THEODOR BIERFREUND

SHAKESPEARE
OG HANS KUNST

HAN VAR EN MAND
Hamlet.

GYLDENDALSKE BOGHANDEL
NORDISK FORLAG
KØBENHAVN

SHAKESPEARE

THEODOR BIERFREUND

SHAKESPEARE

OG

HANS KUNST

Han var en Mand.
HAMLET.

KJØBENHAVN
GYLDENDALSKE BOGHANDELS FORLAG (F. HEGEL & SØN)
FR. BAGGES BOGTRYKKERI
1898

And I come after, glenyng here and there,
And am ful glad yf I may fynde an ere
that ye han left.

(Chaucer: Prologue to Legende of Goode Women.)

MIN MODER

HAR JEG VIET DETTE ARBEJDE

INDHOLD.

SHAKESPEARES LÆREAAR

Hvad man ved om Aandens Heroer fra gammel Tid er saare lidt. Det har været vor Tid forbeholdt at indse, at intet kunde være mere instruktivt end at følge en Tankens Arbejder paa hans Vej gennem Livet, for i hans Livsførelse at kunne studere hans Værkers Tilblivelseshistorie og hans Aands Vækst, saavist som Menneskeaanden til syvende og sidst dog er det eneste, der virkelig er Studium værd. Det, der sikkert vides om Shakespeare, er kendt af enhver. Der har været støvet efter ny Oplysninger i Arkiver, hvert beskrevet eller trykt Blad fra Tiden 1560—1620 er blevet vendt for at finde Bidrag til hans Biografi, men ringe Udbytte har Eftersøgningerne bragt. Udover hvad Rowe i 1709 offentliggjorde, støttende sig til Traditionen — en Overlevering, der i alt væsentligt synes korrekt —, er lidet fremkommet, der har kunnet kaste Strejflys over ukendte Sider af hans Karakter. At han blev født 1564 under gode Kaar, at han blev sat i Skole, at hans Faders Formuesomstændigheder en Tidlang var derangerede, at han som ung forelskede sig i en noget ældre Kvinde, med hvem han maatte gifte sig, at han var Fader til tre Børn, forlod Stratford og gik til London, dér skrev Digte og Dramer, var Skuespiller og Teaterdirektør, blev formuende, trak sig tilbage til sin Fødeby, hvor han levede som „gentleman“, og hvor han døde 1616 — det er alt.

Han var elskværdig; derom har vi Udsagn fra mere end een af hans Samtidige. Han omgikkes med sine Kammerater blandt Digterne og Skuespillerne; men han deltog ikke i deres

Udskejelser. Fra alle de andre findes der talrige Vidnesbyrd om det letsindige Liv, de førte, i de Anmodninger om Smaalaan og Forskud, de stilede til Teaterejeren Henslowe, for hvilke de garanterede gensidig; i de ydmyge Petitioner og Dedikationer til Stormænd, der ikke engang blev honorerede; i deres evige literære Kævlerier om Kejserens Skæg; i deres Slagsmaal og Dueller, snart indbyrdes, snart med Borgere og Officerer, Stridigheder, der førte mange i Fængsel, bragte Genier som Marlowe til en hæslig Død i et Skøgehus og Ben Jonson til Galgens Fod. Snart var de klædte i Silke og snart i Pjalter. Shakespeare, den største af dem alle, højt anset allerede i levende Live, gaar støt og rolig som en almindelig Borger gennem Livet. Der staar ingen Strid eller Støv eller Spektakel om ham. Hans Portræt viser os ham i en tarvelig Dragt. Fattig kom han til London, velhavende gik han derfra. Rivaler anfaldt ham, og han svarede ikke paa deres Angreb; men den, der havde bragt dette i Trykken, tilbagekaldte det bagefter og bevidnede den unge Digters fine og elskværdige Karakter. Han fandt Venner og Omgang blandt Adelen, men han gjorde sig ikke til disses opvartende Kavaler, besang ikke deres Familjebegivenheder, laa ikke paa Maven for dem som hans store, brusque Medbejler Ben Jonson.

Shakespeare var som skabt for Livet; det bøjede ikke ham, han bøjede det. Han stødte aldrig an, men han synes heller aldrig at have hjulpet nogen. Han havde sit eget Liv at bygge op, og derpaa rettede han alle sine Anstrengelser. Hans Maal var at blive uafhængig, og han brugte ethvert Middel, der, for ham uden Formue, førte dertil. Han arbejdede, naar de andre morede sig; han læste og skrev og var ude om at tjene Penge paa enhver Maade. Fordi han var en praktisk Forretningsmand, blev han Teaterdirektør, blev han Tiendeforpagter og indkrævede sine Afgifter med Strenghed. Formodentlig har han ogsaa indladt sig paa Spekulationer; der var rig Anledning dertil paa hans Tid, da der var Liv overalt, da Handelen voksede med hver Dag, og da de spanske Sølvflaaders Opbringelse var en uhyre Indtægtskilde for mange Søfolk, Redere og Spekulanter. Det gjaldt for ham om at komme frem, og han gjorde sig da ikke mange Skrupler med Hensyn til de Redskaber, han brugte; han havde ikke Tid til

ved hvert Skridt at se til højre og venstre for at undgaa at træde andre paa Tæerne. Han nærede den samme Foragt som Dante for den, der vel vilde naa et Maal, men som var bange for at smudse sig lidt til paa Vejen. Som sin Helt, Henrik V, overvejede han, om Maalet var Anstrengelserne værd, men naar han fattede sin Beslutning, tog han sig ikke nær, om der ogsaa var Mangel i hans Ret.

Var Dagens Gerning forbi, søgte han vel hen i „Havfruen", Kunstnerknejpen, hvor det gik lystig til, hvor Anekdoter og Vittigheder fløj fra een Side af Bordet til en anden, særlig mellem Jonson, der var at ligne ved et stort spansk Krigsskib, solidt, men langsomt i Vendingen, og den „elskværdige Will", der var som en let engelsk Klipper, behændig og hurtig, rede til letvindt og uventet Angreb og til et snart Tilbagetog. Og næste Dag gik Rygtet om disse Vittighedskampe ud over Byen og gjorde Borgerne vittige. Men Shakespeare kunde bryde af og, naar det skulde være, gøre som sin Helt, lukke Døren og stænge sin gamle Ven ude:

„Jeg kendes ikke ved dig, gamle Mand."

Man har længe været paa det rene med, at hvad vi ved om hans Liv, giver faa Holdepunkter for Forklaringen af hans Digtning. Man har da forsøgt ud af hans Værker at konstruere sig hans Aands Beskaffenhed. Sligt har været gjort med andre Digtere, hvorfor da ikke med den største, Verden har frembragt. Om Dante ved vi ikke stort mere, end vi ved om Shakespeare, og dog har man ved at holde sammen, hvad man vidste, med hvad man kunde læse sig ud af hans Værker, faaet dannet sig et Billede af hans Liv, det ydre som det indre, af hans Vandringer, hans Længsler, hans Forhaabninger, hans Idealer, hans Sympatier og Antipatier, hans digteriske og politiske Drømme. Ganske vist, hver Fortolker finder i Dante det Billede, han vil finde, men i mange væsentlige Træk stemmer de Slutninger, de drager, dog overens. Det kan gøres, fordi Dantes Digtning er rent subjektiv; hver Linje, han har skrevet, er Udtryk for hans egen Mening; hans eget Blod banker og strømmer i alt hans Værk. Med Shakespeare forholder det sig anderledes: hans Digtning er rent objektiv; han skildrer Andre, aldrig sig selv. Fra Dante har vi dog, foruden hans

digteriske og filosofiske Værker, nogle Breve; Shakespeare har ikke efterladt sig en personlig Linje, et Brev, en Skrivelse, en Optegnelse; fire Underskrifter har vi, det er alt, og de kan ikke engang alle tydes eller bringes i Overensstemmelse med hverandre. Man søgte hans Skuespil igennem for om muligt at finde hans eget Portræt i dem, for at se, om han intetsteds med eller mod sin Vilje skulde have skildret sig selv. Enhver Fortolker brugte sin Metode, fremførte sin Figur som Digterens Selvportræt. Længe gjaldt Hamlet for at være det. Den fintdannede Prins, der tilbringer sin Tid i ørkesløse Grublerier, der udskyder og opsætter enhver Handling, der nøjes med Insinuationer og Spydigheder, der aldrig har Mod til at gribe til, men lader sig enhver gunstig Lejlighed slippe af Hænde, der, naar han handler, ufravigelig griber forkert, der overfuser sin Moder, hvem han har faaet Paalæg om at skaane, og lader sin forbryderske Stedfader, som han er forpligtet til at ramme med hævnende Straf, gaa frank og fri, mens han myrder hans Redskaber, han skulde være et Billede af den Mand, der med forudseende Klogskab indrettede sit Liv, som arbejdede med et Maal for Øje, det han naaede, som aldrig greb fejl, som føjede Storværk til Storværk. Romeo, den unge varmblodige Elsker, der uden at ænse andet end sin Lidenskab, uden en Tanke paa den kommende Tid springer paa Hovedet ind i Farer, som ved den første Hindring taber Hovedet, som øjeblikkelig giver efter for enhver Impuls, skulde være Billedet paa den beregnende, selvbeherskede Kunstner. Troilus, dette Mæhæ, dette enfoldige, trofaste Mandfolk, der aabenbart ikke har kendt andre Kvindfolk end den vidtløftige Cressida, skulde være et Vidnesbyrd om Kvindedyrkeren Shakespeares Desillusionering. Constances Jammer over at miste sin Søn, Prins Arthur, skulde være et Udtryk for hans egen dybe Sorg over hans eneste Søn, Hamnets Død, og det yndige sympatiske Billede af den unge Prins være et idealt Portræt af Hamnet. Hvad man vilde gøre med de andre Børn og hjælpeløse Skabninger, der uforskyldt gaar under, blev der ikke gjort Rede for. Naar Digteren lod en Person sige, at en Mand burde være syv Aar ældre end sin Hustru, var det et Udtryk for hans Beklagelse af at være syv Aar yngre end sin Kone. Derpaa blev han gjort menneskefjendsk. Timon, denne elendige Pjalt, der ikke siger et for-

nuftigt Ord og ikke udfører en fornuftig Handling, der øser sine Penge ud af Vinduet, laaner Penge for at kaste i Grams til Sykofanter og raser mod Verden, fordi nogle Mennesker, ingen fornuftig Mand kunde vente sig noget af, ikke vil forstrække ham med flere til at fortsætte sit vanvittig ødsle Liv for, skulde ogsaa være en Skildring af hans eget Sjæleliv paa et givet Tidspunkt; han, om hvem vi ikke har Grund til at tro, at han nogensinde gjorde et Menneske en Tjeneste, allermindst at han skulde have laant Penge ud uden Sikkerhed, skulde være Originalen til Timon.

I Dramaerne var det ikke muligt at finde hans Sjæl. Etsteds maatte den være, og man vendte sig til hans Digte, særlig til de 154 Sonetter, der udkom 1609. I Sonetterne fandt Efterverdenen, hvad det ikke synes Samtiden har funden, Selvbekendelser. Den Mand, der havde holdt sin egen Person skjult bag sin Kunst, saa at hans Spor kort Tid efter hans Død næppe var til at finde, skulde altsaa antages at have, for at vinde et Øjebliks Bifald, sat i Omløb disse Digte, Udtrykket for hans hemmeligste Tanker, for hans Skuffelse, hans krænkede Stolthed og Skam. Thi den Forklaring af Sonetterne, der nu har Gyldighed, gaar ud paa, at Størstedelen af dem er rettede til to Personer, en Mand og en Kvinde, begge — skal jeg sige Digterens Elskerinder. Man kommer derved til, at Shakespeare, der synes at være Personifikationen af Sundhed, har først været Offer for en Sygdom, en Last, der støder Manden ud af Mændenes Kreds og ud i Uhumskhedens Mørke; og lidet nytter det at sige, at i Oldtidens Grækenland og Rom var kønsligt Forhold mellem Mænd ingen Skam, og at Sokrates, Xenophon og Horats og mange Andre omtaler det som noget selvfølgeligt. Shakespeare levede i det protestantiske England, og der ansaas denne naturstridige Brøde ikke som noget selvfølgeligt; fandt den Sted, blev den skjult omhyggeligt; den taalte ikke Dagens Lys. Men ikke engang som et Tankefoster kan den Opfattelse forsvares. Shakespeare siger udtrykkelig, at hvis hans Ven havde været en Kvinde, vilde han have elsket ham, men at Naturen selv har forhindret det og har skabt ham til Kvinders Glæde (Son. XX). Dernæst skulde Digteren have løbet efter en Tøjte, der hverken var smuk eller klog eller elskværdig, som var omtrent offentlig Ejendom; han skulde have ladet sig

træde paa i aarevis og have godvillig afstaaet hende til sin Ven, skønt med et Suk. Saa skulde han have offentliggjort denne sin dobbelte Skam. Og Sonetterne skulde være vandrede fra Haand til Haand, uden at Sladren skulde have kommenteret dem og gennem Traditionen naaet os. Ingen Hentydning til noget saadant skulde være sluppet ind i hans Rivalers Arbejder eller i Puritanernes Angreb paa Scenen, og hans største Medbejler, Ben Jonson, der til den skotske Digter Drummond over et Glas fortalte løst og fast om sine Samtidige og baade omtalte og kritiserede Shakespeare, skulde ikke have ladet falde et Ord om slige Forhold, der ikke kunde være ham ubekendte. Det er ikke ret troligt.

Undersøgelser, der gaar ud paa i Shakespeares Værker at efterspore Selvbekendelser, er som Hængedynd. En kort Tid kan man vandre paa det, men pludselig synker man i. Digteren har næppe givet saadanne. Han var en virkelig Proteusnatur: han kunde uden Varsel omskabe sig til hvilken Skikkelse, det skulde være. Tror man et Øjeblik at have fundet hans egen, viser det sig uopholdelig, at han er glat og smidig og slipper fra En, vender straks en anden Side til. Hans væsenligste Karaktertræk — saavidt han giver sig tilkende overfor Offentligheden — er, at han er Kunstner, og han er det i en saa høj Grad, at han som ingen Anden har forstaaet at skjule sin Kunst. Det er først langsomt, lidt efter lidt begyndt at gaa op for Verden, at Shakespeares store Hemmelighed er hans næsten overnaturlige Kendskab til sin Kunsts Midler og hans Evne til at benytte dem. Han lærte efterhaanden alt det, den har at lære, hvis Værktøj er Ord. Han gaar i Lære, indtil han trækker sig helt tilbage fra sin Gerning; han studerer, undersøger, efterligner, eksperimenterer uafladelig, slaar sig aldrig et eneste Øjeblik til Ro med den Trøst; at nu er det saa godt, som det kan blive. Han gaar stadig paa ny Opdagelsesrejser, søger ny dramatiske Former, ny Udtryk for sin Tanke. Han stræber stedse at give det ypperste, der til enhver Tid kan gives. Han virker med alle de Midler, der staar til en Digters Raadighed, kender dem alle og har prøvet dem alle. Han iagttager Naturen, den levende og den døde, aflokker den stadig ny Synspunkter og efterligner; det er Lysten til Efterligning af alt, hvad han træffer paa, der bærer og lærer

ham hans Kunst. Og da han saa efter mange Forsøg har lært at skjule de Snore, der bevæger hans Personer, har han opnaaet det, der er Kunstens Formaal: den fuldkomne Illusion. Han faar en saa fuldstændig Magt over Sindene, fordi vi aldrig ser Maskineriet eller hører det puste og stønne, aldrig mærker Anstrengelsen, der ligger bagved.

Og dog var hans Gerning ingen let Leg. Shakespeare var ikke den halvvilde Barbar, man har villet gøre ham til, der sang saadan, som han gjorde, fordi han maatte synge saadan, fordi han var inspireret, fordi det kom til ham, uden at han egentlig vidste, hvorledes eller hvorfra det kom. Han var ingen Cædmon, der hverken kunde læse eller skrive, men pludselig modtog en digterisk Aabenbaring med Paalæg om at skrive den ned og med Evnen dertil. Selv en Shakespeares Begavelse strækker ikke til for at frembringe Mesterværker som hans. Hvis saa var, vilde hans Ungdomsproduktion være lige saa fuldkommen som hans modnere Manddoms; men dette er ikke Tilfældet. Øhlenschlæger gav i sine Ungdomsværker alt det bedste, han ejede; han arbejdede ikke videre; han lod haant om det anspændte Slid, troede, at Appelsinerne vilde falde ned i Turbanen hele Livet igennem; han vidste ikke, at naar Guderne ser, at Modtageren sorgløs deler de Appelsiner ud, som de har givet ham, og ikke anstrenger sig for at faa flere, vender de høje Magter sig fra ham til andre.

Under hvilke Omstændigheder kom Shakespeare til London? Vildttyvehistorien behøver vi ikke at tro paa; den er en Myte. Han var født i en velhavende, anset Familje. Den blev forarmet; Faderen turde ikke gaa i Kirke af Frygt for sine Kreditorer. I en lille By træder en saadan Familje ud af den Kreds, hvortil den egentlig hører. Den maa finde sig i mange Ydmygelser. Naturligt vaagner da i en begavet Ynglings Hjerne den Beslutning atter at bringe Familjen paa Fode, saa den igen kommer til at indtage den Stilling, som oprindelig tilkom den. Den unge Shakespeare har selvfølgelig ofte lidt under den Tilsidesættelse, som en falden Slægt mærker baade i Ord og Gerning. Da kom det til, at hans stærke, sanselige Natur fik ham til at begaa den Dumhed at favne en saa meget ældre Pige, hvem han blev tvunget til at ægte. Han har stiftet Familje, og han kan næppe skaffe den Ud-

kommet. Han har nu set Haabet lukke sig om atter at komme til at indtage en ledende Stilling i den lille By. Der var der stænget for ham. Han maa forlægge sin Virkeplads andetsteds hen. London lokkede. Der var Chancer til at komme frem. Der var ikke de tusind tynde, næsten usynlige Baand, der hjemme holdt en opadstræbende Yngling til Jorden; der var Plads; der kunde man sætte Hænderne i Siden og Albuerne i andre Folks Sider og trænge sig frem; den Stærkeste sejrede; der kunde man tage fat paa alt Slags Arbejde uden at se medlidende Skuldertræk eller foragtelige Øjekast. Og sank man, sank man uset.

Til London drog han saa med den faste Beslutning ikke at vende tilbage, før han kunde komme som Sejrherre, før han, den foragtede, kunde leve der som „Gentleman“ og Ejendomsbesidder, før han havde rehabiliteret sin Familje, saa han kunde anses som Byens Matador. Det blev det Maal, han stedse holdt sig for Øje: som rig og derfor æret Borger at vinde Anerkendelse i den lille By, han som ung og fattig havde forladt. Derfor anlægger han sine tjente Penge efterhaanden i Stratford, derfor køber han Byens største Gaard som et synligt Tegn paa sin dominerende Stilling, derfor skaffer han sin Fader og ikke sig selv Ret til at føre Vaaben, derfor aflægger han hvert Aar et Besøg i Hjemmet for at tilse sine Ejendomme og mærke, hvorledes hans Anseelse stiger, og derfor tilbringer han sine sidste Aar i sin Fødeby.

Fra han kom til London, satte han alt ind paa Generhvervelsen af sin sociale Stilling. Rimeligvis gennem en Landsmand, den berømte Skuespiller Burbadge, der kan have kendt hans Digterevner, blev han knyttet til Teatret. Der fortælles, først for at holde Heste udenfor Skuespilhuset; en lidet rimelig Historie; dér kunde han jo ikke lære sin Kunst; han maatte være indenfor dets Mure. Han er sandsynligvis blevet engageret som Skuespiller. Han er her kommet ind i en hel ny Sfære. Han skal, for at komme frem, konkurrere med Skuespillerne og behage Publikum. Men dette sidste var delt i to Klasser, der havde forskellige Smagsretninger. Den ene Del var Massen, der bestod af Smaaborgere, Haandværkere, Læredrenge, Søfolk, Soldater og alt Slags mandligt og kvindeligt Pak, „en Pøbel, der skraalede og klappede i deres grove

Næver og kastede deres svedige Nathuer i Vejret og udblæste saadan en stinkende Aande om sig, at man ikke turde le af Frygt for at lukke Munden op og indaande den onde Luft". (Julius Cæsar I. II.) De kaldtes Stinkdyr, Grundlinger og andre foragtelige Navne. De var umoralske, men de fordrede Moral. Paa Scenen befandt sig, foruden Skuespillerne, de unge Levemænd. De sad eller laa paa Scenens Gulv, blev betjente af deres Lakejer, gav deres Besyv med under Forestillingen og foretrak Kunst og Skønhed for Moral. Disse to saa forskellige Verdener gjaldt det om at behage, og det lykkedes Shakespeare.

Det var næsten uundgaaeligt for Digteren og Skuespilleren at komme i Berøring med den adelige Ungdom. Det, at begge Parter færdedes paa Scenen, maatte bringe dem sammen. For den, der var beleven, var det let at komme til at vise dem en lille Tjeneste og derved tiltrække sig deres Opmærksomhed. Var man saa, som alt tyder paa, han var, elskværdig, munter og vittig uden at være bidende og saarende, vilde man lidt efter lidt blive optaget i denne Kreds. Forstod han at holde paa sin Værdighed uden at pukke paa den, behøvedes der fra hans Side ingen krybende Smiger for at vinde og bevare deres Venskab. Han gav sit Vid, de gav deres Stilling i Samfundet, og begge Parter maatte derved føle, at de ikke skyldte hinanden noget. At den virkelige Fordel, den, der kunde maales i materielle Goder, var paa Digterens Side, maatte han være sig bevidst; for at bevare deres Gunst maatte han gøre sit yderste for at behage dem. Der er fra hans Side intet Snobberi i dette Forhold. Han, der var blevet set ned paa af de agtbare Borgere i Stratford, maatte føle sig smigret ved, at Bærerne af Landets første Navne beærede ham med deres Venskab. Han glædede sig over det, og han har sikkert benyttet det. Det var et af Midlerne til at komme frem.

Dertil var det dog ikke nok at være Skuespiller og professionel Teaterdigter. Dette var en Klasse Mennesker, der af letforstaaelige Grunde ikke nød stor Anseelse. Det var Folk, der i Almindelighed levede i Svir og Sværm, en Dag bar Fløjl, den næste Pjalter, som tilbragte deres Dage paa Kipper og i Skøgehuse, endte dem i den yderste Nød og Elendighed. Var de end aldrig saa store Genier, de var dog ikke Folk,

man vilde færdes med paa aaben Gade. Det daarlige Ry, de selv nød, maatte kaste en Skygge over deres Kunst.

Foragten for den nationale Skueplads's Grundlæggere overførtes paa deres Værker. Den romantiske Digtning, som var det sande Udtryk for Tiden, vandt Mængdens Bifald, men mødtes med Næserynken fra Kritikerne. Disse anbefalede den klassiske Tragedie, repræsenteret af Seneca, den klassiske Komedie, repræsenteret af Plautus. Hofdigterne og de velhavende Dilettanter fulgte Raadet; Hoffet bifaldt og kedede sig, Mængden vendte Ryggen til. Shakespeare vilde ikke være med til at skrive det, som Publikum, af hvilket han skulde leve, gabede over. Paa den anden Side ønskede han at vinde sine Velynderes Bifald. Ved at blive lyrisk eller episk Digter naaedes det Maal. Poesien stod i høj Kurs hos det fornemme Selskab.

Efter den lange Kamp mellem den røde og den hvide Rose, hvor alle fredelige Sysler maatte hvile, hvor Tankelivet maatte drukne i Strid og Vaabenbrag og Blod, hvor den store Literatur, som var fremstaaet med Chaucer som Centrum, var glemt, kom der igen en Fredens, en Rigdommens Periode. Den straalende italienske Digtning, der havde vakt Chaucers Evner, blev atter befrugtende for det engelske Kunstsind. Dengang var det Dante og Boccaccio, der havde Overvægten; nu blev det Petrarca. Hans skønne bløde Sprog, hans kunstneriske Form, hans lettilgængelige Tanker, hans ydmyge Besyngen af et Kvindeideal, maatte tiltale den livsglade fine Ungdom, der netop havde forladt Barbariet, der glædede sig over Solens Skin, over Naturens Herlighed, over Livets Rigdom og Kvindens Skønhed. Det var unge Adelsmænd, der var Tidens Digtere. De var dukkede ned i italiensk Digtning, lærte deres Kunst der, Sprogets Affiling, Formens Harmoni, Tankens Skønhed. I Sonetter og Canzoner efter Petrarcas Forbillede besang de da deres Elskede, tolkede de deres Fryd over Livet. De gav Tonen an, og al Digtning, der skulde behage, maatte være italiensk. Den maatte være episk eller lyrisk. Den bragte ikke Digterne Penge, kun Ære. Havde Shakespeare holdt sig til den, vilde han være blevet højere skattet af sin Samtid, men han vilde ikke være blevet en velhavende Mand.

Shakespeare var ingen revolutionær Aand, ingen af dem,

der baner Vej, af dem, der bryder med Fortiden. Han fulgte altid Spor, der var traadt af Andre, havde Forbilleder for alt, hvad han gjorde. Han var konservativ, var forsigtig, vovede intet stort Spring, saadan som Marlowe gjorde. Alle de Midler, som han brugte i sin Kunst, forefandt han, og han kastede ingen Broer af efter sig, saa han ikke kunde vende tilbage. Hvad han engang har forladt, tager han atter op. Han vokser stadig, eksperimenterer i det uendelige, begynder forfra, efterligner alt. Han finder ingen Kunstform, som han gør til sin udelukkende Ejendom. Hans stadige Stræben er at konkurrere med de andre Digtere, levende og døde, at vise, at han kan gøre alt, hvad de kan, og gøre det bedre.

Da han kommer til London, bliver han straks betaget af den blodige Tragedie, den, som Kyd og Marlowe var Repræsentanterne for. Kyd havde gjort stor Lykke med sin „Spanske Tragedie"; det var en Række Scener, fulde af de græsseligste Mord; Epilogen opsummerer dem, og det viser sig da, at ikke mindre end ni Hovedpersoner er omkomne paa den ynkeligste Maade; der er slet ingen tilbage; selve Stykket er nu næsten ligesaa morsomt som „Kærlighed uden Strømper". Efter Kyds Recept skrev Shakespeare „Titus Andronicus" og overtrumfede sin Forgænger. Kyd havde dog ikke gjort noget værre end at hænge Folk paa Scenen; den unge Debutant lod en Kvinde blive voldtaget, hvorpaa Hænderne blev huggede af og Tungen revet ud af Munden paa hende; hendes Faders 22 Sønner er faldne i Krigen, den 23de dræber han selv, nogle Stykker henrettes.

Hans allerførste Slag maa have været en Sejr. Saaledes er hans hele Digtervirksomhed et Kapløb med Medbejlerne om at komme ind som Sejrherre. Han lader altid de Andre løbe først, lader dem prøve, om Banen ogsaa er sikker. Har han set, at den er det, sætter han efter dem, indhenter dem og lader dem langt bag sig. Derfor lagde han saa tidt ældre Stykker til Grund for sine Arbejder. Det har moret ham at vise, at han udaf et Makværk kunde præstere et fuldlødigt Kunstværk. Hans stadige Lyst til Bessermachen har givet sig et Udslag deri. Som bekendt beskyldte en af hans Rivaler, Robert Greene, ham for at stjæle Andres Fjer og pynte sig med dem. Han gør det i sin Ungdom, da han endnu er fam-

lende og søgende, og han gør det, til han naar Højden af sin Kunst.

Det var ingen ukendt Trafik, at man overarbejdede en Andens Arbejde; at man overarbejdede det paa den Maade, som han gjorde, var vist enestaaende. Den, der kunde skabe selv, foretrak vistnok det. Derimod var det almindeligt, at to eller flere Digtere slog sig sammen om Forfærdigelsen af et Skuespil for at hjælpe hinanden eller for hurtigt at slaa nogle Penge. Man har paastaaet, at Shakespeare gjorde det samme; man skylder endnu Beviset derfor. Efter alt, hvad man kan slutte sig til om hans Karakter ad rent negativ Vej, synes det lidet sandsynligt. Han arbejdede for sin egen Fremtid, ikke for at staa Andre bi, og da han var kommen over de første trange Aar, var han ikke i Pengeforlegenhed og af den Grund nødt til at gøre det. Han gjorde sig derimod ingen Skrupler af at bemægtige sig Andres Tanker. Han tog, hvad han kunde bruge, og gjorde det til sin Ejendom. Det er aldrig svært at sige, hvorfra en Forfatter har taget en Ting, det er uhyre vanskeligt at bestemme, hvorledes han har taget den. Literært Laan er ikke Tyveri; man tager fra En uden at berøve ham noget; han bliver ikke fattigere for det, han bliver maaske rigere eller i al Fald undertiden mere bekendt ved det Laan. Naar en berømt Forfatter har laant en Tanke hos en ubetydelig Kollega, trækker han undertiden denne frem fra et Mørke og en Glemsel, hvortil han ellers vilde være henfalden. Den Store har gjort et straalende Smykke af det, der i den Andens Haand vilde vedbleven at være en usleben Flint. Det gælder ikke om at eje Materialer til et Sværd, det gælder om at kunne slibe og svinge det. Den, der fra sin Nabo tager en Ting, som denne kan bruge, begaar en Uret; den, der tager, hvad Naboen ikke forstaar at bruge, og, uden at denne bliver fattigere, selv bliver rig og gør Verden rigere og lykkeligere ved sin Handling, handler ret.

Den unge Adel tog det ikke saa nøje med Moralen; den tørstede efter Skønhed, efter Livsfylde, Elskov og Bedrifter. Marlowe, det dramatiske Geni, hvis Drama mere er et lidenskabeligt, hastemt Skrig end et Udtryk for fuldendt Kunst, havde skrevet nogle yndefulde Smaapoesier, leveret en skønhedsmættet, sanseglødende Oversættelse af Ovids Elegier og en

Parafrase af Sagnet om Hero og Leander. I hele Englands Literatur findes intet Digt, hvor Renaissancens hede, vilde, lidenskabelige Begær efter Elskov og Nydelse, Beundringen af Kvindens Legem har faaet et saa voldsomt Udtryk som i Marlowes Digt. Det er to nøgne Mennesker, unge, kraftige, skønne som Guder, friske som selve Morgenduggen, hvis rent sanselige Drifter har inspireret Digteren til de mest skønhedsfyldte berusende Vers, nogen Literatur kan opvise. Digtet nød, som rimeligt var, stor Anseelse blandt den livsglade, adelige Ungdom. Dér fandt Shakespeare Modellen til sit første Digt, der var bestemt netop for den Klasse Læsere. Hans „Venus og Adonis“ blev en Efterligning af „Hero og Leander“. Digtet skulde som sit Forbillede give en hed Skildring af kønslig Attraa; det skulde være et Sidestykke og samtidig et Modstykke til det; det skulde være endnu mere pikant. Hos Marlowe er Helten den Lidenskabelige, der svømmer over Hellesponten for at søge sin Elskede, bryder ind i hendes Kammer, lokker og næsten tvinger hende, indtil hun hengiver sig til ham. Hos Shakespeare blev det Kvinden, der søgte Ynglingen; han er kold, unaturlig kold og ligegyldig, hendes Begær stiger højere og højere, alt eftersom hun arbejder paa at bryde hans Modstand. Af Sædelighed eller Sømmelighed er der lige lidt eller lige meget i begge Digte; men Shakespeare naaede ikke sin Forgænger i Kraft, Lidenskab og Skønhed. Hans Digt er koldt og akademisk i Sammenligning med Marlowes Ild og Vildhed. Derpaa skrev han sit andet episke Digt: „Lucretia“. Det skulde være et Modstykke til hans første. Som hint var en Besyngelse af Sansedriften, skulde dette være en Lovprisning af Kvindens Kyskhed. Her var det Manden, der var den fremstormende og, ved at tvinge Kvinden, blev brødefuld.

Shakespeare hvilede ikke længe paa de Lavrbær, han havde erhvervet sig ved sine episke Digte; han maatte forsøge sig paa ny Omraader. Lyriken var den Gren af Poesien, der nød højst Anseelse, og den havde i England modtaget alle sine Impulser fra Italien. Det var med Italienere som Mønstre, at Spenser havde spillet paa sin Hyrdefløjte. Det var Petrarcas Sonetter, der havde staaet som Idealet for Surrey, Wyatt og Sidney. De havde oversat, bearbejdet og efterlignet dem. Der var ogsaa en Art af Poesi, hvor Shakespeare kunde kæmpe

med Andre med Haab om at sejre. Sonetformen var færdig. Petrarca havde givet den dens skønneste Skikkelse, havde gjort den til Bærer af Tanker, der drejede sig om Hyldest af Kvinden, om Længslen efter hende, Sorgen over ikke at besidde hende, Glæden over at turde se hende og tale med hende. Han havde besunget en imaginær Laura, havde dvælet ved hendes samtlige Fortrin fremfor andre Kvinder, ved hendes Skønhed som Helhed, ved hendes Haar, hendes Øjne, hendes Taarer, hendes Hænder, hendes Gang, havde analyseret en Elskers Sjæl og klædt alle dens Følelser i smukke Vers. En Hærskare af Poeter over hele Evropa var fulgt i hans Fodspor. I England havde man gjort som han; man havde valgt en Kvinde, en Geraldine, en Stella, en Delia, som man havde besunget og prist som den væneste af Kvinder, som man paastod, man tog sin Død over ikke at besidde, og som man ikke fik tilægte.

Baade Stof og Form var altsaa lagt tilrette for Shakespeare. Men han nøjedes altid med et Vink fra sine Forgængere i den Kunstart, han slog ind paa; han brød ikke med de engang vedtagne Former, han udviklede dem blot. Hans dramatiske Evne, der var hans Kunsts egentlige Hovedaare, var vokset. Hans Indsigt i den menneskelige Natur var samtidig bleven saa langt større end den, hans Forgængere havde kunnet drømme om at tilegne sig. Naar de havde faaet en Tanke — original eller laant —, havde de givet den Sonetformen, og dermed var de færdige. Selv hos Petrarca, Mesteren for dem alle, var der ingen dramatisk Bevægelse, ingen Fremskriden i Følelsen; den tog ikke til, tog ikke af; den var konstant, man kunde kaste Sonetterne om imellem hverandre, man kunde sætte først, hvad der var sidst eller omvendt, uden at det i Virkeligheden gjorde nogen Forskel. Følelserne var holdt i al Almindelighed; de kunde gælde overfor een Kvinde og overfor hundrede. Noget egentligt Billede fik man ikke af den Elskede, af hendes Ydre eller hendes Indre. Her var Lejlighed til at gøre et stort Fremskridt. Der maatte kunne skrives en Sonetcyclus, hvor der var baade dramatisk Liv og en fremadskridende Bevægelse. Den givne Form fordrede, at kun een Person, den skrivende, gav sine Følelser Luft, de Andres Optræden og Handlen maatte fremlyse af,

hvad han berettede om sig selv. Der maatte derfor fremkaldes en virkelig Konflikt. Sonetkransen blev til en Roman, et Drama, der spilles af tre Personer: Digteren, Vennen, Kvinden.

I Begyndelsen er der kun to, Digteren og Vennen. Der er et overordentligt ømt Forhold mellem de to. Vennen har alle Dyder, er smuk og fornem; var han en Kvinde, vilde Digteren elske ham; men han er en Mand, skabt til Kvinders Glæde. Digteren bebrejder ham Gang paa Gang, at han ikke opfylder sin Bestemmelse, der er at fortsætte saa megen Skønhed og Aand, at ægte en Kvinde, at leve videre i sine Børn. En hel Række Vers er rettede til Vennen, lutter Variationer over dette Tema. En anden Række følger, stilede til en Kvinde, der er kold mod Digteren, men dog synes at have skænket ham sin Gunst. Hans Lidenskab for hende er hæftig, han skammer sig over den, thi hun er ham ikke værdig, men han formaar ikke at bryde det Aag, der tynger paa ham. Han ved, hun er ham utro, han siger det, bebrejder hende det; han lider under hendes Koketteri, og dog kan han ikke løsrive sig. Der kommer atter Sonetter til Vennen; de aander den samme Beundring, den samme dybe Venskabsfølelse, men denne er nu blandet med Sorg. Vennen, hvem han selv har opfordret til at elske, har taget hans Kvinde fra ham. Han var fattig før, han er jo fattigere nu. Han forstaar, at Vennen er den lykkeligere, og han anklager ham ikke. Derimod anklager han hende, der sveg ham, foragter hende langt dybere, end han har gjort før. Hun er en Tøjte, en Kokette, er tilfals; hun er letfærdig, dum, lunefuld, ikke engang køn; hverken hendes Ansigt eller hendes Øjne eller hendes Tænder eller hendes Gang er en skøn Kvindes. Og tiltrods for alt det finder han sig i Mishandlingerne, i Utroskaben, er lidenskabelig forelsket, han brænder af Længsel efter hende, haaber, at hun vil tage ham til Naade, sukker og beder. Vennen maa beholde hende, naar hun blot vil have lidt Kærlighed tilovers for ham. Hun skal være som en Moder, der sætter sit Barn fra sig for at løbe efter en Høne, som flygter for hende, og lader Barnet skrige, men som, naar hun har fanget Flygtningen, vender tilbage og giver Barnet et Kys.

Hvad Petrarca havde manglet, det var altsammen her: Liv, Bevægelse, Lidenskab. Det var en dyb psykologisk Studie,

hundredfold interessantere end Petrarcas søde Rim, men det var ikke Selvbekendelser. Sonetterne var skrevne som bevidst Modstykke til det berømte Forbillede, og for den, der er lidt fortrolig med „Rime“, vil Modsætningen til disse vise sig at være ofte stærkt beregnet og pointeret. Den Maade, hvorpaa de to Kvinder er skildrede, er paafaldende. Petrarcas Laura er en blond Skjønhed, hendes Haar er som Guld, hendes Øjne er en Afglans af Himlen, hendes Hud er hvid og skær, hendes Røst er som Englenes eller som Musik; hendes Gang er en Svæven over Jorden, alt hos hende er idealt skønt. Hendes Væsen er bly Kvindelighed, hendes Hjerte er mildt, hendes Smil huldt og venligt. Hun er ren og skyldfri, hun holder sin Tilbeder paa Afstand, fordi hun frygter hans Voldsomhed. Hun drager Sløret for sine Øjnes Straaler, naar han kommer hende for nær. Den Kvinde, Shakespeare tegner, er lidet tiltalende; hun er ikke smuk, hendes Øjne er sorte, hendes Læber er ikke røde, hendes Bryst er ikke hvidt, hendes Aande er ikke vellugtende, hendes Gang er ikke let, hendes Stemme lyder ikke som Musik, og dog er hun saa tyrannisk som de, hvis Skønhed gør dem grusomme.

Det var paa Dramaets Omraade, at den egentlige Kamp om Førsterangsstillingen førtes. Det var ved at naa frem ad den Vej, at Formuen kunde tjenes. Der var allerede blevet slaaet et stort Slag med Titus Andronicus. Det var en original Tragedie, nøjagtig efter en kendt Recept. Shakespeare havde nu vist, at sligt kunde han ogsaa gøre; men den megen unyttige, fuldstændig meningsløse Blodsudgydelse var ham imod. Han vendte sig snart andetsteds hen. Der var en Forfatter, der beherskede Samtidens Smag. Det var John Lyly. Hos ham var der ingen Mord, ingen Skrig, ingen stærke Lidenskaber; i hans Romaner og Komedier bevægede man sig i en stor Selskabssal, hvor Herrer og Damer var komne sammen for at behage. Luften, de indaandede, var kunstig som deres Bevægelser og Tale. Det gjaldt ikke om at sige noget, der rummede virkelig Visdom, ikke om at aabne store Udsigter til Tankens Rige, ikke om Ord eller Billeder, der kunde bevares i et trofast Hjerte, for en Sorgens Dag at tages frem til Trøst og Styrkelse eller for i Ulykkens Dag at vokse op til Handling. Man bevægede sig i en Verden, der intet havde med Livets

daglige Dont at gøre, hvor alle Personerne levede for at fordreje Ord, sige harmløse Vittigheder, holde Konversationen igang, selv om der intet Indhold var i den; den maatte for ingen Pris dø hen. Naar to Personer havde talt en rum Tid, forsvandt de for at give Plads til andre, der fortsatte Samtalen, forsaavidt der kan være Tale om en Fortsættelse af det, der ingen Begyndelse eller Ende har, og som kan afbrydes og atter sættes sammen, hvor det skal være. Det hele løb ud i Kampe med Ord, om ingen Verdens Ting, uden noget Maal eller Adresse, som ikke kunde støde an noget Sted eller forarge nogen Moders Sjæl.

Det var over denne Type, Shakespeare dannede sin første Komedie. Elskovs Gækkeri følger i Forbilledernes Spor. Handling er der lidet af, og Opløsningen er givet paa Forhaand. Mændene sværger at udføre Ting, som de selv erklærer, de ikke kan udføre. Hele Interessen samler sig om Dialogen, der straaler af ungdommeligt Vid og Lune. Er man selv i lidt godt Humør, langt fra Livets Plager, liggende en smuk Sommerdag paa Ryggen under et stort Bøgetræ i en Herregaardshave, kan den formaalsløse Vittighedskasten endnu more, den kildrer Øret og Sindet under Læsningen, men den efterlader intet Indtryk. Digterens elskværdige Sind fandt sit rette Udtryk i denne Leg med Ordspil. Han vilde kun more og behage, ikke forarge eller forbedre. Hans Ungdoms Komedier er en ren æsthetisk, intellectuel Nydelse af Rang, men i Virkeligheden er de tomme. Naar vi lægger dem fra os, har vi intet lært, som det baadede os at lære. Han fulgte i saa Henseende Lylys Spor, men han fløj straks langt forud for ham.

En enkelt Gren af Dramaet havde gjort uhyre Lykke hos Folket: det var det historiske. At se de Helte, hvis Navne var saa godt kendte, spanke om paa Teatrets Gulv, tale som rigtige Helte og ikke som almindelige Mennesker, indtage fremmede Lande i en Haandevending, slaa Fjender ihjel og være højmodige mod de svage, var ret noget for den folkelige Fantasi. Digteren forsøgte sig da ogsaa her. Der forelaa en Række af dramatiserede Historier. Dramatiseringen bestod ufravigelig i en Sammenkobling af Scener fra Heltens Liv, der kun forsaavidt havde Forbindelse, som de grupperedes uden om ham.

Shakespeare greb ned i Bunken af det foreliggende Materiale og hentede paa maa og faa et Stykke op. Det handlede tilfældigvis om Kong Henrik VI. Det var ikke en enkelt Forfatters Arbejde, men var blevet til ved Samvirken mellem flere. Shakespeare tog det under en flygtig Behandling, føjede en eller maaske to Scener til, pudsede lidt af paa det og lod det spille. Selv om det har gjort Lykke, hvad det sikkert har, tilfredsstillede denne Arbejdsmaade ham dog næppe. Alt som han arbejdede sig frem i de tre Dramaer, der handlede om Henrik VI, voksede hans skabende Kraft og dermed hans Lyst til Uafhængighed. Han ikke alene uddyber Karaktererne, giver Personerne Individualitet, forklarer Bevæggrundene, retter historiske Bommerter, men han bringer Sammenhæng imellem Scenerne, og han gør, hvad Ingen før ham havde gjort, han tænker iforvejen paa det næste Stykke, han vil skrive; han har, før han bliver færdig med Henrik VI, gjort Udkast til Richard III, saa at, hvor han slipper Traaden i tredie Afdelings femte Akts sidste Scene, kan han tage den op igen ved Begyndelsen af sin næste store Tragedie. Ogsaa til Richard III havde han en Forgænger, hvis Værk er os bevaret, og vi kan se, at det er et gyseligt Makværk, der ikke har givet ham nogen Støtte, men kun tjent ham som Spore til Anstrengelse, til at vise sin egen betydelige Overlegenhed.

Med disse fire Dramaer, der ved hans Kunst kom til at danne et indbyrdes Hele, har han indøvet sig, forberedt sig til de kommende Storværker af historisk Digtning. De fire Dramer — Henrik VI 1., 2., 3. og Richard III — hører kronologisk sammen i historisk Rækkefølge og sikkert ogsaa i Digterens Produktion. Der har, før han skred til sit Værk, foreligget andre Dramer over samme Æmner, som han har dels benyttet, dels rivaliseret med. Saadanne fandtes ogsaa svarende til den Række af historiske Skuespil, som han senere gav. Den blev et bevidst Modstykke til de tidligere.

Han skriver et, Kong Johan, der staar for sig selv, og fire, Richard II, Henrik IV 1. 2. og Henrik V, der danner en Tetralogi. Det havde maaske været rimeligere at have dramatiseret en Regeringsperiode, der laa nærmere ved Richard II's Tid end Johan uden Lands; men her stillede sig det i Vejen, at der allerede forelaa et betydeligt Værk, skrevet af Marlowe, Edward II;

det benyttede Shakespeare middelbart til at skabe sin Richard II, der er en delikat udført Studie over Marlowe. Som Udgangspunkt for sine Dramaer benyttede han hellere det rene Juks, Sejren var lettere vunden og Afstanden lettere at se. Alt, hvad et Hjærte kunde begære, fandtes i den Henseende i et gammelt Stykke om Kong Johan og i et andet om Henrik V. For ret at se Shakespeares overordentlige Geni, maa man sammenholde disse hans Forgængeres Arbejder med hans egne. Man vil maaske sige, at det er ikke svært at frembringe noget, der er bedre end det usleste Makværk. Det er saa svært som af en Klump Jord at fremstille et Menneske. Digteren følger nemlig saa temmelig sine Forgængere; for Kong Richard II's Vedkommende ved vi kun, der eksisterede et Forbillede; det er gaaet tabt, saa vi maa slutte fra de andre; han følger dem i Scenegang og i Episoder, og han overfører deres Personer i sine Stykker. Men der er en Forskel mellem hans og deres som mellem Liv og Død. Hans er Kunst; deres har intet med Kunst at skaffe. Hos dem er det blot en Del løsrevne Scener og Episoder af en Monarks Liv, der uden indre Sammenhæng eller Orden er hæftede sammen. Hos ham er dette Stof, der synes saa lidet egnet til dramatisk Behandling, bøjet ind under Dramaets Love. Ledene griber alle ind i hverandre, Motiverne til hver Handling klarlægges, man maa kende det foregaaende for at forstaa det efterfølgende, ti hver eneste Virkning har sin Aarsag, og Aarsagerne maa altid søges i Menneskenes Indre, sjældent i ydre Omstændigheder. Ogsaa heri ses det uhyre Skridt, Shakespeare har gjort forud for sine Forgængere. For dem var det en Konges Regering, det gjaldt om at fremstille, for ham blev det et Menneskes Sjæl. Jo videre Digteren naar i sin Kunst, jo mindre faar vi at vide om Kongen, jo mere om Mennesket.

Der var et Publikum, der sværmede for den klassiske Digtning og foragtede det nationale romantiske Drama. Det var næppe stort, men det var indflydelsesrigt, og der var ikke saa faa Digtere, der skrev for det. Hvad Under, at Shakespeare ogsaa havde Lyst til at prøve sig i den Genre. Han behøvede blot at følge sit Princip, at tage en Andens Arbejde og skabe det om i sin egen Lignelse. Der var nok at vælge imellem. Saa slog han ned over et gammelt Stykke,

The History of Errors, der var baseret paa Plautus' Menechmi. Han har muligvis selv læst den latinske Komedie i Originalen; han holdt sig hovedsagelig til den, men omskabte den, gjorde den langt livligere og lystigere end Forbilledet, men samtidig mere romantisk, mindre sandsynlig. Han havde nu vist, at han kunde ogsaa, om saa skulde være, skrive en klassisk Komedie og holde sig Aristoteles berømte Regler efterrettelig, men at han ikke til Stadighed vilde lægge det Baand paa sig.

Ikke havde han Ro endnu. Der var en Afart af Dramaet, der i de højeste Samfundsklasser vandt umaadeligt Bifald. Det var de saakaldte „Masques", Festspil, der blev komponerede til og opførtes ved Familjehøjtider i den fornemme Verden, ved Bryllupper eller ved Julen, eller naar Dronningen drog paa Gæsteri. De skyldtes Digtere som Sidney eller Lyly og bragtes til højest Udvikling af Ben Jonson, der med sædvanlig Beskedenhed erklærede, at han var den eneste foruden Fletcher og Chapman, der kunde skrive en „Masque". Shakespeare viste, at han kunde, men det forstod hans store Rival ikke. Hans Skærsommernatsdrøm var slet ikke andet, skrevet nøjagtig efter Recepten, men hævet til den skæreste Poesi og den fineste Kunst.

Kun en Gang viste han sin Samtid, hvorledes et saadant Maskespil skulde bygges; den fulgte ham ikke; den forstod vel knap hans Mening. Det var Ben Jonsons Stolthed at kunne skrive Maskespil, der legemliggjorde Fantasiens Verden, og borgerlige Komedier, der skildrede det daglige Liv i England. Shakespeare maatte prøve det med. Han skrev de Muntre Koner i Windsor, han greb saa sikkert det daglige Liv indenfor Borgerhusets fire Vægge, træffer paa en Prik de to Husmødre, der i al Ærbarhed har Lyst til en Spøg, men vil beholde den for sig selv; ti Mr. Ford er ikke den Mand, man kan betro sig til i den Slags Sager. Han tegner den buldrende Ægteherre og den bly, stilfærdige unge Pige, ikke aandrig men fornuftig, faatalende og beskeden, men bestemt og raadsnar, naar det gælder hendes unge Kærlighed. Et idyllisk virkelighedstro Billede af engelsk Liv, der søger sin Mage. Havde Digteren ikke efter Befaling gjort Falstaff til Forføreren, vilde Komedien nyde langt større Anseelse, end den gør. Ben Jonson gjorde sig til

af selv at opfinde sine Fabler; da Shakespeare vil rivalisere med ham, gør han som han, og han skriver som sin Rival paa Prosa.

Det var Skovnattens Drømmepoesi og den lyse Dags travle Færden i Hjemmet. Var der Ingen, der havde søgt ud paa Landet om Dagen? Jo, Greene, han der havde hæftet Beskyldningen for Plagiat paa ham. Altsaa maa han ogsaa derud. „Som I behager“ giver Livet i Skoven paa en varm Sommerdag under skyggende Træer, ved pludrende Bække, paa saftigt Grønsvær. Der er Skovens Duft og Solens Lys og Blomsters Skønhed over Egnen, og Omgivelserne præger Karaktererne. De taler ikke som skikkelige Borgermænd, der er ude paa en Søndagsudflugt for at se paa Udsigter; der er Hverdagens Helligfred over dem; de er vittige, aandrige, fint satiriske, melankolsk-spøgende, lette at forsone, kort sagt alt det, man bliver i Skovens Fred. Sligt havde Greene ikke kunnet præstere.

Han var udlært; han havde gaaet i Lære hos alle dem, der kunde noget, og han havde tilegnet sig alt, hvad de kunde. Han havde prøvet sin Haand i snart sagt alle Digtekunstens Former. Men derfor bliver han ikke træt. Han har ikke længere Andre at kappes med; nu maa han kappes med sig selv. Han lægger stadig nyt Land ind under sig, gør sig til større og større Herre over den dramatiske Form, faar dybere og dybere Indsigt i Livets Rigdom, dets Bitterhed og dets Skønhed, vokser stadig i Ro og Lidenskabsløshed, vinder, kun halvt forstaaet, de største kunstneriske Sejre, og tilsidst den Sejr over sig selv, i fuld legemlig Kraft og med Aanden afklaret til æterisk Renhed, at kunne drage hjem til sit kære Stratford „og ofre der sin Grav hver tredje Tanke“.

Han afsvor den svare Tryllekunst og brød sin Stav itu og graved den favnedybt ned i Jorden, og sænked sin Bog dybt i Havet, hvor intet Lod har bundet, og hvor Ingen siden har fundet den. Han havde ved egen Kraft med fuld Bevidsthed naaet det Højeste i Kunsten, og Ingen har endnu afluret ham alle hans Hemmeligheder.

Shakespeares Storhed, der ikke ret er begrebet endnu, blev det slet ikke af hans Samtid og kunde det vel heller ikke. Det er meget almindeligt, at Folk, der ser Niagara første Gang, siger: Er det det hele? Dets Storhed er for overvældende.

At hans Samtid blev grebet af ham, derom er der mange Vidnesbyrd; hans uforlignelige Kunst eller hans store Rigdom og Mangfoldighed forstod de ikke. Efter halvfjerde Aarhundredes Forløb er den endnu kun delvis fattet. For hans Samtid stod han som En blandt mange; alt som vi kommer længere fra ham i Tid, skiller han sig mere og mere ud og ses tilsidst kun han. Saadan gaar det med de højeste Bjerge: set nærved smelter de sammen med den Kæde, hvori de staar; jo længere man fjerner sig fra dem, des højere vokser de op over deres Fæller.

Et enkelt Eksempel paa, hvad man skulde synes laa lige for, og som blev forbigaaet uden Agtpaagivenhed: hans Sprogrigdom. Selv derfor havde man ikke Øre. Man mener, at en almindelig dannet Mand raader over omtrent 3000 Ord. Milton, der synes meget ordrig, fordi han bruger saa mange lange og sjeldne Ord, disponerer over 7—8000. Det gamle Testamente benytter 5800, det ny 4800. Iliade og Odyssee indeholder tilsammen 9000. Shakespeare raader over 20,000 Ord. Og da nu to af hans Samtidige, Gill og Ben Jonson, kompilerer Grammatiker over det engelske Sprog og uddrager Eksempler af baade døde og levende Forfattere, forbigaar de begge Shakespeare! I det følgende Aarhundrede udføres betydelige leksikalske Arbejder over Engelsk — intet af dem er baseret paa Shakespeare. Først Sam. Johnsons store Ordbog, 1755, gør udstrakt Brug af Shakespeares Sprogskat.

November 1891.

VÆKST

I Aaret 1623 — syv Aar efter Digterens Død — udkom Shakespeares dramatiske Værker i et stort Foliobind. Udgivelsen blev besørget af hans to Medskuespillere, Heminge og Condell, der i ydmygst Underdanighed tilegnede to fornemme Herrer disse „Bagateller". De forudskikkede desuden en Epistel til Læseren, i hvilken det hed: „Det havde været ønskværdigt, at Forfatteren selv havde levet længe nok til at udgive og gennemse sine Skrifter; men da det var blevet anderledes bestemt og han ved Døden berøvet den Ret, beder vi Eder ikke misunde hans Venner det besværlige og omhyggelige Hverv at have samlet og udgivet dem; og at have udgivet dem saaledes, at i Stedet for, at man tidligere var blevet narret med forskellige stjaalne og svigagtig erhvervede Eksemplarer, lemlæstede og vanskabte — —; tilbydes de nu, helbredede og fuldkomne i alle Dele; tillige med de øvrige, netop saadan, som han havde undfanget dem. Han, der var en ligesaa lykkelig Efterligner af Naturen som en elskværdig Fortolker af den. Hans Aand og Haand fulgtes ad! Og hvad han tænkte, udtrykte han med en saadan Lethed, at vi næppe have modtaget fra ham en Udstregning i hans Papirer."

Disse to Skuespillere hører vel til Verdens største Velgørere: thi de frelste, sikkert uden at have den fjerneste Anelse om Rækkevidden af deres Daad, Shakespeares Værker fra Undergang. Stor som deres Fortjeneste er, er den ogsaa slut dermed. Deres Udgiverarbejde besørgede de meget skødesløst. Teksten er i den sørgeligste Forfatning; det synes, som der

slet ikke er læst Korrektur paa Bogen. Hist og her har de utvivlsomt puttet Smaaoptrin ind, der ikke hidrører fra Shakespeares Pen, f. Eks. Othello V. II. 306—317. og 324—329. Det er kun, hvad Tilskuerne ved, og Versifikationen er ikke Shakespeares. Andre Steder har de strøget, saaledes i Macbeth en Sang af Heksene — hvad der har bevirket, at man i fuldt Alvor har beskyldt en tredje Rangs Digter. Middleton, for at have skrevet Macbeth. da den manglende Sang findes i et af hans Dramaer — og utvivlsomt en Sang i Skærsommernatsdrømmen.

Udgivernes Forsikring. at han aldrig strøg en Linje, staar heller næppe til troende. Vi ved — saavidt man overhovedet kan vide noget om Shakespeare —, at han omarbejdede sine Dramaer, f. Eks. Romeo og Julie og Hamlet. Han forandrede sikkert ogsaa Enkeltheder, der kunde se ud som Ubetydeligheder og dog blev til Forskydninger, f. Eks. „Othello" I. III. 279.

Men at Shakespeare aldrig strøg en Linje i sine Haandskrifter betød vel heller ikke, at han skrev sine Tanker ned, som de faldt ham ind. Han skrev ikke, før han havde tænkt færdig; men saa kom ogsaa de Ord til ham, han havde Brug for. Staar en Tanke klar for en Digter, kommer Ordene af sig selv, og han faar alt ud af Ordet. hvad der ligger deri. Shakespeare kunde sige som Dante: Et Ord har aldrig tvunget mig til at sige noget, jeg ikke vilde sige; men jeg har tvunget Ord til at sige, hvad de ikke vilde.

Om vi har alle Shakespeares Værker, er ikke godt at sige; men det er det sandsynligste, at de alle er i Folioen 1623. Om denne indeholder mere end hans Værk, vil blive undersøgt i denne Bog.

Udgiverne paastaar, at de har givet os Dramaerne, som de kom fra Digterens Haand, i Modsætning til de uretmæssige Udgaver, der fandtes i Boghandlen. Shakespeare udgav ikke noget af sine Dramaer. Det var i hans og hans Selskabs Interesse ikke at gøre det, da det i saa Fald stod andre Selskaber frit for at spille dem uden at svare ham Afgift. Naar de desuagtet forelaa i Boghandelen, var de erhvervede ved Stenografer, der nedskrev dem under Opførelsen, hvorved der selvfølgelig indsneg sig baade Fejl og Misforstaaelser. En Del af

Dramaerne udkom saaledes enkeltvis; det er disse, der kaldes Kvartudgaverne; nogle af dem er overordentlige sjældne, endnu sjældnere end Folioen 1623, hvoraf der findes omtrent tredive Eksemplarer. Disse Kvartudgaver har Udgiverne bevislig i flere Tilfælde aftrykt i Folioen 1623. I andre Tilfælde indeholder Kvartoerne Scener, som Folioen ikke indeholder, og omvendt, saa moderne Udgivere har maattet flikke Dramaet sammen af to eller tre Udgaver. Endel Dramaer er ikke komne i Trykken, før de saa Lyset i Folioen 1623.

Folioen 1623 er saaledes Grundlaget for alt Shakespearestudium; men dens Avtoritet er meget angribelig. Den hjælper os ikke til at udfinde Dramernes Tilblivelsestid eller Tidsfølge. De er kastede hulter til bulter. Bogen aabnes med Stormen, der unægtelig er den dejligste Portal til Templet, som tænkes kan, men rimeligvis er hans allersidste Værk. Der er forsøgt en Inddeling, hvilken aabenbart i sine Hovedtræk stammer fra Shakespeare selv, men som er benyttet uden Forstaaelse: Først kommer Komedierne, saa Historierne, derefter Tragedierne. Som den første af disse staar Troilus og Cressida, der ikke gaar ind under nogen af Afdelingerne, og de afsluttes med Cymbeline, der efter Shakespeares Æstetik er en Komedie.

I over et Aarhundrede har Shakespearestudiet været rettet mod at udfinde Kronologien af hans Værker. Der er nogle Forskere, der nøjagtig kan bestemme, ikke blot i hvilken Orden de forskellige Dramer er blevne til, men hvilket Aar. Ja, en enkelt kan endog ufejlbarlig angive, i hvilken Sindsstemning Digteren har været under Udarbejdelsen af hvert enkelt Drama. Uheldigvis er der ikke to Forskere, der er enige. Jeg tror, at Komediernes Rækkefølge kan kun nogenledes bestemmes; de senere Tragediers ogsaa kun omtrentlig. Derimod opstiller jeg som næsten afgjort, at Historierne er blevne til i følgende Orden: Henrik VI, Richard III, Kong Johan, Richard II, Henrik IV, Henrik V og, efter et Ophold, Henrik VIII.

Til Undersøgelserne har man taget mange forskellige Udgangspunkter. Det allerpaalideligste er det, naar et bestemt Drama foreligger trykt eller findes omtalt i et samtidigt Skrift. Derved bestemmes dets seneste Tilblivelsestid. Dog, denne vil man i Reglen kunne finde ad andre Veje. En, ad hvilken der er opnaaet betydelige Resultater, er Undersøgelsen af Stilen.

Tidlig lagde man Mærke til, at denne, særlig Versbygningen, var meget forskellig i de forskellige Dramer. Det var ikke vanskeligt at se, at der var en betydelig Afvigelse mellem følgende Vers, og at det ene var et overordentligt Fremskridt for det andet:

Noble patricians, patrons of my right!
Defend the justice of my cause with arms,
And, countrymen, my loving followers,
Plead my successive title with your swords.
I am his first born son, that was the last,
That wore the imperial diadem of Rome.
(Titus Andronicus I. I. 1.)

Should we be silent and not speak, our raiment
And state of bodies would bewray what life
We have led since thy exile. Think with thy self
How more unfortunate than all living women
Are we come hither: since that thy sight, which should
Make our eyes flow with joy, hearts dance with comforts
Constrains them weep and shake with fear and sorrow.
(Coriolanus V. III. 94.)

Man blev klar over, at Shakespeare, der straks havde antaget den af Marlowe anbefalede femfodede rimfri Jambe, udviklede den gradevis fra en regelmæssig tistavelses Versform, hvor hver Linje dannede en afsluttet Periode og bevægede sig taktfast, til et frit bølgende Vers, indeholdende snart ni, snart ti, snart elleve Stavelser, glidende over i det næste uden Standsning i Meningen, saa det blev en rytmisk Strøm, der flød frit og fulgte de skiftende Stemninger. Jo mere udmærkede Skuespillene blev, des friere var Versene. Altsaa sluttede man til en indre Sammenhæng mellem hans Modenhed og hans Versbygning.

Saa var der Rimene. Dem havde Marlowe banlyst fra dramatisk Diktion, og hans Elev og Beundrer havde fulgt Mesterens Befaling. Men kun med et Suk. Han har holdt af dem. I sin Ungdom anvendte han dem meget, særlig i Komedierne, igen navnlig i de lyriske Partier. Undertiden kunde han næsten helt frigøre sig for Rimene for saa at falde tilbage til stærk Brug af dem. Han slap dem aldrig helt, men han arbejdede sig lidt efter lidt ud af dem og brugte dem kun sparsomt. I sine store Tragedier benytter han dem særlig til

at afslutte en Scene med, naar han vil sige nogle faa Linjer, der udtales roligt, men som skal fæstne sig i Tilhørernes Ører.

Fleay, der har anstillet meget indgaaende metriske Undersøgelser, og som læser Shakespeare med sine Fingerspidser, hævdede, at Dramernes Tidsfølge kunde fastslaas efter Antallet af Rim, men kom derved til nogle højst snurrige Resultater.

Som en Hjælp er slige Eftertællinger ikke uden Værd. Men Hovedvægten maa dog lægges paa de indre Kriterier, d. v. s. paa den Kunst, hvormed det enkelte Drama er bygget, paa den Sikkerhed, hvormed Digteren opstiller og benytter sine Figurer, paa Evnen til at tilspidse Konflikterne og individualisere Karaktererne, paa den Økonomi, der vaager over. at intet gaar tilspilde, men at alt er, hvor det skal være, og at der er, hvad der skal være, paa Udfoldelsen af Menneskekundskab og Livsvisdom, paa den Upartiskhed, der stiller Digteren over sine Skabninger, og saa paa det, der ikke kan paavises, kun kan føles: Poesien. I enhver af disse Retninger kan Shakespeares Vækst følges, ikke sikkert fra Skuespil til Skuespil. men sikkert fra Ungdoms Famlen gennem Manddoms Modenhed til overmenneskelig Vælde.

a. Komedierne.

Shakespeare har øjensynlig haft to Maal for sit Liv, og han hører til de faa lykkelige Mennesker, der har naaet sine Maal: først at blive en velhavende Mand og saa at udvikle sine Evner som Kunstner til det højst mulige. Rent bevidst tog han Sigte mod Tragedien; mod dens Fuldkommengørelse arbejdede han, i dens Udarbejdelse anspændte han sine yderste Kræfter, og i den gav han sit Ypperste. Den store Kunstner vil studere Menneskesjæle i Kamp, i Lykke og Lidelse, interesserer sig for, hvor trangt og forfængeligt Livet er. Han er som Brahma, der skabte Verden i en ledig Time, da han kedede sig, for at se, hvordan Menneskene i deres meningsløse Geskæftighed kunde pine og ødelægge hverandre. Men sligt vil den forpinte, trællende Menneskehed ikke se paa; den vil mores, underholdes; det er den villig til at betale sine Penge for. Det har mange Digtere forstaaet.

Han lærte snart, at Komedien var Vejen til Publikums Hjerte, og hans Sind var netop saadan formet, at det var dens Midler, han hurtigst kom til at beherske. Han var en vittig og elskværdig Iagttager. Fra Begyndelsen har hans Elskværdighed en vis ram Bismag, Følgerne af de ublide Kaar i Stratford; men snart ligger Livet lyst for ham; han vinder Anerkendelse og Venner og føler sig sikkert harmonisk lykkelig. Han bruger ikke Komedien til at revse sin Samtid, opfatter den ikke som en Prækestol for Moralen; der er liden Satire og ingen Bitterhed i hans Lystspil. Han vil kun underholde og more et højstæret Publikum, og hans Midler er skønne Vers, Leg med Ord, Skæmt og Latter, uskyldige Løjer, Elskovstant, Forklædninger, Forviklinger, Forvekslinger og Usandsynligheder.

Hvor Usandsynligheder, Urimeligheder og Umuligheder vrimler i hans Lystspil, lige fra Elskovs Gækkeri til Stormen, og jo ældre han bliver, jo større Herredømme han faar over sin Kunst, des vildere bliver de. I Elskovs Gækkeri er det Kongen af Navarra, der ganske rolig forlader Regeringsforretningerne og med tre Herrer trækker sig ud i Skoven, særlig fordi de vil unddrage sig Kvindens Selskab og Magt. De vil leve kun for deres Studier. Straks kommer en Prinsesse med tre Damer til den samme Skov. De fire Mænd bliver naturligvis forelskede i de fire Kvinder. Det hele er en harmløs Fantasileg om Elskovs Magt, som ingen Fornuftbeslutninger kan staa imod. Et Lystspil, skrevet ikke for den store Hob, idet der næsten ingen Handling er; men Ordspil og Vittighedskampe og Aandrigheder, meget ungdommelige og temmelig magre, fylder de fem Akter. Behandlingen er tør, der er ingen Individualisering, Opstillingen af Figurerne ligesom Ordningen af Scenerne er systematisk og skematisk: alt er nøje afbalanceret.

Den næste Komedie, Tvillingerne, tog direkte Sigte paa de mange Tilskuere; Løjerne var af groveste Art, idet stadige Prygl og Spark — lattervækkende Midler, Shakespeare meget hurtig kom ud over, men som han havde arvet fra sine Forgængere, og som selv Molière og Holberg ikke undsaa sig ved at benytte i stor Udstrækning — udgør en stor Del af Komiken, som nu synes ret tarvelig, men da stod himmelhøjt over, hvad Scenen ellers fremviste. Handlingen var taget fra Plautus, og

den skulde synes usandsynlig nok. To Brødre er som Smaabørn blevne skilte ad paa Havet i en Storm, der ogsaa skilte deres Forældre. Nu mødes de alle i een By, dem selv uafvidende. De to Brødre forveksles uophørlig, blandt andet af den enes Kone, tilmed da de begge bærer det samme Navn. Dette var ikke den unge Digter nok: han gav hver af Brødrene en Tjener, som var i nøjagtig samme Forfatning som de: Tvillinger, bærende det samme Navn og de samme Klæder. Forvekslingerne og de deraf opstaaende Løjer øges betydelig; Sandsynligheden blæser han et Stykke.

Man undersøge hvilken af Komedierne man vil, og man vil finde, at han har ikke blot ikke gjort noget for at gøre dem fornuftmæssige, men at han med Forsæt, med Beregning bestræber sig for at gøre det modsatte. Shakespeare saa alle Urimelighederne saa godt som Nogen, men han vilde dem. Han er som ung ganske nøgtern; han ved, hvad han vil og er udspekuleret i sine Beregninger; med Poesien er det saa som saa. Han vokser i enhver Henseende og træder ind i sin lyrisk-romantiske Periode, hvor vel alle hans lyse Komedier og hans lyse Tragedie Romeo og Julie blev til. Han dykker dem ned i Poesiens Guldbad, fylder dem med Lyrik og Musik og Elskovs Lykke, gennemvæver dem med sin Elskværdighed og sit Vid, lader Komiken gennemstrømme dem, fra det rene Vrøvl til de mest udsøgte raffinerede Aandrigheder, fra den fine Skæmt, der kun fremkalder et Blink i Øjet, til det burleske Sjov, der vækker bragende Latter.

Usandsynlighederne vokser. Skærsommernatsdrømmen skal jo være som en Drøm, og der kan saa uforenelige Bestanddele derfor blandes sammen som fornemme Grækere og Londoner Almuesmænd, franske Alfer og nordiske Nisser; de slynges ind i hinanden og gøres til een uopløselig Bestanddel, ligesom han lægger Alferiget lige udenfor Athen.

Men man kan blive paa Jorden, og hvad er saa mere urimeligt og samtidig mere henrivende end „Som I behager“, der skildrer Livet i en Skov, som kun findes i Fantasiens Verden, skønt den hedder Ardennerne, hvor der lever baade Hjorte og Løver og Slanger og Faar, hvor alle Mennesker, baade de gode og de onde, bliver som lykkelige Børn, hvor Prinsesser vogter Faar og Hofmænd græder over døende Hjorte,

og hvor Elskeren ikke kender sin Elskede, fordi hun har iført sig en Slags Mandsklæder. Der er en god Hertug, som jages bort af sin onde Broder og gaar ud i en Skov, tæt ved Hovedstaden; her lever han uden Frygt et fuldstændigt idyllisk Friluftsliv, optaget af Jagt og Studier, af Samtale og Sang; det er aabenbart altid godt Vejr. Saa er der en ung Mand, Orlando, der mishandles af sin Broder; han overvinder, skønt ung og uøvet, Mesterskabsbryderen; han vinder den onde Hertugs Bifald, men da hans Navn bliver bekendt, bortjages han og følges af en gammel tro Tjener, der vil opvarte ham, skønt han knap selv kan staa paa Benene. Orlando ser og ses af Rosalind, den gode Hertugs Datter. Hun er blevet ved Hoffet, som Veninde af den onde Hertugs Datter. Uden Motivering bortjages hun. Hun forklæder sig som Mand og Veninden følger hende. De gaar ud i Skoven, hvor de køber sig en Hytte og en Faarehjord; der træffer de Orlando, som ikke genkender dem, og nu leger de, at den som Mand forklædte Rosalind er Rosalind og at Orlando skal gøre Kur til ham, og de bliver gift — halvt Skrømt, halvt Alvor. Derpaa kommer den onde Broder, Oliver, ud i Skoven; Orlando frelser ham fra en Slange og en Løve, og Oliver gaar i sig selv. Derpaa kommer den onde Hertug ud i Skoven; han er gaaet i sig selv, og nu drager den gode Hertug tilbage til sin Trone og alt ender i Fryd og Glæde.

Aladdin og Alferne og Den standhaftige Tinsoldat er spidsborgerlig Snusfornuft ved Siden af dette. Stoffet ser ud, som var det et Barn, der af forskellige Eventyr havde ældet noget Miskmask sammen; men i den store Kunstners Haand er det blevet til den skæreste Poesi. Det er Skovens Skygge, Muldets Duft og Vaarens Friskhed, der er Baggrund for dette Drama, som er fyldt til Randen med ung Elskov! Orlando rødmer over sin rene, sunde utilstaaede Kærlighed, og skærer hendes Navn i alle Skovens Stammer og hænger Vers paa alle dens Træer; og Rosalind leger med ham, med en Spøg paa Læberne og en Taare i Øjet, øm og streng, frygtsom og modig.

Shakespeares Komedier er alle rene Intrigestykker. Der skaffes en Handling tilveje, saa urimelig som mulig, blot nogenlunde sammenhængende. Alt antages for givet. De er

ikke Skildringer af Livet, tværtimod; de skal bringe Tilskuerne til at glemme Virkeligheden, dens Kampe og Genvordigheder et Par Timer. Derfor lægges der i Ungdomskomedierne ikke Vægt paa Karakterstudier; Figurerne staar vage, udviskede, uden skarpe, personlige Træk, og der finder ingen Udvikling Sted, de er lystige og vrøvlede, intrigante og skændesyge, forelskede og ondskabsfulde; men i sidste Akt samles de allesammen og er gode og lykkelige. Virkelige Konflikter er der heller ikke; ti naar de tilspidser sig og bliver uløselige, hugger Digteren dem ganske rolig over og lader uden smaalig Hensyntagen til det fornuftige alting ende i Fryd og Gammen.

Saaledes er hans første Komedier og saaledes er hans mellemste og hans sidste. I „Lige for Lige“ er der en god Hertug, der udsteder en Forordning om, at alle illegitime Kønsforbindelser skal ophøre og Overtrædere straffes paa Livet, hvilken Forordning gives tilbagevirkende Kraft, for at gøre den rigtig absurd. Derpaa rejser han bort, d. v. s. han forklæder sig som Munk for at blive og vaage over, hvorledes hans Vikar, Angelo, hvem han ikke har Grund til at mistænke for nogen Slags Udskejelser, vil regere. Angelo antages nemlig for at være et Dydsmønster. Nu er der en ung Mand, Claudio, som har avlet et Barn med en ung Pige. I den Anledning skal han henrettes. Hans Søster, Isabella, der er meget strengt sædelig, gaar i Forbøn for ham, men afvises. Angelo bliver forelsket i hende og lover at tilgive Broderen, om hun vil blive hans Elskerinde, hvilket Forslag hun tilbageviser med Foragt; Broderen bønfalder hende om at købe hans Liv med sin Ære; hun harmes. Siden indvilger hun i Angelos Forslag og underskyder i Mørket dennes tidligere Elskerinde, der favnes af Angelo, som bryder sit Løfte og befaler, at Claudio skal henrettes. I hans Sted bliver nu en Røver, der ligner ham, halshugget. Saa træder Hertugen, der har overværet alle Begivenhederne, frem og afslører Angelo. — Der er ingen alvorlig Mening med det hele; men Kritikerne har alligevel taget det for ramme Alvor og haanet Shakespeare, fordi han kunde tro, at noget saadant kunde finde Sted i den glade Stad Wien, ja, man har endog betragtet dette Stykke som et af Udtrykkene for Shakespeares voksende Mismod og Menneskeforagt!

Der er nemlig, foruden nogle meget lystige og lidet høviske

Scener, der slet ikke bærer Vidne om, at Digteren har sat noget til af sit gode Humør, et Par alvorlige Karakterstudier, nemlig Isabellas og særlig Angelos, og med de alvorlige Karakterer kommer de alvorlige Konflikter. Ti jo større Shakespeares Menneskekundskab, Kendskab til Livet, Fordyben sig i og Uddyben af sin Kunst bliver, des mere bliver Arten Menneske i alle sine Afskygninger det, der interesserer ham, tager alle hans Kræfter fangen. Men skal man studere Mennesket og Livet, da strækker ikke Vrøvlet, Livsglæden og Solskinnet til, da maa der tegnes svære Skygger ind i Billedet. Og intetsteds fejrer maaske Shakespeares Kunst større Sejre end i de Komedier, hvor Alvoren er blandet med Lystigheden, og hvor dog Alvoren ikke maa tages for Alvor. Dette, midt i alle de ophobede Urimeligheder, at kunne fremstille en Række af sande, lidende og kæmpende Mennesker, saa vi optages af dem og overser, at Kampen kun er paa Skrømt, er dog Kunstens Triumf.

Tro ikke, at det er Tilfældet, der regerer, at han ikke ved, hvad han selv skriver, eller at han er blevet vred paa Verden og nu begynder at lægge sin Vrede, sit Mismod og sin Menneskeforagt ind i sine Værker og ikke kan holde disse Egenskaber ude af sine Komedier. Hans kunstneriske Princip er stadig det samme: han vil underholde, nu tillige spænde sit Publikum. Tilskuerne skal faa lidt Medfølelse for Hovedpersonerne, skælve en lille Smule for deres Skæbne og dog hele Tiden føle, at det bliver nok godt tilsidst; d. v. s. de skal more sig. Naar Shakespeare saa har holdt dem tilstrækkelig længe behagelig spændte, trækker han en ny, alt kronende Urimelighed frem og bruger den til at hidføre en frydelig Slutning.

Derfor har han ogsaa Brug for mere end en Røverhistorie til at brygge sine Lystspil sammen af. En Historie byder ikke Usandsynligheder nok. Købmanden i Venedig, det populæreste af dem alle, er lavet sammen af tre, foruden hans egne Tilsætninger. Hvor taarner ikke Umulighederne sig op: at en Fader gør et saa sindssvagt Testamente, som at hans Datter skal gifte sig med den, der kan vælge den rigtige Æske af tre; at dette Testamente bogstavelig efterkommes; at af Friere fra alle Verdens Hjørner ikke En slumper til at vælge den rette, men at den Rette straks vælger rigtig; at den kongelige Køb-

mand ikke kan faa 3000 Dukater tillaans hos en anden kongelig Købmand, men maa gaa til den foragtede Jøde; at en meningsløs Kontrakt oprettes om, at Shylock skal have Ret til at udskære et Pund Kød af Antonio, ifald Pengene ikke betales til Forfaldstid; at Bassanio faar disse Penge for at kunne udstyre sig til Frieriet hos Portia paa Belmont, lige udenfor Venedig; at han straks vinder hende; at der samtidig er hengaaet tre Maaneder, i hvilke alle Antonios Rigdomme er tabte, uden at Nogen er kommet ham til Hjælp, hvorfor han skal miste et Pund Kød. Og saa kommer Retsscenen som Kronen paa alt dette Vanvid. Portia, forklædt som Advokat, faar straks Lov til at tale for Venedigs Doge og Raad; tilkender først ifølge Venedigs Lov Skylock hans Ret og frakender ham den dernæst i Følge samme Lov; saa gaar Skylock beskæmmet bort og Antonio faar baade Lov til at beholde Livet og Jødens Formue, og lidt senere meldes det, at alle hans Rigdomme er i god Behold. Vi har været stærkt spændte paa, hvorledes det skulde ende for den stakkels Antonio; men det har vi slet ikke behøvet. Portia havde i tredje Akt forberedt os paa, at det vilde være hende en smal Sag at frelse Antonio. Og for at der slet ikke skal efterlades noget tyngende Indtryk, tildigter Shakespeare den henrivende, tilsyneladende overflødige femte Akt, der bestaar af Lyrik og Musik, Maaneskin og Springvandsplask og Elskovstant.

Og dog ser og læser vi dette Stykke om og om igen, altid lige fortryllede, lige betagede, lige beundrende. Ti her er mere end Underholdning, her er dybe Menneskestudier. Først og fremmest Skylock, den mest forstaaende, mest gribende Skildring af en Jøde i nogen Literatur. Denne Mand med sin Ret og sit Rethaveri, der lider Uret og gør Uret, der er Menneske, forsaavidt han har de samme Lidelser og Nydelser, de samme Følelser og Lidenskaber som Andre, men Jøde, fordi han klynger sig til sit Folk, føler sig som Del af det mere end som Individ, lænkebunden af dets Tro og dets Skikke, hadende de Kristne, logrende og smigrende for dem, saalænge han er værgeløs og retløs, men rede til at springe i Struben paa dem, naar han tror, han kan gøre det uden Fare, med sit Hjerte delt mellem sit Guld og sin Datter, uden klar Dømmekraft, da han mister begge. — Og overfor ham staar

den fine kongelige Købmand, der er bedrøvet, han ved ej hvorfor, undtagen fordi han er bedrøvet, høflig og rundhaandet overfor sine Venner, rolig i alle Livets Forhold, ligegyldig overfor dets Tilskikkelser. — Komedien er broget og afvekslende, der er lagt en Skønhed og Festglans over den som i Paolo Veroneses Billeder; der er en Lyrik, saadan som kun Shakespeare, Shelley og Goethe har kunnet skabe den; der er kaade, godmodig-meningsløse Løjer som Scenen mellem Launcelot og hans gamle, blinde Fader; der er Had og Elskov, Patos og Vid. Der er alt, kun ikke virkelig Alvor, end mindre Mismod eller Bitterhed.

Det er der heller ikke i den senere Komedie Stor Staahej for Ingenting, dette straalende Lyshav af Vid, dette Fyrværkeri af Ordfordrejninger, hvor Benedick og Beatrice i lystige Vittighedskampe og overmodigt Drilleri forsikrer hinanden og Andre om, at de er uimodtagelige for Elskov, og dog manøvreres i Armene paa hinanden. Digteren har aldrig været kaadere eller elskværdigere, end da han skabte den idiotiske Politistyrke, der paa Embedsvegne bør arrestere en Tyv, men bør lade være, da den, der rører ved Beg, smusker sine Fingre, og det nemmeste er, at lade Tyven vise, hvad han er for en Karl og stjæle sig fra Politiet, som ogsaa bør passe paa, at Ingen stjæler deres Hellebarder, og som bør gaa ind paa Ølhusene og befale dem, der er drukne, at gaa hjem i Seng, hvis de vil; ellers skal de lade dem sidde, til de bliver ædru, saa svarer de nok høfligere.

Ganske vist har ogsaa dette Drama sine alvorlige Optrin: den rene, blide Hero beskyldes for Utroskab i det Øjeblik, hun skal vies, og Partiet gaar overstyr, og der er megen Sorg og Jamren, ja hun udgives endog for død. Men Publikum ved saa god Besked med, at hun intet ondt har gjort og at hun lever i bedste Velgaaende, saa det skræmmes ikke op.

I Helligtrekongers Aften er der Forvekslinger og Forviklinger, Beskyldninger og Arrestationer, med Sorg over en død Broder og ubesvaret Kærlighed; men der gaar den lystigste Kehraus af Soldebrødre og en forslagen Kammerpige og en dum, vigtig Hushovmester gennem hele Stykket, der ender i Lykke og den fineste Harmoni, efterat der er sket de eventyrligste Ting.

Alle disse lystige, fantasifulde Værker og nogle flere, som Muntre Koner i Windsor, antages skrevne før 1602—3. Saa kommer Shakespeares modneste Periode, hvor han hverken skriver Historier eller Komedier, men, for at tale med Georg Brandes, „lader en Sværm af sorte Tragedier slaa ned paa den Scene, der nylig genlød af hans Beatricers og Rosalinders Latter.“

Da han saa hen imod sit Forfatterskabs Slutning genoptager Komedien, er hans æstetiske Princip ikke undergaaet nogensomhelst Forandring. Lystspillene formes aldeles paa samme Maade som tidligere, kun at Fantasien faar endnu løsere Tøjler end nogensinde før. I „Cymbeline“ er Forvirringen og Sammenrodningen komplet: der er gamle Britter og kejserlige romerske Tropper, franske Adelsmænd og en Hollænder og en Spanier; Handlingen foregaar i det gamle Britannia og i Renaissancens Rom. Det er Poesien, Karaktertegningen og Elskværdigheden, hvorpaa det hele kommer an, og de er alle stegne mangefold under hans Løbebane; han er den Troldmand, der kan gøre alt, hvad han vil, og for hvem ingen Skranker eksisterer. Knuden strammes og løses rent vilkaarligt, paa Mesterens Bud. De plumpeste, barnagtigste Midler bruges til at sætte Handlingen igang. En Pralhans paastaar i et Værtshus, at han kan vinde en hvilkensomhelst Kvindes Kærlighed. En ung Ægtemand, for hvem hans Hustru er Alt, vædder med ham om, at han ikke kan forføre hende; han letter ham Adgangen til hende og anbefaler ham som sin Ven. Da Fyren nu, uden at have opnaaet nogen Gunst, kommer tilbage og fortæller, at han har besovet hende og fremviser et Smykke og beretter om en Plet paa hendes ene Bryst, tror Ægtemanden ham straks og sender en Tjener for at dræbe hende. Hun bliver ikke dræbt, men kommer ud i Bjergene, hvor hun træffer nogle Hyrder, der i Virkeligheden er en meget fornem Mand med sine to Sønner, som ikke er hans, men Kongens Sønner, der her lever Naturmenneskers ædle Liv. Efter mange Genvordigheder finder de to unge Ægtefolk hinanden, den onde Prins mister sit Hoved og den onde Dronning sit Liv, hvorpaa alle de gode Mennesker lever i idel Lyksalighed. I alt dette Virvar staar det unge Ægtepar, udstyret med legemlig og aandelig Skønhed, Sundhed og Styrke, klædt i en Rustning af sædelig Renhed, der for alle Tider har gjort Imogen til Navnet

paa den herlige Kvinde, hvis Egenskaber er Sandhed, Kyskhed, Trofasthed og Mod.

Var Cymbeline vild, hvad skal man saa sige om Et Vintereventyr. Det ligger i selve Navnet, at det er et saadant, som fortælles de lange Vinteraftner ved Ilden for at fornøje Børn, og Digteren har selv i en Prolog maattet retlede Tilskuerne foran fjerde Akt:

> Forarges ej, naar paa min raske Fart
> henover seksten Aar jeg glider snart
> og ænser ej den brede Kløft. Min Magt
> er Lov og Skik i Verden underlagt,
> jeg planter og jeg styrter dem igen.
> — — Nu vender jeg mit Timeglas, og brat
> er Stykket skredet frem, som om en Nat
> I havde blundet bort.

Ingen Skranker findes her, hverken for Tid eller Rum eller Handlinger. Bøhmen og Sicilien er begge havomflydte; man har Marmorstatuer af Maleren Guido Reni og raadspørger det delphiske Orakel. Kongen nærer en ugrundet Mistanke til sin Dronning, berøver hende det Barn, hun føder, og lader det udsætte, at vilde Dyr kan æde det. Dronningen foregives at være død og holdes skjult i seksten Aar i en Pavillon i Kongens Park, indtil han har angret tilstrækkeligt. Barnet føres bort paa et Skib, der strander paa den berømte Bøhmens Kyst, hvor Søfolkene drukner og en gammel Hofmand bliver ædt af en Bjørn. Barnet findes af nogle Hyrder og opdrages af dem som en Eventyrprinsesse, i hvem Prinsen af Bøhmerland forelsker sig, hvorpaa de løber bort og kommer til Sicilien netop i rette Øjeblik til Afsløringen af Statuen af den døde Dronning, der er den levende Dronning, som falder i sin angrende Mands Arme og velsigner sine Børn.

Men Poesien, den som kan føles, men ikke beskrives, er over hver Linje i Værket, over Forældrenes Tale med deres Dreng, over Hustruens skæmtefulde Hentydning til de første Kærlighedsdage og hendes Smerte over den krænkende Beskyldning, over det vidunderlige Møde mellem Ægtefællerne efter de mange Aars Skilsmisse; over den landlige Fest, hvor Perdita er Dronning, og over hendes Udvikling for Kongen om Blomsterne; men først og fremmest over Kærlighedsforholdet mellem

hende og Prinsen, frit for alt Lefleri og Koketteri, saa ungt og rent og ømt. Hun er en værdig Datter af en herlig Moder. Og der er kastet en Poesiens Glans over Autolycus, denne tyvagtige, lystige Vagabond, med sine Sange og sine Løgne, det sidste Skud paa den lange Stamme af Shakespeares godmodige Nærre, den elskværdigste af dem alle.

Med „Vintereventyret“ tænker jeg mig, at Shakespeare har villet trække sig helt tilbage fra Scenen. Han har jo længst ophørt selv at spille Komedie, han delte sin Tid mellem London og Stratford, og mere og mere drog det rolige Landliv ham, som han altid havde elsket saa højt. De landlige Scener og Perditas Beskrivelser af Blomsterne bærer Vidne om, at hans Kærlighed til hans Fødeegn var vokset med Aarene. I London var han Gøgleren, maaske mere anset end sine Kaldsbrødre, men dog ikke stillet paa lige Fod med Adelsmænd, Filosoffer, rige Købmænd. De Unge trængte sig frem paa Scenen, og Mængden tiljublede dem Bifald; deres Kunst var ikke hans lødige Kunst, men Mængden forstod sig ikke paa Kaviar. Han var selv kørt foran ud i Fantasiens Land. Han havde kunnet tøjle sit Forspand; det løb ikke længere, end han vilde. Efterfølgerne drog samme Vej, men deres Heste løb løbsk og trak dem ud paa vildsomme Veje. Mængden syntes vel, at deres Vogne havde stærkere Fart, og studsede. Samtidig med at hans Poesi var steget gradevis, var hans Opfattelse af det, hans fantastiske Digtning drejede sig om, Kærlighed, blevet renere og finere, mens Efterfølgernes Digtning om Elskov blev stadig mere raffineret og pervers, indtil de under det stuartske Publikums Jubel begyndte at forherlige Elskov mellem Søskende.

Det har næppe smagt ham. Han havde i Aaringer forberedt alt til sin Hjemkomst. I Stratford var han den rigeste Mand og følgelig en anset Mand. Der kunde han leve i Ro, snakke med Godtfolk, nu og da se Kamerater fra London, plante i sin Have, færdes paa Marker og Enge, plukke Aarstidens Blomster, tænke paa Livets Kampe, der laa bag ham, og paa Gravens Fred, der laa foran ham: „Every third thought shall be my grave.“ Og der, hvor Lidenskaberne og Tanken er falden til Ro, har han saa fra en eller anden adelig Velynder faaet en Anmodning om et Festspil til et Bryllup. Maaske har det været en Bestilling, der ikke godt kunde siddes

overhørig, maaske har han ogsaa endnu engang villet vise, at han stadig var Troldmanden, der endnu sad inde med alle sine Hemmeligheder.

Det var tredje Gang, han skrev paa Bestilling: først har han til et eller andet fornemt Bryllup digtet „Skærsommernatsdrømmen“, afvekslende som en liflig Drøm, med højrøstet Lystighed, med Elskov og Kiv og Misforstaaelser, Mennesker med og Beboere af Aandeverdenen uden Lidenskaber. Anden Gang var det paa sin Dronnings Befaling, at han havde maattet travestere selve Falstaff; hun forlangte at se den tykke Ridder som forelsket, og Shakespeare maatte efterkomme Befalingen. Forsøget lykkedes ikke. Det blev den eneste egentlig borgerlige Komedie, han skrev. Men Falstaff var ikke borgerlig, han var vant til at omgaas Prins Henrik, den ideale Fyrste, og var vant til det fri Zigeunerliv i Eastcheap; han tabte Vejret mellem de skikkelige Borgerfolk i Windsor — og i Windsor skulde Komedien foregaa, for at der tilsidst kunde afleveres en Hyldest og Lykønskning til Dronningen. Men selv her, hvor alt var saa regelret, maatte Digteren have et fantastisk Element med, og han lagde Alfedansen under det gamle Egetræ ind.

Den tredje Bestilling, som han sikkert har modtaget i Stratford, var Stormen. Det blev hans uigenkaldelig sidste Forestilling; efter den brød han sin Tryllestav itu og gravede den favnedybt ned i Jorden.

Stormen er Aandepoesi. Den har intet med denne Verden at gøre. Shakespeare, Prospero, er den rene, harmoniske afklarede Aand, der byder over Luftens og Havets, gode og onde Aander. Han har ingen Lidenskaber, kun Magt og Mildhed. Han bor der ude paa den øde Ø, langt fra Menneskenes travle Færden. Han har intet andet Selskab end Aanderne og sin unge Datter, der aldrig har set en Mand. Og da den unge Mand kommer, er han ren og rank og ridderlig som Donatellos St. Georg, og ved første Øjekast forelsker de to Unge sig i hinanden. Men hvilken Elskov! uden Lidenskab og uden Begær, kun i betaget Lykke over det at være hinanden nær og at kunne hjælpe hinanden med at bære Byrder.

Hvilken Vandring har ikke Shakespeare tilbagelagt i stadig stigende Skønhed, Frihed, Harmoni og sædelig Renhed fra „Tvillingerne“ til „Stormen“. Denne blev hans Svanesang, og

han opbød hele sin Kunst for at overgaa sig selv og sine Medbejlere. Han viser samtidig, hvad hans Kunst er, og hvad de Andres er. Han indlægger i fjerde Akt et Maskespil, saadan som de blev leverede i dusinvis af de andre Dramatikere til Festligheder, særlig til Bryllupper, og han indbød til Sammenligning ved at skrive det netop i den sædvanlige Stil — og Himlen ved om Sammenligningen faldt ud til hans Fordel. Der er moderne Kritikere, der mener, at han slet ikke har skrevet det, men at en anden har lagt det ind, da det virker saa grelt som en Vadmelslap paa en Purpurkjortel. Ingen har tænkt paa den Forklaring, at han har gjort det netop saadan med Bevidsthed, for at det skulde ret forstaas, hvad han var i Forhold til dem, der kom efter, og der var ingen Grund for ham til at bede en anden hjælpe sig. Desuden, Maskespillet er uundværligt, dels fordi der hentydes til det, og dels fordi Akten ellers vilde blive altfor kort. At det kunde bringe ham et Øjebliks Tilfredsstillelse er forklarligt; at det overfor Efterverdenen var et Fejlgreb, kan kun indrømmes og beklages.*)

b. Historierne.

Fra først af har Shakespeare gjort sig til Opgave at skrive Tragedier. Rimeligvis er Titus Andronicus hans tidligste Arbejde i den Retning. Mange har villet frakende ham det som Shakespeare uværdigt. Men det er en ung Mand fuldt ud værdigt; det rager op over de fleste af Datidens Tragedier. Det har flere Rædsler end noget andet Drama — der kan overhovedet ikke tænkes en Ugerning, undtagen Mordbrand, som det ikke rummer — og det er fuldt af Liv, af Had og Elskov. Det var ganske vist rent ydre Mekanik uden Psykologi; men Shake-

*) Han gør det samme andetsteds og omtrent ligesaa grelt: Skuespillerens store Deklamationsnumer i Hamlet (II. II.) er skrevet i en helt anden Stil end det øvrige Drama; det er en udmærket Prøve paa solid klassisk Professordigtning. Ogsaa det indlagte Drama, der bruges som en Fælde for Kongen (II. II.), er teknisk en sammentrængt Efterligning af det primitive Drama og stilistisk fuldt af rimede Sentenser som Shakespeares første Værker.

speare havde endnu ikke vist, hvorledes en Tragedie skulde se ud; han gjorde som de Andre gjorde. Han selv er sikkert den Tilskuer, der har været mest utilfreds med Arbejdet; han har besiddet i høj Grad baade Kritik og Selvkritik. Han har været misfornøjet med den og har saa ladet Tragedien hvile en Stund; men han har ikke tabt den ude af Sigte; den var Maalet.

Michel Angelo begyndte ikke med at skabe Moses eller Jehovah; han frembragte en Satyrmaske og den skønne elegiske Madonna, skønt han sikkert ogsaa tidlig har følt de mægtige Kræfter røre sig. Den unge livsglade Shakespeare frembringer sine Komedier, der ikke laa over hans Kræfter, og kommer, maaske ved et Tilfælde, ind paa det historiske Drama. Der kunde der fra først af ikke være anden Tillokkelse for ham end at tjene nogle Penge. Der forelaa en Trilogi om Kong Henrik VI, følgende hans Regering fra først til sidst. Vi ved, at den forelaa, ti de to sidste Afdelinger er komne til os, og den første maa have eksisteret. Der findes intet Forfatternavn paa dem, men man betragter det som fastslaaet, at Shakespeare ikke har skrevet dem, men at de derimod er et Sammenskudsarbejde af tre Digtere, Marlowe, Greene og Peele. Stykkerne har tilhørt Teatret, hvor de er blevet spillede, og det har saa til en paatænkt Nyopførelse af dem været overdraget den opgaaende Stjerne at omkalfatre dem — noget, der var almindeligt dengang.

Stykkerne var meget lidt dramatiske. De var en Sammenkædning af Scener, levende Billeder, forestillende Episoder af Kongens lange Regering, uden Centrum, ledende Idé eller dramatisk Konflikt. Der var Begivenheder nok, Slagscener, Skænderier, Kongers Afsættelse og Genindsættelse, Giftermaal og Utroskab, Helte, der sejrer og dør, Oprør, der kues o. s. v.; men der var ingen rød Traad, og Karaktertegningen var meget svag. Selve Handlingens Gang og Stykkernes Komposition har Shakespeare ladet uforandret. Han er fra først af gaaet meget skaansomt tilværks, i al Fald med Tilføjelser; i første Del antages det, at han højst har føjet et Par Scener til. Men lidt efter lidt føler han Kræfterne vokse og bliver dristigere, baade med Hensyn til Bortskærelser og Tilføjelser. De to sidste Dele kan vi jo sammenholde med Originalerne og se, hvilke Foran-

dringer, han har foretaget. Faa Scener har han ladet helt urørte; mange har han ændret stærkt; hele Dialoger har han omskrevet og — af en eller anden Grund — er et Sted den gamle Form blevet staaende ved Siden af den ny, saa den samme Ting siges to Gange, men paa højst ulig Maade. Han har gaaet Teksten meget nøje igennem og baade ombyttet Ord med andre og forbedret Rytmen. Hvad der er meget karakteristisk for ham, er, at han har foretaget en stor Mængde Rettelser af historiske Bommerter, uden dog at faa alle med. Han har lagt Holinshead til Grund istedetfor Hall. Han var i ingen Del af sit Forfatterskab bange for at foretage en Forskydning af den historiske Sandhed, om hans Kunst fordrede det; men ellers holdt han sig nøje op ad den historiske eller novellistiske Tekst, han benyttede. Han er ikke ansvarlig for Scenerne med Jeanne d'Arc; men han har heller ikke villet forspilde Succesen overfor sit Publikum ved at berøve det slige populære Lækkerbidskener; dertil havde han ikke Avtoritet nok. Han uddybede endnu Karaktererne meget betydelig, særlig Kongens og Dronning Margaretes og Suffolks. Derpaa opstaar Tanken hos ham om at give Henrik VI en Fortsættelse i et Drama om Richard III, og han begynder allerede i dette Stykke at forberede Karaktererne i det næste. Og saa synes han, at det Stof vil egne sig til at forme et Sørgespil af — det er jo stadig Maalet.

Saaledes blev de historiske Dramaer den strenge Skole, hvori han opdrog sig selv til sine stolteste Værker.

En Sammenkobling af levende Billeder af Englands Historie var imidlertid intet Drama. Det følte Shakespeare instinktmæssig, uden egentlig ret at vide, hvad et Drama var. Marlowe viste ham Vejen med Edvard II, et virkeligt historisk Skuespil med en Helt, om hvem alt samler sig, fra hvis Fejlgreb alt udgaar, og mod hvis tragiske Endeligt alt styrer hen. Det er noget sligt, der nu foresvæver Digteren; tillige noget i Retning af den græske Skæbnetragedie. Men tillige maatte en Tragedie være noget med store Skikkelser, med stærke Ord, med Optrin, der gjorde dybt Indtryk. Marlowes Edvard II var veg, vaklende, kun levende i Øjeblikket, uden Maal. Modstykket dertil skulde være en handlekraftig Natur, der havde

et bestemt stort Maal for Øje og overvandt alle de Hindringer, der taarnede sig op for ham.

Richard III, til hvem allerede Udkastet var gjort i Henrik VI III., var en saadan, og Digteren gjorde ham til sit Stykkes Helt, og gjorde Helten til Titan. Men han gjorde ikke sin Helt sympatisk; det havde Edvard II til Trods for sine Fejl og Svagheder været, og Tilskuerne blev blidt stemt overfor ham i hans Ulykke. Man skulde derimod gribes af Rædsel over Richard III's Ondskab; man skulde beundre hans Kløgt, hans personlige Mod, hans Ubøjelighed, hans Evne til at beherske sine Medmennesker og tvinge sine Ofre til at lægge deres Hals under hans Fod; man skulde oprøres over hans Falskhed, hans Frækhed, hans Grusomhed; og man skulde føle det som en Lettelse og som en retfærdig Skæbne, naar han tilsidst bukkede under i vildt Raseri, efter at være blevet forfulgt i Drømme af dem, han havde myrdet.

Helheden skulde være uhyre, men ikke som Titus Andronicus uhyrlig. Skikkelserne skulde være af overnaturlig Størrelse, men dog vel proportionerede, og Optrinene skulde helst være af en usædvanlig sjælden Art, men dog ikke helt usandsynlige eller urimelige. Og saa skulde der være Fart over alt. Tilskuerne skulde sidde aandeløse, ikke blot grebne af Rædsel, af Medynk, af Beundring, men de skulde ikke have Tid til at trække Vejret, saadan skulde det ene stærkt bevægede Billede følge paa det andet, men kædet inderlig sammen.

Helten selv blev en Skurk i største Maalestok, men det store Skridt fremad er, at hver af hans Skurkestreger bliver omhyggeligt og klogt motiveret. Det er ikke den historiske Richard III, men denne er lagt til Grund for Skikkelsen. Han er af en eneste Støbning, til Trods for de forskellige Karaktertræk, hvormed han er udstyret. Alt hos ham løber ud i Magtbegær; han vil herske over Mænd og over Kvinder, især over de sidste, for der er Hindringerne størst. Han er frastødende hæslig, med Pukkel paa Ryggen og vinde Ben; mærket fra Moders Liv til at skræmme Kvinder og udrustet med et mægtigt Begær til at tvinge dem ind under sig; og der er intet, der forsoner. Ti hans Indre er endnu skrækkeligere end hans Ydre; der findes ikke een god Blodsdraabe i hans vanskabte

Krop. Han staar fjernt fra Tronen, og han vil op paa den; han har intet Parti, ingen Indflydelse, Mændene hader ham, foragter ham, mistror ham. Han har i alt kun sin egen ubøjelige Vilje at stole paa; den hjælper ham ogsaa; hvert Maal, han har sat sig, naar han. Han har ingen Brug for at opelske andre ædle Egenskaber end personlig Tapperhed. Ellers er han et Bundt af Falskhed, Grusomhed og Hykleri, Egenskaber, der alle kun er een.

Hver Figur i Dramaet er kun som een kraftig Streg; der er liden Nuancering. Man nærer Afsky for dem eller Sympati; men der kan ikke diskuteres om dem; de er klart optrukne. De lever ikke mangfoldig, men de staar tydelig. Der er over hele Tragedien noget, der minder om Aiskylos. Der er den samme Retlinethed i de i overnaturlig Størrelse fremstillede Skikkelser, der bevæger sig som skarptskaarne Statuer, der er pustet Liv i; der er den samme beherskede villede Voldsomhed, Figurerne stønner ikke, de skriger, korte Skrig, der hurtig kvæles, de gaar ikke eller løber ikke, de skrider, de handler enkelt og taler skarpt; de gaar lige løs mod deres Maal, uden Svinkeærinder, uden Tøven eller Betænkning; Misforstaaelse med Hensyn til deres Bevæggrunde kan ikke opstaa. Der er en enkelt Figur, der minder ganske tydeligt om Kassandra, nemlig Dronning Margaret. Hun vandrer over Scenen som den hellige Skæbne, som en uantastelig Aand, der med sin ulykkesvarslende Røst profeterer, forbander, truer og skælder. Hende har Ulykkerne ramt saaledes, at hendes Forstand er blevet forrykket, og det er netop under Ly af deres Vanvid, at Dronning Margaret og Kassandra kan optræde saa hensynsløst i deres Tale, som de gør. De er begge monumentale i deres storslaaede Højhed og lidenskabelige Ro; de er begge to stillede udenfor Livet og føles som lidet virkelige.

Men Tonen i Dramaet brydes; den klinger ikke helt igennem saa højtidelig dump og unison. Der er Scener, der svulmer af Liv og forkynder den Digter, der skulde bringe Hjerter til at banke og Taarer til at flyde ved Skildringer af Livets Grusomhed og onde Magters Spil med værgeløse Væsner. Alt hvad der angaar de unge Prinser, deres rørende Tillidsfuldhed, deres barnlige Klogskab, Forstand paa Verden og Uvidenhed om dens Ondskab, deres skønne Liv og skønne Død er rent

menneskelige, sandt rørende Udsnit af Livet, farvede af den fineste ægteste Poesi.

Richard III er det unge Genis Arbejde, en tour de force, en Prøve paa, hvad der kan bydes, hvor stærkt Buen kan spændes, hvor langt det sublime kan strækkes uden at gaa over i det latterlige. Psykologien er hverken fin eller sand, til Tider endog grænsende til det usandsynlige, uden dog at slaa over i det umulige; men der er en dramatisk Spænding, Stigning, Kraft og Sammentrængthed i mange af de enkelte Scener, som betegner et uhyre Fremskridt baade fra Henrik VI og fra noget tidligere engelsk Drama. En saadan Scene, som den, i hvilken Richard møder Anna, Prins Edvards Enke (I. II.), er overordentlig Kunst, dobbelt beundringsværdig, naar det mindes, at den skyldes en Begynder, som ikke har anden Ledestjerne end sin egen Kritik og sin egen Fantasi. Optrinet har intet historisk Grundlag.

Anna kommer med Kong Henriks Lig, og hun udstøder de frygteligste Forbandelser mod Drabsmanden:

> Faar han et Barn, da vorde det Misfoster,
> et Jertegn, bragt til Verden i Utide,
> hvis unaturlig grimme Skikkelse
> kan skræmme den forhaabningsfulde Moder,
> og lad det arve hans Usalighed!
> Faar han en Hustru, saa lad hende blive
> langt mer elendig ved hans Død, end jeg
> blev ved min unge Husbonds og ved din.

Og saa møder hun ham; hun udskælder og forbander ham og spytter paa ham; han svarer med Smiger, med Undskyldninger, med haandgribelige Løgne. Han benævner Ordvekslingen en Vittighedskamp og bejler til hende. Hun væmmes ved ham, derpaa hører hun opmærksomt paa ham, afvæbnes, bøjes ind mod ham, er fuldstændig i hans Magt, uden at han bruger Vold, lader Fæstensringen sætte paa sin Finger og overlader den af ham dræbte Konges Lig til ham. Det er rent paa sin Person, han spiller, og han tvinger hende til at glemme hans Hæslighed; han har endnu ingen Magt; han er langt fra Tronen.

Og Digteren viser ham en Gang til bejlende, denne Gang som Konge og hos den udvalgte Bruds Moder, hvis tvende

smaa uskyldige Sønner han har myrdet, medens han holder den tredie i Landflygtighed. Scenen (IV. IV.) begynder med, at de tre Kvinder, hvis Børn, hvis Mænd, hvis Fædre Richard har dræbt, mødes og i Kor med stadig Stigen udslynger Anklager og Forbandelser mod Ophavet til al deres Elendighed. Han optræder og bringer dem hurtig til Tavshed, og saa fordrer han en Samtale med Dronning Elisabet, for at bejle til hendes Datter. Hun oprøres, men han taler om sin Elskov, om den Erstatning for de tabte Kongesønner, hun vil faa ved at hendes Datter bliver Moder til Kongesønner, og han viser de politiske Grunde til et saadant Ægteskab, og han stemmer hende blidt.

Ogsaa som Eksempel paa, hvorledes Shakespeare behandlede det samme Sujet paa to Maader — noget han havde Forkærlighed for — er disse Scener interessante; men de er det dog særlig som Prøver paa den Lyst hos den unge Digter til at eksperimentere med sære sjælelige Tilstande og sjældne Konflikter, hvorom dette Drama helt igennem bærer Vidne.

Det er et Eksperiment i alt, ogsaa i Stilen. De enkelte Optrin skal falde som haarde Slag paa Tilskuerens Nerver, hvilket søges opnaaet ikke blot ved deres Voldsomhed, men ogsaa ved, at forskellige Personer udfører den samme Handling umiddelbart efter hinanden, som naar i IV. IV. de tre Kvinder efter at have udstødt Klager og Forbandelser, der lyder næsten ens, en efter en sætter sig paa Jorden for at sidde der med deres Sorg. Det er en Kraftudfoldelse, der er lige ved at strejfe det latterlige. I selve Dialogen mærkes hele Tiden den samme Lyst til som med Hammerslag at paavirke Tilhørerne. Jævnlig flyder Talen naturlig, men jævnlig tilstræber den Virkning ved at begynde en Række Linier med de samme Ord, som da tages op af den næste Talende, der fortsætter med de samme Billeder, de samme Klager, f. Eks.:

Marg.: I had an Edward, till a Richard killed him;
I had a Harry til a Richard killed him:
Thou hadst an Edward, till a Richard killed him.
Thou hadst a Richard till a Richard killed him.
Duchess: I had a Richard too, and thou didst kill him;
I had a Rutland too, thou holps't to kill him.
Marg.: Thou hadst a Clarence too, and Richard killed him.
(VI. IV. 40—45.)

eller et andet Sted:

Where is thy husband now? where be thy brothers?
Where be thy two sons? wherein dost thou joy?
Who sues to thee and cries: God save the queen?
Where be the bending peers that flattered thee?
Where be the thronging troops that followed thee?
(IV. IV. 92-97.)

hvilket saa følges af seks Linier, der begynder med Ordet for.

Sligt findes spredt over hele Stykket og virker trættende, ligesom ogsaa det, at en Samtale føres i længere Tid ved, at de Talende tilkaster hinanden Tistavelsessentenser (f. Eks. IV. IV. 343-375.)*), virker irriterende og dog spændende som det at følge en Fjerbold fare gennem Luften mellem to Spillende, eller ensformigt som Klokkeklemt.

Fordi Richard III blev skrevet af en ung Mand, har den altid været særlig højt værdsat af de Unge; dens Voldsomheder, dens stærke Konturer, dens tilspidsede Optrin, Heltens over alle Grænser gaaende Menneskeforagt har tiltalt Ungdommen. Naar man bliver ældre, trættes man, smiler maaske endog og giver Heiberg Ret i hans saa ilde bedømte Udtalelse: at det var ikke Melpomenes Dolk, men en Slagterkniv, der blev ført i den Tragedie.

Under Udarbejdelsen af Richard III maa Digteren have været stolt over at føle, hvorledes hans Kraft voksede, og været sig bevidst, at han nu kom et Hestehoved foran Kameraterne, maa have ventet sig meget af de stilistiske og dramatiske Effekter, og have følt sig sikker paa Sejren. Den er heller næppe udeblevet; Richard III har til alle Tider været et yndet Teaterstykke, ret noget for Ungdommen og de brede Lag. Men ved at overvære Opførelsen har han næppe været tilfreds. Farverne var lagt altfor tykt og grelt paa, og skønt der var et ganske anderledes dramatisk Sving over de enkelte Scener end over Henrik VI, har han dog indset, at det var ingen Tragedie. Ti Helten gaar vel tilgrunde efter at have anrettet megen Ødelæggelse omkring sig, men der er intet tragisk ved hans Undergang: det er en fuldtud retfærdig, kun altfor utilstrækkelig Straf for hans egne Skændigheder, og Straffen fuldbyrdes af de gode Magter. Men et Dramas Hovedpersons Undergang bliver kun tragisk, naar den foraarsages

*) Paavirket af Aiskylos Agamemnon, f. Eks. 283—294, 967—980. 1235—1247.

ved et undskyldeligt Fejlgreb fra hans Side eller ved Andres afværgelige Ondskab. Han behøver ikke at være fuldtud sympatisk, være en Engel; han kan godt begaa Fejl, ja Forbrydelser, og dog være en tragisk Helt; men han maa da have værdifulde Egenskaber, og det maa være disse, der fører ham til Fald, enten ved Omstændighedernes Magt, over hvilke han ikke er Herre, eller ved andre Menneskers Ondskab; men det skal føles, at han lider Uret, til Trods for sine Fejl.

I Richard III havde Shakespeare overdrevet paa alle Punkter; og Hovedfigurens legemlige og moralske Skavanker var tvunget lige ud paa Randen af Karikaturen. Han valgte nu en anden upopulær og usympatetisk engelsk Konges Regering til Stof for en ny Tragedie og skrev Kong Johan. Han vaskede ham ikke ren, gjorde ham ikke til et ædelt Menneske eller en dygtig Regent; han dækkede ikke over hans Falskhed, Upaalidelighed, Mangel paa Forudseenhed, Patriotisme og Stolthed. Han bliver navnlig i de første Akter malet tilstrækkelig sort. Og dog kommer man til at nære en vis Sympati for ham, og hans Fald virker tragisk, ti det fremkaldes ikke umiddelbart ved hans Fejl eller Forbrydelser, men ved et Uheld, en tilfældig Omstændighed.

Prins Arthur, for hvem der gøres Krav paa den engelske Trone, er faldet i hans Magt. Det, at Drengen er i Live, rummer en stadig Fare for Kongen, og denne længes ikke efter noget mere end at se Arthur død. Han giver Fangevogteren Hubert et Vink, denne forstaar Kongens Hensigt og bereder sig til at udføre hans halvt udtalte Vilje. Da følger den dejlige Scene, hvor Hubert træder ind til Prinsen med det glødende Jern forat udbrænde hans Øjne og Drengen taler, trygler og værger saa længe for sit Syn, at Jernet bliver koldt, og Hubert lader sig røre og afstaar fra sit Forsæt. Han mælder Kongen Drengens Død. Johan tror al Fare afværget, indtil Rygtet breder sig, at Arthur er dræbt, og Adelen rejser sig mod Kongen. Denne erfarer nu, at Prinsen er i Live og meddeler dette til de oprørske Stormænd. Han tror jo selv paa Sandheden af sine Ord. Da er det, Arthur, af Frygt for at blive pint og dræbt, beslutter at flygte, springer over Muren og dræbes i Faldet. Barnet findes, Stormændene sigter Kongen for Drabet og for Løgn, Kongen besværger sin Uskyldighed, men Ingen tror ham, nu da han taler sandt. Fra nu af ruller

Kuglen ustanseligt nedad for Johan; een Gang talte han Sandhed, og det fældede ham.

Man har ofte undret sig over, at Shakespeare helt undlader at omtale Magna Charta, det vigtigste Resultat af Johan uden Lands Misregering, og man har ment, at han ikke ret har forstaaet Betydningen af, at Baronerne fravristede ham det store Frihedsbrev. Dette er imidlertid ikke Grunden. Der kunde næppe have været gjort stort ud af denne Kamp dramatisk, og Kongen vilde da være blevet set endnu mere pjaltet, end han er. Men det kunde ikke være Digterens Ønske. Han skrev en Tragedie og ikke blot et Stykke Fædrelandshistorie, og til det tragiske Udfald tjente den af ham opfundne Arthur Episode langt bedre end en parlamentarisk Strid.

Kong Johan har aldrig været meget populær, til Trods for den store Dygtighed, hvormed det er sammentømret rent dramatisk, og som betegner et uhyre Fremskridt. Tidligere fulgte Scene paa Scene, Forbrydelse paa Forbrydelse, her følger Scene af Scene, Kongens Fald af en paatænkt, men ikke udført Forbrydelse. Men Shakespeare har endnu ikke da været ret Herre over den dramatiske Form til at kunne tydeliggøre for Publikum, hvad der stod klart for ham selv, og den rigere Individualisering, den mere flersidige Karakteristik, det mere ægte Liv i Sorg som i Sejr, og en hidtil ukendt patriotisk Lyrik har ikke været mægtige nok til at bøde paa Svaghederne. Stykket er en Overgangsform, der lover meget. Endnu er der en Del af de stilistiske Virkemidler fra Richard III tilbage, dog anvendt med langt mere Maadehold. Og der er endnu ingen sikker Smag eller Viden i Skildringen af stærke Følelser. Bastarden Falconbridges Praleri og Stolthed over sin uægte Fødsel er ret usmagelig og lidet sand. De Udtryk, Constance finder for sin Sorg over Tabet af sin Søn, der jo ikke engang er død, er „Vanvidets, ikke Sorgens". Hun raaber og skriger, slaar sit Haar ud og river sin Haarpynt af:

Jeg kaster bort
alt Raad, al Hjælp undtagen den, som gør
en Ende paa alt Raad, den sande Hjælp,
Død! Død! du elskelige, kære Død!
liflige Ligstank! sunde Raaddenhed;
o rejs dig fra din Seng i evig Nat,

du Lykkens Gru og Rædsel! jeg vil kysse
de væmmelige Knokler; jeg vil lægge
i dine tomme Huler mine Øjne,
om mine Fingre slynge dine Arme,
vil stoppe denne Aandedrættets Port
med Gravens Støv og være som du selv
et Benradskræmsel.

(III. IV. 23–32.)

Sligt er dog Bombast; men saa kan der findes saa dejlige Linier som disse:

Ja, Sorgen fylder op den Tabtes Plads;
den ligger i hans Seng; den gaar omkring
med mig; den tager paa hans fagre Mine,
gentager hvert hans Ord; den minder mig
om alt hans elskelige Væsen, fylder
hans tomme Klæder med hans Skikkelse.

(III. IV. 93–98.)

Shakespeare tror endnu, at store pludselige Sorger finder Luft i mange og stærke Ord, har endnu ikke lært, at Livets haardeste Slag gør den, der modtager dem, stum. Det var hans fine sande Virkemiddel senere: Brutus' Smerte over Tabet af Portia finder intet andet Udtryk end: Portia er død — og Cassius undrer sig over hans tilsyneladende Ro. Da Malcolm erfarer, at hans Hustru og Børn er blevne myrdede, bøjer han kun Hovedet og siger: Mine Børn ogsaa? Hans Sorg er ganske blid.

Men for de blide, rørende elegiske Stemninger har han allerede fuldt Udtryk, og derfor er det, at den store Scene mellem Hubert og Arthur (IV. I.) altid er blevet betragtet som Perlen i Dramaet, skønt ogsaa den har enkelte Pletter af Smagløshed. Klogere, fornemmere og uskyldigere Barneskikkelse har selv Shakespeare paa Højden af sin Kunst ikke frembragt. Der er den skæreste Poesi og dog den reneste Naturlighed over hans Tale til Hubert:

Arthur: Og I skal
med glødet Jern udbrænde mine Øjne?
Hubert: Det skal jeg, Barn.
Arthur: Og I vil det?
Hubert: Jeg vil.

Arthur: Og kan I? Da I havde Hovedværk,
bandt jeg mit Lommeklæde Jer om Panden, —
mit allerbedste, syt af en Prinsesse,
og jeg har aldrig krævet det igen —
og holdt om Natten Haanden paa Jert Hoved,
og agtsom, lig Minuterne mod Timen,
forkortede jeg Jer den tunge Tid
og sagde: Gør det ondt? hvad fattes Jer?
hvad kan jeg gøre for at lindre Jer? —
En Stodderdreng vel havde ligget stille
og ikke talt til Jer et venligt Ord;
men Eders Sygevogter var en Prins.
I tror maaske, min Kærlighed var skrømtet,
og kalder den for List? Gør, som I vil.
Vil Gud, at I skal gøre mig Fortræd,
saa maa I vel. — Og mine Øjne vil
I stikke ud? de Øjne, som har aldrig
og aldrig skal i Vrede se paa Jer?
Hubert: Jeg har jo svoret paa det, og jeg maa
med glødet Jern udbrænde dine Øjne.

Og ovenpaa saa ægte Tale følger saa denne Umulighed;

Arthur: Ak! Ingen kunde gøre det undtagen
i vor Jernalder! Jernet selv, skønt glødet,
naar det kom nær til mine Øjne, vilde
det drikke mine Taarer og udslukke
sin Flammeharm i min Uskyldighed;
ja, siden vilde det af Rust fortæres,
fordi dets Ild mit Øje havde truet.
Er Du da mere haard end hamret Jern?

Da straks efter Tjenere kommer med det glødende Jern, siger Arthur de dejlige naturlige Ord:

Frels mig, Hubert,
o, frels mig! mine Øjne er udstukne
af disse vilde Blodmænds Blik alene.
Hubert: Kom, giv mig Jernet hid og bind ham der.
Arthur: O, hvorfor er Du dog saa barsk og bister?
Jeg strider ej; jeg staar jo som en Sten.
For Guds Skyld, Hubert, lad mig ikke binde!
O, hør mig, Hubert, jag de Svende bort,
og jeg vil sidde stille som et Lam,
jeg vil ej røre mig, ej kny, ej mæle,
jeg vil ej se med Vrede blot paa Jernet;
jag dem blot bort og jeg tilgiver Jer
hver Lidelse, som I vil volde mig.

Lidt senere siger han indtrængende:

> O Gud! hvis dog
> der var i Eders (Øjne) kun et Fnug, en Skæve,
> et Gran, et Støvkorn, et nedfaldet Haar,
> en ringe Hindring for den ædle Sans,
> da saa I hver en Smaating, der kan smerte,
> og følte Gru for deres onde Forsæt.

Men dette forhindrer ikke, at han lidt efter, da Jernet er blevet koldt, kan sige:

> Ilden er død af Sorg,
> fordi den, skænket os til Gavn, skal bruges
> til uretfærdig Pinsel.

Dette var den første Halvdel af Historierne, først direkte grot ud af Marlowes Arbejder, siden opstaaet i Kappestrid med ham, men uden at der har været nogen egentlig Plan for dem som en Helhed; de tre forelaa, det fjerde sluttede sig dertil, skønt baade historisk Opfattelse, dramatisk Bygning og Karakterernes Udformning er forandrede; det femte, Kong Johan, staar helt for sig selv.

Den anden Halvdel danner derimod en organisk dramatisk Enhed, ikke blot fordi de omhandler tre efter hinanden følgende Kongers Regeringstid, men nærmest fordi de gror naturnødvendigt ud af hinanden, en Handling eller en Undladelse, et Fejlgreb eller et Ram faar Følger igennem alle fem Dramer, Karaktererne stilles straks frem i den Belysning, hvori de skal ses hele Cyclen igennem. Det fordrede en forudlagt fast Plan af et ganske andet Omfang end Henrik VI, og dog saa elastisk, at den tillader Digterens Geni at vokse under Udførelsen.

Noget saadant havde Marlowe ikke vovet at tænke paa; men Shakespeare turde binde an med Opgaven. Og dog var han stadig stærkt under Marlowes Paavirkning, ja hans Fortryllelse. Det er den direkte Kamp med Marlowe, der skaber Richard II som Modstykke til Edvard II. Tidligere havde det været Vennens og Forgængerens Kraft og Voldsomhed, der skulde overgaas; nu var det det modsatte, Tonen skulde helt forandres. Marlowe havde i Edvard II givet Bevis for, at han virkelig var Digter og Menneskeskildrer; han havde fint og

uden Bulder fremstillet en blød svag Konge, der ledes af usle Yndlinge, svajer som et Siv for alle Paavirkninger, er utro mod sin Hustru og sit Land, og til Trods for det paa en vis Maade vinder Tilskuerens Sympati, der vokser ved hans Drab.

Richard II skabtes som direkte Efterligning af Edvard II, baade hvad Karakteren og hele Stykkets Tone angaar. Det kunstneriske Spring fra Kong Johan er umaadeligt. Nu er der ingen Famlen mere. Digteren ved aldeles nøjagtigt, hvad han vil, og udfører sin Vilje; han har vundet Herredømme over alle sin Kunsts Midler.

Hovedfiguren er elegisk lyrisk, og Stemningen er fra først til sidst den samme. Der er ingen skurrende Dissonanser; Alle taler blødt og dæmpet og undgaar voldsomme Bevægelser; selv de stærkeste Optrin er forlenede med en Harmoni og Skønhed, der staar i stærk Modsætning til de tidligere alvorlige Dramers Lidenskabelighed. Som Richard III er en Kraftprøve i Ubændighed er Richard II det i stemningsrig Blidhed. Og Tonen er holdt jævnt helt igennem; der er ingen Pletter, ingen Smagløsheder. Stykket er en ublandet Nydelse. Her er ikke de stærke stilistiske Midler, som Richard III var fuldt af; her falder Ordene ikke som Hammerslag paa Trommehinden; for at lægge det lyriske Præg over Diktionen har Shakespeare grebet til det Middel, som Marlowe lyste i Ban, nemlig Rimet; der findes et, for den Periode i Digterens Produktion, overordentlig stort Antal Rim.

Richard III var gjort til en langt værre Djævel, end Historien gør ham; omvendt er den digtede Richard II langt mere sympatisk, end den virkelige var det. Og Sympatien for ham vokser gennem Stykket, skønt han ikke gør noget for at vække denne. Men hans Skikkelse er saa skøn, og dog har Digteren ikke lagt Skjul paa hans Svagheder eller paa, at det er dem, der med Rette bereder hans Undergang. Han er ikke gjort til en Blanding af godt og ondt; af hans Karakteregenskaber har Digteren egentlig kun vist os de daarlige. Men der er en lyrisk Skønhedsglans bredt over hele Skikkelsen, der blænder og betager. Han har Venner, der holder fast ved ham til det sidste, skønt de ikke kan gøre noget for ham: først hans Yndlinge, usle i alt, undtagen i deres Troskab mod ham; hans Hustru, der hænger ved ham, skønt han intet gør

for hende; hans Staldkarl, hvem han ikke engang kender, og som ikke venter sig noget af ham. Og saa er han gjort uansvarlig. Vil en Digter røre os, da vise han os Børn og Kvinder, der er værgeløse og som slaas ned af den haarde Kraft. Hvis Shakespeare havde vist os den virkelige Prins Arthur, som var en voksen Mand, vilde han ikke have kunnet frembringe dette betagende pletfri Skønhedsindtryk. Havde Dante ikke gjort Ugolinos voksne Børn til Ynglinge og Drenge, havde den Episode ikke hørt til alle Tiders skønneste Digtning. Richard bliver gjort til en uansvarlig Æstetiker, skabt til at fantasere og drømme om Livet; men han er ingen Mand, der kan tage Livtag med det. Vi foragter ham, beklager ham og lader os daare af hans Ords Skønhed, men vi kan ikke gøre ham til vor stadige Livsledsager; han maa skubbes til Side og en stærkere maa tage hans Plads.

Richard II er Shakespeares første store psykologiske Studie. Denne indtagende Pjalt, der mister alt og ikke blot finder Trøst for sine Tab af Magt, Ære, Hustru, Venner, men som skaber sig en bestandig voksende Nydelse af sin Modgang ved at kæle for sin Sorg, er i al sin Forløjethed og Usselhed en sand og stor Figur. Han er gjort til Repræsentanten for Legitimiteten: han føler sig som Herrens Salvede og staar derfor ikke Nogen til Ansvar; han landsforviser to, der kunde blive Tronens bedste Støtter og omgiver sig med dem, der som Orme undergraver Tronen; et Minut efter at have udtalt Landsforvisningen, kalder han den delvis tilbage for den Ene, uden Motivering; han er holdningsløs fra først til sidst. Han plyndrer Levende og Døde blandt sin Slægt, men han hindrer dem ikke i at hævne sig; han aner ikke, de vil hævne sig. Han er Herrens Salvede, og Hærskarer af himmelske Magter vil slaa Kreds og værne ham, selv om alle hans Undersaatter falder fra; ham kan intet Ondt times. Da Englene ikke kommer og Menneskene bliver borte, finder han rig Erstatning i at svælge i sin Sorg og Nedværdigelse. Jo dybere han synker, des skønnere bliver hans Ord og Billeder; sine Lidelser forvandler han til Nydelser, ikke paa martyrvis ved i Undergangen dog at triumfere over sine Modstandere, men ved at staa som en ironisk Tilskuer til sit eget Fald og sin Frændes Ophøjelse.

Og Digteren skræmmes ikke af Modsigelserne i Richards Karakter; det er netop dem, der gør ham til Menneske. Den Tid er forbi, da Shakespeare skabte sine Figurer af et Stykke; nu begynder han at sammensætte dem og at gøre dem ulogiske i Ord og Optræden, men dog sammenhængende; derved bliver de sande.

For første Gang viser Shakespeare sig som den store politiske Digter. Alle Richards Argumenter for Legitimiteten — alle dem, Karl den Første senere foregøglede sig selv — er uomstødelige, og dog viser Digteren, hvor uendelig hule de er, hvor lidet værdifulde, naar der ikke staar en Helt bag dem.

Helten er Bolingbroke; han har Retten, fordi han har Kraft til at tage Magten. Ogsaa her viser sig det store Fremskridt i Shakespeares dramatiske Kunst, at der nu stilles to Jævnbyrdige op, der kæmper, Richard med Retten paa sin Side, Bolingbroke med Styrken. Richard bruger blandt saa mange dejlige Lignelser Billedet om de to Spande:

Nu er Guldkronen lig den dybe Brønd
med tvende Spande fyldende hinanden,
den tomme stedse dansende i Luften,
den anden skjult i Dybet, fuld af Vand.
Den Spand i Dybet, taarefyldt, er jeg;
jeg drikker Sorg; — du gaar ad Højheds Vej.

Disse Ord kunde staa som Motto over Stykket. De to Hovedfigurer er som to Spande; den ene højt oppe, den anden lavt nede. Saa bevæger Vinden sig, og den, der er oppe, gaar nedad og den, der er nede, op. Paa Halvvejen mødes de et Øjeblik, saa stiger den ene og synker den anden videre. Ved Dramaets Begyndelse sidder Richard paa Tronen og Bolingbroke slettes ud af Tilværelsen ved at landsforvises. Alt som Richard mister Fodfæste vinder Henrik det. Hver en Mand, som Kongens Styrke mindskes med, øger Henriks. En Dag staar de lige: Richard har forskertset sin Kongekrone, og Henrik har endnu ikke taget den. De stanser et Øjeblik, saa skilles de, og ved Dramaets Slutning er Henrik Konge og Richard udslettet af Tilværelsen.

En saa mønsterværdig dramatisk tragisk Komposition var ikke før udgaaet fra Shakespeare. Der er, foruden den dæm-

pede Ro, som er Stykkets Grundtone, en Symmetri og Balance, som Shakespeare altid havde stræbt efter og ogsaa delvis naaet, men tidligere kun ved en synlig Tvang. Fra Tvillingerne til Lear har han Hang til at opstille og afveje mod hinanden Personer, Grupper og Scener, der gentager, afspejler og varierer hinanden. I Tvillingerne er det stift gjort og ses ved første Øjekast; i Lear er det gjort med en overordentlig Frihed og falder knap i Øjnene. I Richard II har endnu Symmetrien noget af det villede. I Begyndelsen af Stykket tydeliggøres Richards Karakter ved at han ubetænksomt støder fra sig to Stormænd, hvis Brøde ikke er bevist. De kunde være blevet hans Støtter, men nu maa de blive hans Fjender. I sidste Akt benaader Henrik den unge Aumerle, der er Deltager i en Sammensværgelse imod ham, og gør ham og hans Slægt til fuldtro Venner. — Fremskridtet i Benyttelsen af Symmetrien som kunstnerisk Middel siden Tvillingernes Dage er mægtigt.

Men ogsaa i Karakterfremstillingen har han nu naaet den store Kunst. Ikke blot at hans Skikkelser nu er levende og sande Mennesker, og at de staar hver for sig som særlige Individer, der ikke ligner nogen anden, men Digteren har nu vundet den Upartiskhed overfor dem, der aldrig senere forlader ham og gør ham til Shakespeare. Tidligere tog han Parti for eller imod sine Figurer og tvang Tilskuerne til at gøre det samme. Der kunde slet ikke drøftes, om Richard III var en Skurk eller ej; han var saa sort malet som selve Beelzebub. Men her! Hvem har Ret og hvem Uret? Richard, der er født til Magten og har manges Kærlighed, ved egen Skyld mister sine Venner og berøves Kronen, eller Henrik, der berøves sin Stilling, sit Fædreland og sit Gods, men ved sin Styrke, sin Klogskab, sine brudte Løfter og diplomatiske Snildhed vinder Riget. Richard straffes haardt for sine Fejl, og Henrik triumferer tilsyneladende; men vi aner, at Sejren er dyrekøbt, at Tronen er vaklende, at hans Brøde ogsaa skal udsones.

Det er Soningen af denne Brøde, hvorom Dobbeltdramaet Henrik IV handler. Digteren giver Bolingbroke Ret i Magtranet, fordi han var Herskernaturen, men han lader ham dyrt betale Prisen for Magten. Kongen har ikke Ro et Øjeblik eller noget Sted. Omkring i Landet luer Oprøret, rejst af dem, der havde hjulpet

ham til Magten: det er en evig Kamp, fra hans Tronbestigelsesdag til han lukker sine Øjne; lige før sin Død har han bragt Ro i Landet, dog kun saa han ikke kan stole paa Fredens Varighed. I hans huslige Forhold den samme Usikkerhed: han kan ikke stole paa sin Søn og Efterfølger; han tror sig ikke sikker overfor ham et Øjeblik, frygter, at Landet i hans Hænder vil synke tilbage i Anarki. Han har ikke Fred i sit Sind, er mistænksom overfor Alle, og Søvnen flygter fra hans Leje, den Søvn, der kommer til den frysende Stodder og til Skibsdrengen, der sidder paa Udkig i Stormnatten. Hans største Længsel er at gaa som Pilgrim til det hellige Land; han har aldrig Tid og maa nøjes med den ringe Erstatning at dø i et Værelse, der hedder Jerusalem.

Upartiskheden overfor Dramaets Personer har nu naaet det Højdepunkt, fra hvilket Digteren aldrig siden stiger ned. Han synes at sidde aldeles kold overfor sin Fantasis Børn. Og et stort Skridt er nu gjort fuldt ud. Han var begyndt med at vise os Konger, Feltherrer, Statsmænd. Disse har lidt efter lidt maattet vige Pladsen for Mennesker. Det rent menneskelige træder mere og mere frem, og i Henrik IV staar det aldeles i Forgrunden, og derfor er det Kronen for alle historiske Skuespil. Haupt und Staatsactionen har i Virkeligheden kun ringe Interesse; det, Menneskene bryder sig om, er at lære Menneskesjæle at kende og se Motiver til menneskelige Handlinger lagte blot. Og det, Shakespeare arbejder sig frem til i sine Historier, er netop at vise, at det Inderste hos Manden, hans Sorger og Kvaler og Glæder er de samme, enten han sidder paa Tronen eller bor i Hytten. I Henrik IV træder det rent historiske i Baggrunden; det er ikke Feltslagene eller de politiske Kampe, der fanger Opmærksomheden. Det er et borgerligt Drama, saaledes som det kunde spilles i en moderne Grosserers Hjem, der fremstilles. Det er mindre Kongen end Manden og Faderen, vi ser. Med selve Kongen foregaar der jo i Virkeligheden lidt: han sidder paa Tronen, da Stykket begynder, og han sidder blot noget fastere, da han dør. Der er intet tragisk, knap noget spændende i hans politiske Liv.

Tragedien ligger paa et helt andet Punkt, nemlig først i den evige Uro for Besiddelsen af det ved Uret vundne, og saa i Mistilliden til og Frygten for Sønnen, en Følelse, der stammer

fra, at han, der er saa klog og skarptseende overfor sine Forgængere og Samtidige, ser saa helt skævt paa den Generation, der kommer efter ham. Den Søn, for hvem han har arbejdet og syndet, mistvivler han om i enhver Henseende; han tror, han vil ødelægge det Værk, han har bygget op; han vilde ønske, han ikke var hans Søn. Han ser ikke igennem Skinnet eller Skallen. Det gør han heller ikke hos den unge Helt, Henrik Percy, som han beundrer og ønsker sig til Søn. Aldrig faar Faderhjertet Ro. Han maa jo være i evig oprivende Kamp for at hævde sin Stilling og, da den er fast, maa han dø, og Sønnen, den frygtede, træder endnu, mens Faderen lever, ind i dennes Stilling, som han tror er hans Ret og Skyldighed. Han paasætter sig Kronen, som dens Bærer ikke vilde undvære et Øjeblik, hvor tung den end har været. Faderen vaagner af sin Dødsdvale og misforstaar, som naturligt er, Sønnens Bevæggrunde. Det er den sidste bitre Kalk, han maa tømme. Hans Sindsbitterhed er Faderens overfor den utaknemlige Søn, og hans Dødsord er fulde af politisk Visdom, men endnu fuldere af menneskelig Kval og Sjæleuro.

Alt dette er rent borgerligt, kun gjort stærkere og mere gribende ved at hæves op i de højeste Samfundslag. Men for at se, hvad det betyder, saa sammenlign denne Kamp med den, der udkæmpes i Schillers Maria Stuart: der er intet almenmenneskeligt ved denne, det er en Konflikt mellem de to Dronninger, der ikke kan omplantes til andre Samfundslag.

Upartiskheden er en stor Del af Shakespeares Kunst. Schiller tager Parti, har intet roligt historisk Overblik, fordømmer og forfølger Elisabeth, gør den rænkefulde Forbryderske Maria til en lydefri Helgeninde, og har ved sin Lyrik faaet dette Billede slaaet fast i Verdens Bevidsthed. Dante benytter sin herlige Kunst til at sværte til alle Tider sine rent personlige Uvenner. Shakespeare har nu ingen Sympatier og ingen Antipatier. Hans Figurer er ikke de historisk sande, men hviler paa historisk Grund; han forfalsker dem ikke for at tilfredsstille sine Følelser, men foretager Forskydninger for sin Digtnings Skyld. Han skaber kun Mennesker. Han dømmer dem ikke og roser dem ikke; viser os dem og lader os bedømme dem, om vi kan.

Se de tre unge Mænd, han har stillet overfor hverandre: Prins Henrik, Prins Johan og Henrik Percy. Prins Henrik var sikkert Shakespeares Yndling; han skulde bruges som en Legemliggørelse af Englands mest glansfulde Øjeblik og maatte derfor en Dag vise sig i pletfri Sølvbrynje; men han har aldrig været Publikums Yndling, ligesaalidt som Kongens, paa den Maade som Henrik Percy, den straalende Helt, misundt, beundret og efterlignet af hele den ridderlige Ungdom, skønt Oprører Genstand for Kongens Længsel, for hvem Livet kun har et Maal, Æren:

Lad Faren komme kun fra Øst og Vest,
naar Æren krydser den fra Nord til Syd,
saa lad dem kæmpe.
Ved Gud! let tykkes mig det Spring, at hente
ned fra den blege Maane Ærens Glans,
eller at dykke ned i Dybets Afgrund,
hvor Loddet aldrig naaede Bund, og drage
den sunkne Hæder op ved Lokkerne,
naar han, som redded den, kun maatte være
fri for Medbejler til dens Herlighed;
men bort med dette usle Kammeratskab.
(Henrik IV I. I. III. 195.)

Han er udstyret med straalende Egenskaber, der bedaarer Mængden og indtager hans Ligemænd; kun Prins Henrik lader sig ikke besnære, men har et Smil tilovers for ham. Ti det er dog alt kun Flitter. Han kan ikke beherske sig i noget Forhold; kan ikke taale den mindste Modsigelse; er utaalmodig og urolig; vredes over Ubetydeligheder og fornærmer sine Partifæller for Bagateller; er villig til at sprænge en Sammensværgelse, fordi han ikke straks faar et lille Stykke Jord, som ingen Værdi har for ham og som han vil kaste fra sig, saa snart han har faaet det; han, der uafladelig vil føre Ordet, harmes over at Andre taler; han kan ikke skelne sandt fra usandt og foragter Prins Henrik. Denne foragter ikke ham; han har et lille Smil tilovers for hans Skryderi, men ved ogsaa, at han er en Helt, hvorfor han netop søger ham i Striden og, hvad der er poetisk retfærdigt, fælder ham. Ti Prins Henrik er det pure Guld; der er kommet Smuds paa det; men der er ingen Porer, Smudset kan trænge igennem

for at sætte sig fast; det sidder ganske løst og viskes hurtigt af. Percy opfattes af alle Dramaets Personer som den lydefri Helt, og vi ser ham ikke i nogen Situation, hvor han ikke strengt opfylder Ærens Krav; og dog er han ikke Helten, men Prins Henrik, som ikke faar Ros af et eneste Menneske, men tilsyneladende bortødsler sit Liv langt fra Ærens Veje. — Direkte udtaler Shakespeare sig ikke, kun indirekte.

Her er Udviklingen af de dramatiske Karakterer, som fra nu af i det alvorlige Drama bliver Digterens Hovedopgave, hvad der giver Dramaet dets højeste Værdi. Kong Henrik staar tilsyneladende stille — han er jo ikke efter 10 Akter naaet videre end ved Begyndelsen. Med Triumf og med Skuffelse begynder og ender han. Og dog, hvilken stadig Stigen i Skuffelserne, i Mismodet, i Mistilliden; Kronen, som han havde Ret til at tage og som han har taget med Urette, vejer tungere og tungere paa hans Hoved, alt som den sidder fastere, og hans Livs bitreste Sorg er, da den ved en Misforstaaelse et Øjeblik fjernes fra ham. Kongen dør ikke af nogen Sygdom, men bogstavelig af Skuffelse, Græmmelse og Mismod. Der er en stadig Stigen i hans tragiske Skæbne, som der er i Prins Henriks jævne Skriden mod Æren og Magten. Hvor udvikler ikke Prinsen sig fra den vilde Galgenfugl, der færdes paa Kipper og mellem Pak, og for Spasens Skyld tager Del i saa tvivlsomme Eventyr som Udplyndringen af fredelige Købmænd. Han gaar gennem Sølen uden at faa værre Stænk paa sin Klædning, end hvad der let kan børstes af. Fra først hører man kun om ham som den, der ikke viser sig ved Hoffet, som Ingen har Tillid til eller venter noget af eller har Agtelse for. Og lidt efter lidt skiller han sig ud fra sine løse Kamerater, næsten umærkeligt for dem, og kan tilsidst, ikke blot bogstavelig men symbolsk, sidde højt til Hest over dem, omgivet af Rigets første Mænd, og med faa værdige og alvorlige Ord bortvise Falstaff og hele hans Slæng; han har allerede længe ikke tilhørt dem.

Falstaff gaar den omvendte Vej af Prinsen; han straaler fra først af i sit overgivne og overlegne Vid, jævnbyrdig med sin unge Ven; man tilgiver ham alt Løgn, Praleri, Frækhed, Tyveri for hans straalende Humør. Lidt efter lidt som Prinsen fjerner sig fra ham, bliver hans Vittighed tungere, hans Hand-

linger gemenere, hans Selskab simplere; den straalende Glans, der har staaet om ham, taber sig, og tilsidst er han en foragtelig gammel Pjalt, hvis Selvsikkerhed er borte, hvis Praleri er ynkeligt og som fuldstændig synker sammen under den unge Konges afvisende Holdning, og dør fattig i en Skøges Arme.

Og hvilken Rigdom af Skikkelser omfatter ikke Skuespillet om Henrik IV. Der findes ingen Samfundsklasse som ikke er repræsenteret, fra Kongen til Skøgen. Intet af alle Shakespeares Dramer byder en slig Afveksling baade med Hensyn til Karakterer og Stemninger. Det er som et Prøvekort over alt, hvad han kunde gøre, baade i Alvor og Skemt. Prinsen alene er jo en Skikkelse med mange Facetter, der alle straaler som Diamantens: livslysten, overlegen, vittig, legemskraftig, modig, djærv, klog og beregnende, men ærlig i al sin Færd, foragtende al Flitter og stræbende efter Hæder, sparkende til Autoriteten og bøjende sig for Myndighederne. Kongen er klog og kraftig, men falsk og derfor mistroisk overfor alle, kun ikke overfor den yngre Søn, Johan, der har arvet hans Falskhed, men ikke hans Dygtighed; han stræber stadig efter et eller andet, og han opnaar hvad han vil have, men for sent: naar han faar det, er det intet værd. Der er den dybeste, ægteste Patos i hans Enetaler, politisk Visdom i hans Raadslagning, Forhandlinger og Formaninger. — Der er oprørske Stormænd, af alle Afskygninger, de, for hvem Æren er alt, og de, for hvem Gevinsten er alt; de, der staar ved deres Ord, og de, der falder fra af Frygt eller Magelighed; der er en rænkesmedende Biskop og en værdig Overdommer. Der er Falstaff, denne udødelige Ridder, der har færdedes ved Hove og nu færdes i Kipper, der har været saa smækker som en Klinge og nu er et Kødbjerg, fuldt af Rhinskvin og uovertruffent Vid; hans Slæng, der gaar nedad, Trip, Trap, Træsko, fra Poins, den unge, tarvelige Efterligning af Prinsen, gennem Pistol, med den huleste Patos som en forhenværende Skuespiller, til Bardolph, der slet ikke synes at have andet karakteristisk end den lysende Næse. Noget saa skikkeligt, dumt-vigtigt som de to Landdommere med deres Ungdomserindringer og deres Sammenblanding af Døden og Grisepriserne er jo de rene Løjer, mens det nederste Trin paa Trappestigen indtages af Værtinden, der nejer for

Prinsen, skændes med Falstaff, anklager ham, truer ham, giver ham Kredit og tilsidst i hans Elendighed Husly, og af Skøgen, ved hvis trofaste Bryst han dør. — Saa er der de tre adelige Ægtepar, saa forskellige, stillede op mod hinanden: Mortimer, henrivende forelsket i sin walisiske Hustru, hvis Tale han ikke forstaar et Ord af; Percy, der spøger med sin kloge Hustru, men ikke lever et aandeligt Samliv med hende, ikke betror hende noget og derfor maaske ikke staar hende nærmere end Mortimer sin Hustru; og saa den gamle Fru Northumberland, der vaager over sin Husbonds Sikkerhed og bevæger ham til Frafald.

Beundringsværdig som Karaktertegningen er Kompositionen. Det givne Stof var lidet dramatisk: en Række Oprør af Stormænd, der kues et efter et, vilde være noget monotont. Allerede Forgængeren, Forfatteren af det gamle Drama om Henrik V, havde indset dette og havde efter Tidens Skik og saa godt han kunde indlagt en hel Del komiske Scener, hvor Prins Henrik var Midtpunktet og hvori de fleste af Shakespeares Figurer findes, plumpe og lavkomiske. Der er en Afstand mellem dem og Shakespeares Skikkelser, som er ganske umaalelig, en Afstand som mellem et ubesjælet Foster og en ung Gud. De er byggede over Traditionen og Shakespeare har fulgt dem, saavidt det har passet ham; men han har foretaget Forskydninger hist og her; i det gamle Stykke deltager Prinsen i Røveriet paa Gadshill og tager sin Del af Rovet; hos Shakespeare er han ikke meddelagtig, plyndrer Falstaff og betragter det hele som kongelige Løjer; i det gamle Stykke er det Prins Henrik, der lokker Stormændene til at nedlægge Vaabnene og hjemsende deres Tropper, for saa at bryde det givne Ord og slaa dem ned; hos Shakespeare er det den træske Prins Johan, der begaar den politisk nødvendige Nidingsdaad. Forgængeren havde lavet afvekslende alvorlige og komiske Scener, Shakespeare blander Patos og Komik uadskilleligt og i saa stor Maalestok som i intet andet Drama. Komiske Scener afveksler med alvorlige, og Komiken trænger ind i Alvoren: da Prinsen og Percy mødes og kæmper, mødes Falstaff og Helten Douglas; Falstaff, Ridderskabets Vrængebillede, kaster sig paa Jorden og lader, som han er død; Percy, Ridderskabets Blomst, fældes.

Stoffet bød ringe dramatisk Konflikt, og den gamle For-

fatter havde ikke forstaaet at udnytte, hvad der var. Shakespeare søger den almenmenneskelige Konflikt mellem Fader og Søn og tilspidser sin Tragedie paa et rent sjæleligt Grundlag, men han overbroderer sin Tragedie med den lystigste og vittigste Komedie, der afspejler, fremhæver, gentager og uddyber Familjestriden. Shakespeare har ikke skrevet noget mandigere og dybere Sørgespil, og dog er det ved hans store Kunst kommet til at staa for Verden hovedsagelig som et Lystspil, næsten en Farce.

Med Henrik IV naar Shakespeare Kunstens Højder. I Gang, i Løb og Spring har han svunget sig frem og er blevet kastet tilbage; men altid er det gaaet fremad og opad, og for hvert Skridt mod Højden er han kommet i klarere Luft, er Kræfterne vokset og Aandedrættet blevet friere; nu staar han som ved Begyndelsen til en jævnt skraanende Højslette, hvor Vejen gaar uden Krumninger og uden Sænkninger; Maalet ligger forude og er let at naa for ham, der har opøvet sine Kræfter samtidig med den yderste Energi og den største Husholderiskhed.

Maalet var Tragedien, og Vejen til den er gaaet gennem fejlslagne Forsøg, gennem Komedien og særlig Historien. Denne har opdraget ham og nu lader han den ligge. Før han helt forlader den, afslutter han sin Cyclus med Skuespillet Henrik V, der jo ikke er noget egentligt Drama, kun en afsluttende sjette Akt uden Konflikt, en Række levende Billeder, en herligt klingende lyrisk patriotisk Hymne, visende hvad Shakespeares Helt Prins Henrik — Personifikationen af Englands bedste Ungdomskraft — er blevet til. Det er udelukkende en Fremstilling af Slaget ved Azincourt, hvor Henrik V, Englands idealiserede, lydefri Repræsentant, er Midtpunktet, hvorom alt skarer sig.

c. Tragedierne.

Der har hersket Tvivl om, hvorvidt Titus Andronicus var af Shakespeare; i den danske Oversættelse er Tragedien ikke optaget. Man har fundet, at den var Shakespeare uværdig, og ganske vist er den ikke Lears Digter værdig, men den er intet daarligt Førstearbejde af en ung Poet uden Universitets-

dannelse og uden andre Forbilleder end Kyds „Spanske Tragedie", hvor tilsidst alle Personerne ligger myrdede, eller Marlowes Tamerlan, der pisker sit Forspand af undertvungne Konger og bogstavelig vader i Blod til Anklerne. Hans første Tragedie blev ikke tragisk, fordi alt var saa rent udvortes. Rædselsgerninger bliver ikke Tragedie, fordi de hobes ovenpaa hverandre, selv om de er saa grufulde, som at en Feltherre mister 23 Sønner og dræber den 24de; at en rænkefuld Dronning staar i Forhold til en Neger; at hendes to Sønner dræber en ædel ung Mand, hvis Lig kastes i et Hul, hvori to Mænd falder, hvorpaa disse beskyldes for at have myrdet ham og bliver dømte til Døden, medens deres Brødre landsforvises; at den unge Pige Lavinia, Heltens Datter, bliver voldtaget af Negeren, hvorefter hendes Tunge udrives og hendes Hænder afhugges, for at hun ikke skal røbe noget; at hun med de blodige Armstumper skriver sin Historie i Sandet; at Heltens højre Haand bliver hugget af og bringes til Kejseren, som sender Gerningsmanden Heltens to Sønners Hoveder paa et Fad; at Fader og Søn slæber af hver med sit Hoved, mens Lavinia bærer sin Faders afhuggede Haand mellem sine Tænder; at lidt efter en Jordemoder bliver dræbt og en Bonde hængt; at Kejserindens Sønners Struber bliver overskaarne af Titus og Lavinia, der derpaa serverer Kejserinden hendes Sønner, indbagte i en Postej; at han saa stikker hende ihjel, for selv øjeblikkelig at blive dræbt af Kejseren, der uopholdelig bliver myrdet af Titus efterlevende Søn.

Sligt er Sørgespil, naar man er meget ung, men man vokser hurtig fra det. Og saa var det, Digteren skrev sine historiske Dramer og ad den Vej opøvede sig til Tragedien. Med al den Lidenskab, han har besiddet, har han i en forbavsende Grad evnet at bevare sin Ro. Han var ærgerrig, men han var ogsaa taalmodig. Han kunde vente. Der gaar ikke saa faa Aar, inden han atter forsøger at fremlokke Publikums Taarer ved rent kunstneriske Midler, der intet har med Pædagogik eller Nationalfølelse at gøre. Han var i sin lyriske Periode, og skrev skønhedsfyldte vittige romantiske Komedier om ung Elskov, da det slaar ned i ham, at den gamle, evigunge italienske Historie om Romeo og Julie bød ham det allerbedste Stof til et Sørgespil, der kunde røre Hjerter. Hvad

var mere tragisk end brændende ung Elskov, der blev slaaet ned, netop da den var blevet fuldkommet?

Stoffet laa rede for ham; men det var ganske episk. Dog, han nøjedes ikke med at dramatisere det, han gjorde det dramatisk, d. v. s. han fortættede det og bragte Fart i det. De forskellige italienske og engelske Behandlinger af Emnet lod de to Unge nyde deres Elskov i Maaneder; Shakespeare bruger 5 × 24 Timer til sit Sørgespil. Han river Tilskuerne med sig, giver dem ikke Tid at tænke, og opnaar ved denne Sammenpresning den stærke Intensitet i Følelsen. Begivenhederne følger Slag i Slag: de To mødes og Elskoven slaar ned i dem som et Lyn, og sætter deres Legemer i Brand; de mødes samme Nat og veksler Kærligheds Ord og Løfter; den følgende Morgen vies de, og Natten derpaa tilhører Besiddelsens Lykke. Deres Elskov faar ikke Tid til at trættes; ti næste Dag skilles de og snart hviler de sammen i Graven.

For første Gang bygger den unge Digter et virkeligt Drama op — og uden Forbilleder; han studerer sin Kunst ved stadig at skærpe Fordringerne til sig selv. Romeo og Julie er en Pyramide, hvor alt symmetrisk stræber op mod Spidsen; den hviler paa gammelt Fjendskab mellem to Slægter, der har delt Byen i to Dele; Kredsen af Dramaets Personer bliver stedse snævrere, og de to Unge bliver dem, hvorom Tilskuernes Interesse samler sig, mens de lever, og hvis Lig bliver Midtpunkt for hele Verona, fra Tjeneren til Fyrsten.

Hver enkelt Scene er i sig selv en lille Pyramide. Tag den første: To af Capulettis Tjenere optræde; straks derpaa to af Montagus Tjenere; de fornærmer hinanden og slaas; derpaa kommer Montagus Nevø, som møder Fru Capulettis Nevø; de slaas; nu kommer Tjenere af begge Huse og deltager i Striden, hvorpaa Byens Borgere stormer ind og tager Parti; da træder Capuletti og Frue ind, og fra den anden Side Montagu og Frue; og tilsidst samles hele Byen ligesom i den optrædende Fyrstes Person.

Det er denne Symmetri, som Shakespeare elsker, som i hans Ungdom var et snærende Baand, senere hen blev et kunstnerisk Middel, han anvendte med stor dramatisk Virkning og tilsidst med en overordentlig Frihed, men aldrig helt slap. Og den Stigning, som i denne Scene faar sit Udtryk i de ind-

trædende Personers gradvis øgede Rang, findes overalt i Tragedien under forskellige Former.

Det var Lidenskaben, der skulde bære dette Sørgespil. Det var Hadet mellem Slægterne, der skulde være Baggrunden for den alle Hindringer besejrende Elskov mellem de to yngste Repræsentanter for Slægterne. Hadet er det uforanderlige, mens Elskoven er i stadig Vækst. Se den hos Romeo: først en Følelse, der minder om Orlandos; han elsker ogsaa en Rosalind, elsker hende haabløst, med Ynglingens tungsindige Længsel, søger Ensomhed ude i Skoven, svælger i Sværmeri, skriver Sonetter og er blød som Voks. Af sine Venner bliver han modstræbende slæbt til Fjendens Maskebal, og der ser han Julie. De anslaar Ballets Konversationstone, udveksler elegant turnerede Komplimenter. Vel er Elskoven tændt i dem, men kun som et sødt Behag. Den vokser under Festen, men den finder intet Udtryk. Dog, ved Ballets Slutning er de helt optagne af den; han har strøget sin Drengeforelskelse af sig og er med et blevet saa meget Mand, han kan kan blive, og hun er øjeblikkelig bleven en moden Kvinde, og de længes mod hinanden. Endnu aner de dog ikke, at deres Elskov er gensidig; det faar de først at vide i Nattens Stilhed, da han har vovet sig ind i Haven og hun træder ud paa Balkonen for at give sit Hjerte Luft. Da blusser Lidenskaben op i dem, og deres Skæbne er beseglet. Der eksisterer ingen Hindringer for dem og intet Offer, de ikke vil bringe deres Kærlighed, gammelt Had og indgroet Fordom svinder, og de betænker sig ikke paa at vie deres Liv til hinanden — men i Ægteskabets Former. Da kommer Lykken, faa Timer af potenseret, ubegrænset, ublandet Lykke, saadan som Digterhjerne kan drømme om, men som Livet næppe byder. Og saa kommer Døden og Hvilen paa samme Leje.

Men var det egentlig Tragedie? Er det, at to Mennesker dør, altid sørgeligt? Er ikke Livet i mange Tilfælde langt mere tragisk end Døden? Havde de to Mennesker ikke nydt det højeste, Livet havde at byde dem, saadan som de var skabte, og vilde der ikke være gaaet Slid paa deres Elskov og vilde de ikke være blevne trætte, blot i de seks Maaneder, den gamle Historie gav dem? Ti de var paa ingen Maade rige Mennesker. Er det ikke snarere al Sommernattens Poesi og al

Elskovs Lyrik. Dramaet er fyldt af, paa en Baggrund af Stridigheder, der ikke vedkommer de Unges Kærlighed, og Latter, der er lige ved at gøre Tragedien til en Komedie.

Ti hvad Forskel var der mellem denne Tragedie og et af Shakespeares Lystspil? I disse var alt vildt og fantastiskt, der var ingen Grænser for Usandsynlighederne, Romeo og Julie var et Udsnit af Livet, en fuldstændig retlinet Historie — uden fantastiske Spring fra en Verden til en anden, hvor den Sol, der skinner, er den rigtige Sol og Nattergalen slaar sine Triller i Granatæbletræet og Staden er „fair Verona", og Mantua ligger i en passende Afstand fra Verona, til at Romeo baade kan komme derhen og tilbage i det korte Spand af Tid, der medgaar. Der er den samme lyriske Skønhed, den samme unge Elskov, det samme Vid og Komik som i Komedierne, og ikke mere Had end der f. Eks. er i Købmanden i Venedig. Karaktererne var heller ikke dybere, ikke mere tragiske end i flere af Komedierne; de to Unge var kun Repræsentanter for lyrisk Elskov, Repræsentanterne for Hadet traadte stærkt i Baggrunden, Ammen og Mercutio var rene, skære Komediefigurer, og Ammen var den, der bar Prisen i Retning af mangesidig Karakterskildring — den, vi faar mest at vide om. At Hovedpersonerne dør, beror egentlig paa Tilfældigheder; de kunde nemt være holdt i Live og det hele endt med Lykke og Forening.

Et Sørgespil blev det altsaa ikke. Tilskuerne havde haft en stor Nydelse, havde let mere end de havde grædt, og gik ikke derfra med en Følelse af Lettelse over at være slupne fra et Tryk af Livets Rædsel og Ondskab.

Det var blevet modtaget med Bifald, var blevet betragtet som en Skønhedsaabenbaring. Dets Digter har det næppe tilfredsstillet. Han har vist følt, at han var endnu ikke moden til Tragedien. Han havde skabt et ypperlig bygget Drama, men Karaktertegningen, det vigtigste, var kun svag. Han havde skrevet Elskovslyrik, som Verden endnu ikke havde set Mage til, i Mødet ved Aftentid paa Ballet, i Nattemødet mellem dem i Haven, hvor de tilstaar hinanden deres Kærlighed, og i Afskedsmødet ved Morgentid. Og dog var der store Pletter selv i denne Lyrik; det er ikke alt ægte Guld. Der er den skæreste Lyrik og den rene Svulst, de ægteste Billeder og

den huleste Affektation. Han er endnu ikke kommet ud over Paavirkning af euphuistisk Forskruethed.

Der er Ujævnheder i Diktionen, saa skøn den end er som Helhed. Men Spørgsmaalet er, om disse skyldes Shakespeare. Vi ejer næppe Romeo og Julie i Digterens Tekst. Der findes fire uretmæssige Udgaver før Folioen 1623. De tre er Aftryk efter hinanden og Folioens efter dem. Den første er meget afvigende. Handling og Scenegang er omtrent som i de senere; men Dialogen er ødelagt, Versene ofte haltende, Rimene platte, Tanker og Billeder jordbundne, Huller og Meningsløsheder hyppige. En saadan Tekst har Shakespeare ikke til nogen Tid afleveret. Den skyldes en Stenograf, der ikke har kunnet følge med. Særlig i stærkt bevægede Optrin har han istedetfor Ordene, han ikke kunde opfange, beskrevet hvad han saa paa Scenen. Anden Udgave giver en fyldigere Tekst, men er vist erhvervet paa samme Maade. Derpaa tyder f. Eks. IV. v. 42. 64.: Klagerne over Julies formentlige Lig. Det er daarlige Vers og Sorgens Tone er slet stemt. Faderen, Moderen og Brudgommen har talt kønt og følt stilfærdigt; pludselig skriger de op alle tre i samme Tonart som Ammen. Optrinet bliver parodisk. Ammens Klager skal virke komisk; at Forældrenes skal det samme er utænkeligt. Dermed vilde Blandingen af Tragik og Komik, som Digteren tilstræber i denne Periode, svinde. Han vilde slaa sine egne Figurer i Stykker til ingen Nytte.

Romeo og Julie er vel mere end en Torso, men er ikke Statuen som udgaaet af Kunstnerens Værksted, den er let skamferet af Udgiverne, men visende stor Omhu i Anlæg og Udførelse, en Omhu, der genfindes overalt, endog i saadanne Smaating som Valg af Titel. Han benyttede to engelske Bearbejdelser af Stoffet, Brookes Digt Romeus and Juliet, og Paynters Novelle Rhomeo and Julietta; han tager et Navn fra hver Titel og opnaar en ganske anden Virkning for engelske Øren end nogen af hans Forgængere.

Genial er Forandringen af det Spand af Tid, hvori hele Handlingen foregaar. Hos Brooke ligger der flere Maaneder imellem Ægteskabets Indgaaelse og Tybalts Død, der medfører Romeos Landsforvisning. Men Shakespeare vidste, at den Kærligheds Flamme brændte ikke med den Glød i mange Maaneder; derfor lader han Begivenhederne følge Slag i Slag. Det første

Møde foregaar Søndag Aften ved Ballet, hvad der fremgaar af, at den næste Dags Aften bliver erklæret for at være Mandag (III. IV. 18); samme Aften sniger han sig ind i Haven og den store Kærlighedshymne klinger gennem Natten og ender med Julies Ord:

> Saafremt din Kærlighed er ærlig sindet,
> din Hensigt Ægteskab, saa lad mig vide
> imorgen ved et Bud, jeg sender Dig,
> naar, hvor Du vil fuldbyrde Kirkens Pagt.
>
> (II. II. 144.)

Da den næste Morgen Ammen kommer til Romeo, siger han:

> Bed hende søge Lejlighed at komme
> til Skrifte henad Aften hos Lorenzo.
>
> (II. IV. 191.)

I næste Scene høres allerede Julies Utaalmodighed ud af Ordene:

> Klokken var slagen ni, da Ammen gik,
> og førend halvti loved hun saa vist
> at være her. Maaske hun fandt ham ikke.
>
> (II. V. 9.)

De bliver altsaa gift sent paa Eftermiddagen, og det skæbnesvangre Møde med Tybalt, der fører til dennes Drab, maa finde Sted meget snart derefter, ti da Aftenen falder paa — at det er Aften fremgaar af, at Ammen bringer Rebstigen, som hun næppe vilde vove at bringe, før det blev mørkt — og Julie har hørt om Tybalts Død, siger hun:

> Skal jeg da tale ilde om min Herre
> — — — — jeg, som var
> din Hustru trende Timer.
>
> (III. II. 79.)

Og Romeo, der er flygtet til Lorenzo for at søge Raad, udbryder:

> Du kan ej tale om, hvad Du ej føler.
> Var Du saa ung som jeg og Julie din —
> gift for en Time siden.
>
> (III. III. 65.)

Dette er altsaa Mandag Aften. Tirsdag Morgen ved Daggry forlader Romeo Julie for at drage til Mantua. Capuletti bestemmer samme Morgen sin Datters Bryllup med Paris til Torsdag. Hun tyr til Lorenzo, der giver hende den Gift, hun skal tage Onsdag Aften og som vil bringe hende i en dødlignende Søvn, der varer 42 Timer. Hvis hun saa Onsdag Aften skilles fra sin Familie sent, hvad der vil være saa rimeligt, da der maa have været travlt med Brudeudstyret, og der derpaa hengaar nogen Tid, før hun vover at tage Giften, vil de 42 Timer føre os hen til Fredag Aften, til hvilken Tid Romeo kunde være tilbage fra Mantua.

Sligt kunde synes uden Interesse, men viser, hvorledes han, „who warbled woodnotes wild", og endnu anses for at have skrevet som det bedst kunde falde, kunde, naar han fandt det nødvendigt, beregne Tiden nøje, og det uden at have noget at følge i den Fortælling, han benyttede.

Efter Romeo og Julie fortsætter han sin glade løsslupne Komedieskrivning, hvor der var vidt til Væg og højt til Loft for Fantasien, og tager atter sine historiske Skuespil op og gør sig til Mester i dem. Men han gør tillige en Ekskursion udenfor England og skriver som tragisk Krønikedrama Julius Cæsar. En virkelig Tragedie denne, med skarpe Konflikter, stærke Karakterer og Undergang for de bedste. Det er Republiken, der slaas ned af Cæsarismen, den ærlige, ædle Brutus, der overvældes af den upaalidelige Antonius. At Republiken ideelt set er mere værd end Kejserstaten, fremlyser af hele Sørgespillet; men den havde udspillet sin Rolle, og det, Livet da trængte til, var Eneherskeren. Shakespeares Moral er her som i Richard II og Henrik IV den, at Legitimiteten har Skønheden og Følelsen paa sin Side, men Styrken og Herskerevnen har al Retten. Digteren havde ikke læst Mommsen, hvad der bebrejdes ham af Kritikerne; han var ikke kommet længere end til Plutark. Fra ham havde han taget, hvad han havde Brug for, og ladet det andet ligge. Fra ham tager han Cæsar selv, men hvilken Cæsar! Ikke Feltherren eller det politiske Geni eller Lovgiveren eller Skribenten. Før han optræder, hører vi kun om ham som den Mand, der er svag legemlig og aandelig, nu har Ligfald og i sin Ungdom fik Krampe i Vandet; — men det er hans Fjender, der taler. Dog, da vi

ser ham selv, er han ynkelig, han er døv, er overtroisk, tror paa Varsler og Drømme og følger sin Kones Raad om at blive hjemme fra Senatet; han giver ingen Grund til denne Borteblivelse andet, end at han vil det saa. Han er bramarbaserende i sin Tale:

> Ja, Cæsar var et Dyr foruden Hjerte,
> ifald af Frygt idag han holdt sig hjemme.
> Nej, det gør Cæsar ikke; Faren ved,
> at Cæsar mere farlig er end den.
> To Løver er vi, fødte samme Dag,
> og jeg den ældste og den frygteligste.
>
> (II. II. 42.)

Han er Parvenuen, der er bleven gammel. Det er vel understreget lidt for stærkt, og det vilde have givet os et sandere Billede af Cæsar, om der havde været mere Imperatorhøjhed over ham. Men det geniale hos Digteren er at vise, at Manden her betyder intet, at det er hans Livsværk, der er alt. Det overlever ham og er stærkere end de, der holder paa den aldrig tilbagevendende Fortid. Cæsars Aand lever og sejrer, fordi den var Tidens nøjagtige Udtryk. Brutus var en ædel Drømmer, der ikke følte Tidens Puls og vilde overvinde det ubetvingelige. Derfor bliver han knust. Det tragiske ligger ikke i Cæsars Mord. Om en Mand, naar han har udført sin Gerning, dør eller lever, ligger der ingen Vægt paa. Men Brutus bringer til sin Opgave alle gode Egenskaber, ofrer alle Goder, og forløfter sig paa den. Det er Tragedien.

Her er ikke lagt saa megen Vægt paa den dramatiske Enhed som i Romeo og Julie, men saa meget mere paa Konflikterne, der fører til de store Scener. Blandt al Digtning er der vel ingen mere populære Optrin end Cæsars Ligfærd (III) og Striden mellem Cassius og Brutus (IV. III). De er dadelfri i deres Indhold som i deres Bygning; der er vist den største Omhu og Beregning i den tilsigtede og opnaaede Virkning. Men det beror igen paa de fast tegnede Skikkelser. Brutus stillet mellem Cassius og Antonius. Brutus, i hvis Ære, Højsindethed og Uegennyttighed, der ikke findes Plet; han er omtrent Idealet af et Menneske, skaaret ud af et Stykke, staaende fast paa sine Fødder i Bevidstheden om sin moralske Uangribelighed overfor Fædreland, Venner og Hustru, men med en

eneste Fejl, der ødelægger alle hans Dyder, den, at han ikke kender Menneskene eller sin Tid. Cassius, denne moderne blandede Natur, fædrelandskærlig Republikaner, men personlig ærgerrig, avindsyg paa Cæsar, klog og fremadskuende, gennemskuende Menneskene, dog bøjende sig gentagende imod sit bedre Vidende for Brutus' Vilje, selv bestikkelig og imponeret af Vennens Ubestikkelighed, nervøst opfarende og en hærdet, beregnende Kriger. Antonius, legemskraftig, udsvævende, falsk og hyklersk, trofast mod Velgøreren, forvoven og tapper, foragtende Menneskene og brugende dem, istand til at bevæge de Enkeltes og Massernes Sind. (Den store Tale ved Ligfærden er helt Shakespeares Ejendom.)

Det største Fremskridt, Julius Cæsar har at opvise, er dog Portia, Brutus' Hustru og Catos Datter. Det er første Gang, han skaber den ideale Hustru, værdig til at staa ved en udmærket Mands Side og til at være delagtig i al hans Gerning, bære den halve Byrde, dele ikke blot hans Seng, men hans Tanker. Hvilket umaadeligt Skridt fra Kvinderne i hans Ungdomsdramer, ofte halve Furier, skændende skinsyge Hustruer, eller Arrigtrolde, der skulde tæmmes. Portia indleder Rækken af Desdemona, Cordelia, Imogen, Hermione og Katharina.

Der er en tydelig Forskel mellem Historierne og Tragedierne. I Historierne er Tekniken tilsyneladende meget simpel; det kan næsten se ud, som der intet Fremskridt er fra den første til den sidste. Rent udvortes er der ogsaa kun lidt: de er Udsnit af Englands eller Roms Historie, en Række levende Billeder, afvekslende stærke Optrin, Brydninger mellem Karakterer, Triumfer og Nederlag, Sammensværgelser og Raadslagninger, Indsættelse og Afsættelse af Herskere, Mord og Kampscener. Det er i det Indre, at Væksten tydeligst ses fra Henrik VI til Coriolan. De første er løst sammenkædede Scener, hvor Konflikterne løses saa snart de opstaar, og hvor der er en evig Skiften af dramatis personæ; det er ikke de samme Mennesker, der optræder fra først til sidst; de, der var i første Afdeling, er ikke i anden; ny kommer til; der er intet dramatisk Hold paa dem. I Antonius og Cleopatra og Coriolan optræder de samme Mennesker fra først til sidst, og de vikles ind i hinandens Skæbne; ingen af dem staar for sig selv eller kan undværes; de støtter alle Hovedpersonen og hverandre. Der er

kommet fast dramatisk Enhed, og derfor regnes de tre Romerdramer ogsaa til Tragedierne, skønt de kun er Historier. Ti Fremgangsmaaden med dem er den samme som med de engelske historiske Dramer. Digteren føler sig bunden af sin Tekst, hvad enten han benytter Holinshead eller Plutark. Han dramatiserer, dialogiserer sine Kilder, og han gør det jo ofte saa nøjagtigt, at han afskriver dem ordret. Han gør som de Historikere, for hvem Historieskrivningen først og fremmest er en Kunst. Han studerer sine Kilder og holder sig til, hvad de fortæller ham om Handlinger, Bevæggrunde og Personer. Han tager ikke alt, han vælger, hvad der passer til det Billede, han vil give; det andet lader han ligge; er der et Hul, udfylder hans Fantasi det. Han tildigter ikke Personer; han holder sig til dem, hans Kilde nævner. Han samler Stoffet f. Eks. til en Persons Karakteristik fra forskellige Steder hos Plutark; han foretrækker Holinshead for Hall, hvem Forgængerne havde benyttet til deres Henrik VI, hvor han jævnlig retter deres Arbejde i Overensstemmelse med sin Yndlingshistorikers Angivelser. Han er ingen objektiv, men en subjektiv Historieskriver; han giver et Billede, der er omtrent det rigtige; men hans Kunst gaar for alt; derfor foretager han nu og da en næsten umærkelig Forskydning af Kendsgerninger eller Motiver. Men han forvansker aldrig Historien, som Schiller forsætlig og voldelig gjorde det. Tag som et Eksempel Dronning Katarina i Henrik VIII: han har vel nok gjort hende værdigere, renere og skønnere, end hun var; han nævner slet ikke hendes Intriger; men den Side af hende, han fremstiller, svarer nøje til det Resultat, Historikeren Froude er kommet til ad Forskningens Vej.

I de rigtige — „de fem store“ — Tragedier — der er ikke flere — er Fremgangsmaaden en helt anden. Han staar her lige saa fri overfor sit Stof og sine Kilder som i Komedierne. Han skalter med Personer og Begivenheder efter eget Tykke, omdigter Hovedfigurer og tildigter Bifigurer, forandrer deres historiske Familjeforhold og henlægger Handlingen til det Aarhundrede, der passer ham. Hvor megen Lighed er der mellem hans Hamlet og Saxos? Han har ikke engang taget Navnet rigtig, han har helt forandret Forholdet til Moderen, han har ikke ladet Hamlet spille Daare, men har gjort

ham til en Vismand, der staar paa Afsindets Rand, han har tildigtet alle Omgivelserne og har rykket Tiden for Handlingen fra den graa Oldtid ned til Frederik II's Tid. Macbeth har han taget fra sin kære Holinshead; men denne gør ham grusom af Karakter fra først af, hvorimod Shakespeare forlener ham med alle gode Egenskaber; først Mordet paa Kongen tvinger ham til at blive grusom for at holde sig oppe. Med Hensyn til Fremstillingen af Mordet gaar han 80 Aar tilbage i Tiden og benytter Fortællingen om det Kongemord, som Donwald, Slottet Forres Kommandant, begik paa Kong Duffe. Dér tillægges Donwalds Hustru den Rolle, som Shakespeare lader Lady Macbeth udføre. Kongens Lig bliver bortbragt Mordnatten og nedsænket i en Flod af de samme Tjenere, der er saa drukne, at de ikke har Tanke for at bortfjerne Blodpletterne fra deres Ansigter — hvad Shakespeare rettede. Donwald dræbte Tjenerne af samme Grund, som Macbeth gør det. Desuden var Banquo ikke saa ædel, ej heller omkom han paa den Maade som hos Shakespeare. Som Grundlag for Lear tjente en halv Snes Linier om en gammel Konge, der uddelte sit Land til sine Døtre, blev skammelig behandlet af de to, fik Bistand af den tredje, ved hvis Hjælp han erobrede Riget tilbage — intet andet.

Men var han fri i Valget af Stoffet, bandt han sig selv i Tragedierne i andre Henseender paa Hænder og Fødder. Her var ingen Fantasiens Spring, ingen Usandsynligheder eller Urimeligheder, ingen Spring i Tid eller Handling. Alt var den yderste Nøjagtighed; der udfoldes en overordentlig Viden paa mange forskellige Felter. Han ved, hvad de Bedste i hans Tid vidste; han studerede Filosofi hos Bacon og Montaigne, hans Bibelkundskab var stor, han var inde i Lægekunsten, havde alle Retsvidenskabens Formler og Udtryk paa rede Haand, var Botaniker og Jæger og Hestekender, var Topograf og Etnograf, og brugte sin Viden som en Fagmand, behændig og uden at brovte med den. Hans Tragedier er logiske og virkelighedstro. Der mangler intet Led, Begivenhed vokser med Nødvendighed ud af Begivenhed, hvert Ord eller Handling er Udgangspunkt for andre, intet er uforberedt. Han søger stærke Virkninger, men jager ikke efter dem, indfører dem aldrig blot for Effektens Skyld. Han forbereder alt og

løber ikke Storm mod Publikum; han tragter efter dets Bifald, men erhverver sig det ikke ved illegitime Midler.

Han bygger sine Tragedier op med stadig større Kunst og stedse øget Beregning, og gør Tragiken renere.

Romeo og Julie indeholder mange rent komiske Scener, hvor Komiken er godmodig og lagt an paa at komme Publikum til at le. Tragedier havde altid været spækkede med komiske Personer. Dem har aabenbart Datidens Tilskuere forlangt; naar de en Stund havde ræddedes over en Række Ugerninger, maatte, for at de ikke skulde tro, at det var altfor virkeligt, nogle Klowner komme ind at forlyste dem. Det var en Levning fra det religiøse Skuespil, hvor Djævlen baade vakte Gru og var første Bajads. Disse Figurer stod aldrig i nogen Forbindelse med Handlingen og optraadte sjældent sammen med de alvorligere Personer. Hvor lidet det kunde nytte at trodse Publikums Smag, viser det, at Marlowe, der sandelig ikke logrede for det, men vilde opdrage det, har maattet indføre eller lade andre indføre nogle meget uheldige Klowner i Tragedien om Dr. Faustus. Shakespeare gjórde som de andre; men han gjorde Ammen til en af de vigtigste Personer i sin Tragedie, skønt man godt kunde tænke sig Stoffet behandlet uden hende. Mercutio er en komisk Skikkelse af en højere Art, men hvem den unge Digter ikke har kunnet faa ret indarbejdet i Handlingen, saalidt som han har kunnet faa ham eller Ammen til at belyse Helts eller Heltindes Karakter; hans Kunst har svigtet ham paa dette Punkt. Det er en Imødekommen overfor Publikum, som har faldet Skakespeare let.

I Hamlet er der et helt Galleri af komiske Personer, men de er alle underordnede Helten, er der for hans Skyld, for at vise ny Sider i hans Natur. De har hver deres Mission overfor Hamlet og er derfor stærkt individualiserede. Der er den gamle snakkesalige Polonius, et ganske nødvendigt Led i Handlingen som Ofelias og Laertes Fader og Kongens og Dronningens Raadgiver. Det er ham, der udspionerer Hamlet og derved fremkalder hans bidende Haan, som igen gaar ud over Ofelia og ryster hendes svage Forstand; hans Spionering leder til hans Død, der igen hidfører Ofelias Vanvid og Død og hidkalder Katastrofen. Rosencrants og Guildenstern, de to slebne

Hofmænd, Genstand for Hamlets udsøgte Spot og visende den grusomme Side i hans Natur, da han uden Betænkning sender disse to ret uskadelige Kammerjunkere til den Død, Kongen havde bestemt for ham. Graverne, disse to plumpe Almuesmænd, der ved første Øjekast synes saa nær i Slægt med Digterens Ungdomsklowner, men er saa højt hævet over dem, som Lears Nar er hævet over Graverne, bruges baade til at skabe og indlede den uforlignelige Kirkegaardsscene og til at vise Prinsen fra hans dybsindigste og skønneste Side. Viddet er bragt op i en højere Sfære; det er langt rigere og mere afvekslende end før; det er ikke længer til blot for at more, nok saa meget for at saare. Det er nu blevet en fint slebet Klinge, der funkler, naar den svinges, der nok kan gøre ondt, hvor den rammer, men ikke flænger dybt.

Der er noget geléagtigt over Hovedpersonen og over Dramaet, men Shakespeare har vokset sig til at blive Herre over sine Midler: det er villet. Ti undersøger man, er der dog en Fasthed uden Voldsomhed og uden Kraft. Romeo og Julie var tilsyneladende langt solidere bygget; men der var noget stift, ubøjeligt, altfor symmetrisk i det. Tragedien Hamlet er bøjelig, elastisk, vigende som Figurerne i den, der bevæger sig med langt mere Frihed og dog er fastere bundne til hinanden, mens deres Skæbner er indfiltrede uløseligt. Hamlet er i en overordentlig Grad Hovedpersonen, men de andre er lige saa uundværlige som han. Der gaar som en Ledning gennem alle Figurerne, og trykkes der paa eller rykkes der i den et Sted, smerter det over hele Linjen. Naar Hamlet lider, lider hans Moder og derigennem Kongen, og Ofelia og gennem hende Polonius. De virker alle ind paa hverandres Følelser.

Hvor Stykket er bygget op med Kunst. Straks anslaas den Streng, der skal bæve helt igennem: Synet af den døde Konge — og Tvivlen. Shakespeare har næppe trot paa Gengangere, men Tiden troede paa dem, og han faar Tilskuerne til at tro paa denne Genganger. Det synes saa helt naturligt, at han vandrer paa Kronborgs Volde ved Nattetid, at der vist aldrig har hævet sig en kritisk Stemme derimod. Og dog tvivler alle de, der ser Genfærdet med deres aabne Øjne, paa dets Virkelighed, baade Soldaterne og Hamlet. Og denne Tvivl er den røde Traad gennem Handlingen; den er det, der stanser

Skeptikeren Hamlets Haand, hver Gang han bør støde til. Han tvivler paa sin Faders Ord, og Alle tvivler paa ham. Det er den gamle Anke mod Tragedien, at han ikke straks handler; men, siges der, saa var den ikke blevet spundet ud over fem Akter. Intet er dummere: Hamlets Karakter og Stykkets Handling falder nøjagtig sammen. Det hører op, hvor det skal, og det kunde ikke være kortere, hvis ikke Kongen havde indtaget Polonius' Plads bag Tapetet i Dronningens Værelse; da havde Hamlet dræbt Kongen, hvad han jo tror, han gør. Naar han handler, er det altid uden Overlæg; har han Betænkningstid, filosoferer han kun. Han dræber ogsaa Kongen i et Anfald af Raseri, og hele dette Myrderi, som synes saa tilfældigt, er det Punkt, hvorimod hele Tragedien stiler.

Ti Shakespeare har opøvet sig i Forberedelsens Kunst, skønt han endnu ikke helt behersker den. Alt i Hovedhandlingen er nøje forberedt. Nattevagten, hvor Soldaterne meddeler Horatio og Tilskuerne det Syn, de har haft, og hvor straks Horatios Forhold til Hamlet bliver angivet. Saa Hoffets Optræden, hvor vi ser Hamlets Stilling, i grublende Sorg over Faderen, uden Mistanke til Moderen eller Stedfaderen, kun forpint af Moderens Giftermaal, som enhver voksen Søn vilde være, og med Væmmelse og Bitterhed anstillende Sammenligninger mellem hendes to Mænd. Kongen prøver paa at vinde ham, men bliver vist tilbage; han forstaar hans Følelser og frygter ham allerede; hans Moder ser kun hans Tilknappethed, uden ret at forstaa. Saa Horatios Møde med ham, hvor han erfarer, at Faderen gaar igen, og hvor han først bliver forbavset, men saa hyller sig ind i sin Tavshed, fattende en ubestemt Mistanke uden at give den Ord for andre end sig selv. Der faar hans svækkede Nervesystem sit første Stød. Endnu har vi intet set til Ofelia. Hendes første Optræden er ikke med ham, men med Broderen og Faderen, der hver efter sin Natur taler hende til, hvorved hendes Forhold til Hamlet staar helt klart. Derpaa møder Hamlet, i Forvejen med alle Nerver stærkt spændte, i den frygteligste Ophidselse, Faderens Aand; han faar det forfærdelige at vide. Hans Nerver faar det andet og det voldsomste Stød. Han mister alt Fodefæste; fra nu af tror han paa Intetsomhelst; selv Horatio har kun i meget be-

grænset Grad hans Fortrolighed. Han bliver mistænksom og mistænkelig overfor Alle. Han lurer kun paa det Øjeblik, da han kan faa fuld Vished, for saa at dræbe Kongen, og denne lurer kun paa en gunstig Lejlighed til at skille sig af med ham. De er som et Par fine Skakspillere med deres Træk og Modtræk; men da de ikke helt raader over Modstanderens Bevægelser, kommer der uforudsete Komplikationer, som dog er rent følgerigtige.

Se blot, hvad der leder op til Ofelias Død. Hun har en meget svag Forstand, lader sig let kue af sine Omgivelser og kommer derved til at spille falsk, hvad hun godt føler, men ikke kan undlade. Hendes stakkels Forstand faar det første Knæk, da Broderen og Faderen oplyser hende om, hvad hendes Kærlighed kan føre til, og tvinger hende til at bryde Forholdet til Prinsen. Derpaa bliver hun brugt som Spion, hvad der maa være pinligt; deraf følger Hamlets Mistænksomhed, hans Haan og haarde Ord, som gaar hende dybt til Hjerte. Hendes Fader er Spion og bliver som saadan dræbt af Hamlet. En Forbindelse mellem dem er umulig. Hun føler selv instinktmæssig, hun har nogen Skyld. Hendes Broder er borte, Hamlet er hende fjendsk, fra Kongen og Dronningen kommer intet godt — da ramler alt sammen om hende, og Vanvidet tager hende, som Vandet siden. Laertes maa jo vende hjem og maa fordre Regnskab, og da Kongen atter ser sig stillet overfor Hamlet som den stadige Fare, benytter han Laertes, som han havde benyttet hans Fader. Det ligger til Kongens Natur at bruge Gift; han gyder den ind i Laertes Sjæl, som han har dryppet den i sin Broders Øre og vil bringe den ind i Hamlets Bryst paa en Kaardespids. Hele den sidste Kamp er baade i sin Forberedelse og Udførelse et Mesterstykke af Behændighed, som man gennemskuer ved Læsningen, men som virker stærkt og korrekt paa Scenen.

Kun paa et Punkt glipper endnu Shakespeares Kunst. Han har indbragt Fortinbras i Dramaet, og denne bliver en ret overflødig Person, der da ogsaa altid bortskæres ved Opførelsen. Aabenbart har Digteren villet benytte ham til noget; men han har ikke ret kunnet faa ham smeltet sammen med Hovedhandlingen eller med Hamlets Skæbne; desuden er Tragedien vokset saa meget i Omfang — den er den længste af

dem alle —, at han ikke har kunnet tildele ham en større Plads. Paa den anden Side har han ladet ham staa som Modstykke til Hamlet, Handlingens Mand overfor Tvivlesygens.

Med Hamlet træder Shakespeare fuldt ind i sin modne Manddomsperiode; Romeo og Cæsar hører endnu hans Ungdom til. Paa alle Punkter er Digteren vokset, i Livserfaring som i Kunst. Hans Vers er blevet langt friere og mere afvekslende end før, og Rimene er blevne sjeldnere, den yndede Alliteration er forsvunden, og Euphuismen gøres kun latterlig. Talen er naturlig og former sig efter den Talendes Individualitet. Et umaadeligt Fremskridt er gjort med Hensyn til Konflikten: i Romeo behøver den ikke at føje sig som den gør; om Lorenzos Bud ikke var blevet holdt tilbage af Vagten, eller om Romeo paa Kirkegaarden havde mødt Munken, eller om Julie var vaagnet fem Minutter før, kunde alt være endt i Fryd og Glæde. Derimod i Hamlet er Konflikten uløselig, saadan som den er stillet op, og som Dramaets Karakterer er beskafne. Fra det Øjeblik, Hamlet har set Aanden, kan han ikke kaste den ham paatvungne Byrde fra sig; han er for svag til at bære den, men han maa slæbe om med den. Hans Skæbne er heri langt mere tragisk end Brutus', at denne havde selv valgt sig Byrden, som han forløftede sig paa. Brutus prøver ikke et Øjeblik paa at kaste den fra sig, Hamlet finder stadig paa Undskyldninger for at kunne vige, og bagefter tynger den kun saa meget haardere. Brutus tror paa sin Sag. Hamlet tror ikke paa sin. Enten Hamlet handler eller ikke handler, maa han gaa tilgrunde og trække alle de andre med sig. Tragiken er Forholdet mellem ham og de tvende Kvinder. Havde Aanden ikke vist sig, kunde han være faldet i Ro, have levet den stille Tænkers rolige lykkelige Liv og være kommet i et harmonisk Forhold til dem. Nu er det umuligt. Selve Livet vilde være blevet uudholdeligt for ham og dem, og derfor bliver Døden ikke det sørgelige, men Udløsningen. Det ser Digteren for første Gang helt klart i Hamlet. Og den Tanke slipper han ikke mere i sine Sørgespil.

At han aldrig før havde sænket sin Sonde saa dybt i menneskeligt Sjæleliv, aldrig før været saa sand eller havde fundet saa megen Bitterhed og Kval i Dybet, aldrig tænkt saa

vist og dybsindigt over Livets Vilkaar, behøver ikke at paapeges. Omtrent hver Sætning i Hamlet er blevet til Mundheld Verden over i alle Tungemaal. Man tænke blot paa Hamlets Monologer: hvilket Fond af sjælesyg Visdom er der ikke deri? Eller i Ofelias simple Ord, da hun fordeler Blomsterne? Tiltrods for den dybe Følelse, hvoraf Stykket gennemstrømmes, har Digteren aldrig staaet saa fri, kold og upartisk overfor sine Figurer som her. Han dømmer ikke, undskylder ikke, reder blot alle Traadene ud fra hinanden — hvad han ogsaa herefter bliver ved at gøre. Endnu var han ikke selv ganske afgæret, Livet laa ikke endnu helt klar for ham, naar han kom ind paa dets dybeste Spørgsmaal. Der er megen beregnet Uklarhed i Hamlet, men der er vist ogsaa nogen ikke villet. En Kunstner giver nøjagtig det, han ser; de tekniske Midler, der staar til hans Raadighed, svarer altid nøje til hans Vision. Der er løste og uløselige Gaader i Hamlet, men der er slet ingen Pletter. Det er Geniets første Stordaad.

Da Shakespeare havde fuldført Hamlet — hvad der tog lang Tid, idet han har gjort Tilløb efter Tilløb til Tragedien, før den fik sin endelige Form — og havde skrevet Henrik IV og Købmanden i Venedig, var han naaet højt op ad Kunstens Bjerg; han kunde stanse et Øjeblik og puste; foran ham laa et svagt skraanende Plateau, som det var forholdsvis let at vandre over. Han havde arbejdet umaadeligt for at fuldkommengøre sig, havde indsuget al menneskelig Viden, havde opøvet alle sine Evner, studeret alle Sjælstilstande. Han havde let himmelhøjt over det rene Vrøvl, var med det luneste Smil krøbet i Smaaborgeres og Provinsmatadorers Ham, havde efterlignet og senere spottet Hofmænds forskruede Tale, svælget i lette og letfærdige Vittighedskampe, hævet sig til det solide, latterrystende, svagt broddede Vid hos Falstaff og Prins Henrik og havde i Shylock og Hamlet naat Sarkasmen, hvor hvert rammende Ord rummer en Verden af Bitterhed. Han havde dissekeret det jamrende Moderhjerte, havde lyttet til kloge Børns Tale, naar de intet ondt anede og naar de skælvede i Dødsangst, havde leget med Kærligheden, tvunget den Genstridige ind under den, lidt med den Forsmaaede, badet sig i dens Solskin, bævet i dens søde Smerte, jublet i højeste Elskovslykke og været bitter mod den Troløse. Han havde talt

som Konger, som den skønne æstetiserende Daare, der lader Magten slippe sig af Hænde, indtil han ikke har saa meget Land, der kan ligge i hans hule Haand; som den vise Statsmand og kraftige Herskernatur, der vinder Riget, men aldrig faar Ro og aldrig faar et af sine Ønsker opfyldte; som den fødte legitime Hersker, der har Troen paa sig selv, som den umættelige Ærgerrige, der naar Tronen ved sin Vilje, Falskhed og Samvittighedsløshed; som den, der stadig spiller dobbelt Spil og mister alt; som den, der har skaffet sig sin Trone og Dronning ved et Brodermord, har Samvittighedskvaler uden at kunne sone sin Brøde og lever i stadig Uro og Angst.

Han havde spillet paa alle Følelsers Strenge og samlet alle Strengene paa et mægtigt Instrument, det han behandlede som en Virtuos; han kunde bringe hvilke Lyde ud af det, han vilde, og aldrig var der mere en falsk Tone, hvad enten han stemmede op til den vældigste Orkan eller hans Musik var som den svageste Susen gennem Træerne en Sommernat, om han spillede op til Alfedans eller Folkevisens bløde Klage lød fra vanvittige Ungpigelæber.

Han følte sig nu fuldstændig sund paa Sjæl og Legeme. Han kunde byde sine Nerver alt. Han sad inde med en umaadelig Styrke, opøvet og opsparet. Han havde omgaaedes vist og sparsomt med sine Kræfter, og derfor havde han dem nu. Han havde gennemløbet alle Følelser og var blevet mere rolig og kold overfor dem alle, som Tiden gik. Han studerede Menneskene, som en Videnskabsmand studerer et Dyrs Indvolde. Hans Haand rystede aldrig, om han skar nok saa dybt. Modgang, Ungdomsstorme, Kamp med Medbejlerne om Brødet laa bag ham. Han var uafhængig. Han kunde lukke sin Dør for hvem han vilde og naar han vilde og aabne den sparsomt for en kær Gæst eller for en Mand, han kunde bruge. Han havde omsigtsfuldt lagt Sten paa Sten til sit Livs Bygning, og havde aldrig levet Zigeunerens Liv. Han havde nippet til Livets Bæger, hvad det gav af Sorg og af Lystighed; havde vel ogsaa fundet Galde paa Bunden nu og da, men ikke drukket sig Sans og Samling fra; havde færdedes paa Værtshus og der truffet gamle Falstaff, let ad og med ham; men en Dag, da denne blev for paatrængende og han ikke

længer havde Brug for ham, havde han ligesom Prins Henrik vist ham bort.

Nu stod han i sin fulde Kraft, og den skulde bruges til det yderste. Han er i Digtningen, hvad Rafael og Michel Angelo og Rembrandt tilsammen er i Kunsten. Rafael havde som han gaaet i Skole hos sin hele Samtid, hos sine Forgængere og Antiken, han havde taget fra hver enkelt Lærer og bøjet sin Stil efter deres, men hver Gang sat Foden et Skridt videre frem end de; og tilsidst var han truffet paa Michel Angelo i det sikstinske Kapel, og ogsaa ham havde han villet optage i sig; men han var for vældig: Ezekiels Vision blev mod Skabelsesscenerne som en Tanagrafigur mod Venus fra Milo. Michel Angelo var Giganten, der kunde forlene sin Fantasis Børn med overnaturlig Skønhed og guddommelig Kraft. Ham er det, der skaber disse stærke gamle og skønne unge Kvinder, som søger Visdom, de vældige Profeter, som slynger Harmens Ord ud over Menneskene, de dejlige nøgne Ynglinge, Dommedags Rædsler og Angst og den mægtige, dømmende Kristus-Apollo, og særlig Gud Herren i ensom Majestæt svævende i det uendelige Rum. Florentinerens Værk bærer Vidne om en Fantasi og en Legemskraft, som kun en eneste anden Kunstner har haft Mage til. Shakespeare raadede over den samme Storladenhed og Lidenskab, men kunde tillige som Rembrandt give Udtryk for de ømmeste, blødeste Følelser og tale et rent menneskeligt Sprog.

Han anspænder alle sine Nerver, og intet trætter ham. Han er som Thor, der kommer agende gennem Skyerne, og Tordnen drøner og Lynene knitrer, Lande lægges øde, Mennesker dræbes, Blodet vælder og Taareregnen strømmer, Hekses ildevarslende Sang og Furiers hæse Skrig, Mænds Forbandelser, Kvinders Jamren og Børns Klager høres gennem Larmen. Selv staar han som Skaberen kold overfor sit Værk, behersket og beherskende det. Tilsidst trættes hans Nerver, men han bliver ikke nervøs. Stormen hører op og nogle enkelte Skyer, der ingen Skade gør, farer endnu hen over Himlen, i Cymbeline og Vintereventyret, og derpaa kommer den skønneste af alle Solnedgange i det Værk, der hedder Stormen.

I hvad Orden de tre Tragedier, Macbeth, Othello og Lear, samt de to Romerdramer, Coriolan og Antonius og Kleopatra,

er skrevne, kan Ingen sige. Der er den samme Magt over dem alle. Men hvem spørger om, i hvilken Orden Michel Angelo malede sine Profeter og sine Sibyller? Det er nok, at han i dem skabte sin og Verdens ypperste Kunst, at han malede dem mellem 1508 og 1512, og at han da stod i sin fuldeste Manddomskraft, og at der paa den Tid ikke kunde tænkes at udgaa daarligt Arbejde fra hans Haand. Vi kan af indre og ydre Mærker slutte, at de fem nævnte Dramer er blevne til nogenledes i Rækkefølge, rimeligvis mellem 1604 og 1610; vi ved, at de er en Udfoldelse uden Mage af Skønhed, Kraft og Visdom; og vi kan rolig gaa ud fra, at Shakespeare paa den Tid ikke kunde udsende Værker, der var svage, uformede, uskønne og kedelige.

Formen er fuldendt i disse tragiske Dramer, hvert som en eneste fast Støbning, hvor der ikke findes Lyde, ingen Aabninger mellem Sammenføjningerne eller Udvækster paa noget Led. Glatte og nøje eftergaaede paa alle Kanter staar de stolte som Poul Vischers Arthur eller skønne som Benvenuto Cellinis Perseus. Shakespeare var heldigere end Michel Angelo; han behøvede aldrig at løbe fra halvgjort Arbejde.

Macbeth er den blodigste af alle Tragedier, og dog saa rolig og behersket. Blodet flyder i Strømme, Krigeres og Oldinges, kraftige Mænds og Kvinders og Børns, det sidder paa Knive og Dolke, paa Ansigter og Hænder, fylder Luften og Drømmene. Hovedpersonen er en Vanvittig, der myrder og myrder og myrder, blot for at holde sig svømmende ovenpaa det Hav af Blod, han selv har fremkaldt; ved hans Side staar en kold lidenskabelig Kvinde, der kvæles i det Blod, som pibler ud af en Oldings indtørrede Aarer.

I overnaturlig Størrelse er Helten og hans Gerninger tegnede, men Forholdene er holdt saadan, at han ikke synes større end et Menneske. Det rent overnaturlige drages ind af Shakespeare i Heksene, der er de vidunderligste Skabninger, Fantasien har skabt. De er ikke som andre Hekse, hæslige Væsner med Katte og Ugler, med jordiske Forbindelser, til hvem Mennesker henvender sig om Vejledning til Forbrydelser. Heksene i Macbeth er Væsner, der kommer, vi ved ikke hvorfra, gaar, vi ved ikke hvorhen, uden menneskelige Lidenskaber eller Ønsker. De kommer ukaldede, stiller sig i Vejen for

Macbeth, fanger hans Øje, og hans Sjæl tilhører dem. Han kan ikke unddrage sig deres Magt. De bøjer hans Skæbne.

Shakespeare bevarer under Aandesyner, Macbeths Ugerninger og hans Hustrus Sjælekval sin fuldstændige Ro. Hans Vers stormer frem, bruser og bølger, Billede følger paa Billede, men Pennen løber aldrig løbsk. Han holder Handling og Mennesker og Hekse i den fasteste Haand. Han har Øje for alt; lægger Idyller ind for at øge det grufulde, som Duncans Indtog, der snart følges af Mordet, eller Lady Macduffs dejlige Samtale med sin Dreng, lige før de bliver dræbte af Lejemordere. Han gør Brug af den laveste Komik, Scenen med den drukne Portner, der bliver vækket af sin Søvn ved de uhyggelige Slag paa Porten i Uvejrsnatten, som skræmmer Macbeth og hans Frue bort fra Gerningsstedet, lige efter at Mordet er begaaet; mens Portneren staar og siger tvetydige Vittigheder, der alle, ham uafvidende, bærer en Brod, lyder Slagene igen paa Porten, som saa tilsidst lukkes op. Det er en Scene, der er indsat med den fineste Beregning og bærer maaske i Evnen til at vække en grufuld, Aandedrættet stansende Spænding, Prisen blandt alle Stykkets Optrin. (II. III.)

Selv Lyriken er taget i Brug, og det af saadanne Væsner som Heksene og deres Førerske Hecate:

> Paa Maanens Horn der hænger — se —
> en Draabe Dugg saa tung og stor,
> og før den synker ned til Jord,
> jeg fanger den og brygger saa
> en Sejd, som Aander lyde maa.

eller:

> My little spirit, see,
> Sits in a foggy cloud and waits for me.
>
> (III. V.)

Shakespeare bevarer sin Ro: han lader sig ikke et Øjeblik lokke bort fra sin Helt, om hvem det hele Drama samler sig. Det er hans Sjæleudvikling, der skildres fra først til sidst. Det er ham, der er Tragedien. Det er ikke det, at Kongen eller Banquo eller Fru Macduff og hendes Søn dør, eller at Macbeth og hans Frue dør, der er det tragiske, saadan som Shakespeare havde tænkt sig i sin Ungdom og de fleste Digtere fremstiller det i deres Sørgespil. Sligt er kun Illustrationer til

og Virkninger af det gribende, at en Menneskesjæl, der var skabt til bedre, gaar tilgrunde. Det er det Standpunkt, hvortil han efterhaanden har hævet sig. Macbeth skildres som en tapper Kriger, fuldt ud hæderlig, loyal mod sin Konge, agtet af Alle. Han er af den Slags Mænd, man kan stole fuldt paa — indtil Fristelsen kommer. Han møder Heksene, der viser ham det blinkende Guld, Kronen og Magten. Men Kronen ligger langt fra ham; han har aldrig drømt om at eje den og viser Blændværket fra sig. Hans Sind er dog sat i Svingninger, og da den første af Heksenes Forudsigelser gaar i Opfyldelse og den anden, taber han Ligevægten, og hans Hæderlighed har faaet Grundskud. Han kæmper for at staa imod Fristelsen, og havde han været alene, vilde han maaske have overvundet den. Men i et Drama kan Helten ikke staa alene. Han har sin Hustru ved sin Side. Der er intet, der tyder paa at hun er en Forbryderske; hun nyder Agtelse som han. Men hun er ærgerrig, hvor han er magtkær. De vil begge naa Maalet, men kun hun vil betale Prisen derfor. Hun er den stærkeste af de to, fordi hun er den, der skuer kortest. Hun bringer ved sin Energi, der omsættes i Haan, ham til at vakle. Heksene har dryppet Gift i hans Sind, hun driver den derind. Og dog kæmper han imod, men hans Skæbne jager ham mod Forbrydelsen, og det forfærdelige er, at han er ingen Forbrydernatur. En saadan vilde smilende have høstet Frugterne af sin Udaad. Men Macbeth har myrdet Søvnen, han skal ikke sove mere. Fra nu af er der over ham den evige Uro, der driver ham ud i Vanvidet. Hans legemlige Kraft vokser og hans aandelige med. Men han faar aldrig Søvn, aldrig Hvile, Frygten er over ham altid og dermed Mistænksomheden; han ser Farer overalt, fra Døde og Levende. Fra da af har han kun et Menneske, han kan stole paa, og hun er jo den evige Mindelse om Udaaden. Der kommer Gengældelsen: denne uophørlige Pine ved at maatte leve sammen. Han kvæler sin egen Sjælekval ved at myrde, og han skaber om sig som en Syndflod af Blod, som stiger og stiger op mod ham, som han maa flygte for op til de højeste Tinder og som dog naar ham, men ikke knækker hans Kraft. Hun har ikke hans Udveje; hun er Husfruen og bliver paa Borgen; men paa Macbeths Borg soves der ikke; dér er højst Skinsøvnen tilstede. Hun

maa vaage over ham og leve i stadig Angst for ham, og det taaler hendes Kvindenerver ikke. Hun, der i Gerningsøjeblikket og en Stund derefter var den kraftige, synker under Vægten af Rædslen; om Dagen kan hun maaske beherske sig; om Natten er hendes Drømme fulde af Blod. Tilsidst har de to Mennesker, der kun har hinanden at holde sig til, ingen Støtte mere. Vanvidet lægger sig om hans Hustrus Hoved, og da hun dør, har han kun faa Ord for hende:

Hun skulde være død en anden Gang;
der var vel bleven Tid til sligt et Ord.

Han er blevet hærdet; Anger kender han ikke, kun Samvittighedsnag:

Der var en Tid,
da iskold Gysen greb mig, naar jeg hørte
Natuglens Skrig, da Haaret paa mit Hoved
sig rejste ved en rædselsfuld Fortælling
og rørte sig, som om det levede.
Nu er jeg bleven mæt af Gru og Rædsel.
Forfærdelsen, som er en husvant Gæst
for mine Mordertanker, kan ej bringe
mig til at gyse.

Det er betegnende for Shakespeares psykologiske Indsigt, at det er Nordboer, Claudius i Hamlet og Macbeth, hvis Samvittighed nager dem, aldrig Sydboer. For disse er hos ham Forbrydelsen en Kunst, som lykkes eller mislykkes, og dermed er den Historie ude. Er sligt tilfældigt?

At hvad man kalder en honnet Mand kan komme dertil, er Tragedien. Som Drama ulasteligt, uden Sideblink, jagende frem med Il mod Maalet og dog med Tid til at lodde de største Sjæledybder. Hvor individualiseres ikke Karaktererne. De to milde ædle Herrer, Duncan og Banquo, siger om Macbeths Borg:

En smuk Beliggenhed har denne Borg!
den lette milde Luft med Velbehag
opfylder vore Sanser.
Sommergæsten,
Tempelbeboeren, den lille Svale,
beviser, ved at bygge her saa gerne,
at Himlens Aande dufter liflig her.

Jeg har mærket,
at hvor den helst sig holder til og yngler,
er Luften mild.

(I. VI.)

Om samme Sted siger Lady Macbeth:

Tys! Stille! det var Uglen,
der skreg, den gruelige Nattevægter,
der siger saa uhyggeligt Godnat.

(II. I. 3.)

Kan man paa en finere Maade vise, hvorledes det Sete afhænger af Øjnene, der ser?

Og Shakespeare har nu lært den store Kunst at forberede. Han havde mere og mere stilet hen mod det, at ingen Begivenhed kom overraskende, at den logisk udsprang af en foregaaende Begivenhed eller Bemærkning. Han har nu lært sig den indirekte Forberedelse, som han siden brugte saa meget, at lade et Ord, der udtales om een Person, Taleren uafvidende, sigte til en anden. Han har allerede brugt det Middel i Hamlet, f. Eks. da Ofelia uddeler Blomster og Kongens Samvittighed slaar ham. Men langt finere gør han det i Macbeth, f. Eks. hvor den svage, tillidsfulde Duncan taler om Oprøreren Cawdor, hvis Titel Macbeth arver:

Ej nogen Videnskab formaar at finde
i Mandens Aasyn Sindets indre Væsen.
Han var en Adelsmand, til hvem jeg satte
en ubegrænset Tiilid.

(I. IV. 11.)

Og i det samme træder Macbeth, der kommer lige fra sit Møde med Heksene, ind og bliver modtaget med mer end Hjertelighed.

I Hamlet havde Shakespeare vist alt, hvad han kunde, sin hele Alsidighed; det var en Mikrokosmos, det som Goethe drømte om at give i Faust. Det spændte over et umaadeligt Register, og Viddet var ikke det, der var mindst alsidig repræsenteret. I Macbeth er alt samlet om Helten, hver Handling og hvert Ord drejer sig om ham; Vittigheden er næsten borte, Lystigheden fuldstændig; der er kun en burlesk

Scene, og den er til for at øge Rædslen. I Othello er det komiske Element fuldstændig forsvundet; der findes et Par smaa Clownscener, holdte i Digterens Ungdomsstil, overflødige og muligvis indsatte af Skuespillerne. Digteren havde nu den Avtoritet, at han kunde lede sit Publikums Smag og ikke lade sig bestemme af den. I Lear bruger han Narrens Vid, som han benytter Torden og Storm og Regn og Børns Utaknemlighed til at drive den ulykkelige, gamle Mand fra Vid og Sans. Det er en Humor, der føles som Salt i Saar.

Macbeth var det illegitime Magtbegærs Tragedie. Othello er den illegitime Elskovs Tragedie. Hvor langt Digteren var kommet i sin Opfattelse af Sørgespil fra den Tid, han skrev Romeo og Julie! Det var jo intet Sørgespil, men et lyrisk Lystspil, hvor de to Unge, lige i Stand og Kaar og Race, som to Døgnfluer uden Tanke nød den højeste Lykke og saa uden Smerte, tæt trykkede mod hinanden, drog sammen ind i Evigheden. Men Othello! Han langt ældre end hun, af en lavere Race, der af Naturen nærer Mistro til Kvinden, vant til Feltlivet med dets Brutalitet og Løshed i alle Forhold; hun den allerfineste Drivhusplante, værnet om paa alle Kanter, opdraget i Fornemhed og Skønhed. Saa mødes de To, og en unaturlig Elskov griber hende; den maa kaldes unaturlig, selv om Othello ikke er Neger, men Maurer. Hun har været kold overfor Venedigs skønne unge Mænd, og her kommer han, sort, tilaars, brutal og fortæller Skipperløgne, og hun styrter sig i hans Arme, uden at han først behøver at aabne Favnen. At Shakespeare med al sin herligste Poesi har forgyldt Beretningen om hendes og hans derpaa følgende Elskovs Vækst, at han gør hende til den mest henrivende Skabning, der tænkes kan, uden en uren Tanke, bly, blufærdig, fin som Husfrue, ydmyg som Hustru, forandrer ikke den Kendsgerning, at der er noget abnormt i, at hun drives mod Othellos sorte Legeme, mod Barbaren. Og det maa komme, som det kommer. Selv uden Jagos Hjælp vil Skinsygen en Dag vaagne i ham. Om hun er aldrig saa forsigtig, hun kan ikke undgaa at tale med eller se paa andre Mænd, og han vil nødes til at anstille Sammenligninger. Og hun er ikke forsigtig. Hvert eneste et af Jagos giftige Ord vilde han med Tiden sige sig selv, og altid vil Brabantios Afskedshilsen klinge i hans Øren:

Vogt hende, Mor, jeg siger dig, pas paa;
mig sveg hun; dig kan det gaa ligesaa.
(I. III. 293.)

Kunsten, hvormed Shakespeare har bygget sit Drama op, er uforlignelig. Othello er den ædleste Perle i Alverdens Literatur. Intriguen er saadan, at den ikke klikker et Øjeblik; der er ingen ulogiske Steder, ingen Revner, der skal kastes Broer over; ingen Brug for nogen deus ex machina nogetsteds; ingen overflødige Ord og intet manglende dèr; der er hverken Mørke eller Anger eller Samvittighedsnag eller Refleksioner. Alt ligger i Sydens Sol, det tindrer af Lys og gnistrer af Hede, Blodet syder og Lidenskaben brænder og svider, der er kort fra Beslutning til Handling; Udaad forøves uden Betænkning, det gælder blot om, at den lykkes; naar den er udført, er alt klart og lyst igen. Alle Personerne spiller ind i hinandens Livsskæbne!

Men er Dramaet, hvad det Ydre angaar, Handling, Holdning og Farve, beundringsværdigt, hvad skal man saa sige om Sjælestudiet? Det er maaske mere omfattende i Hamlet, lodder maaske dybere i Macbeth, men aldrig i noget Digterværk er Sjæle lagte blot som i Othello. Det er en Vivisektion af den allervidenskabeligste Art. Man ser, hvor Hjerterne skælver, hvor Othellos trækker sig sammen, hver Gang Jago drypper en Draabe Gift paa det, og en Gang stanser, da Dosen bliver for stor (IV. I. 45), ser, hvordan Desdemonas vibrerer og er nærved at briste, ser, hvorledes Blodet stiger ham til Hovedet og fylder hans Hjerne og Øjne, saa han hverken kan se eller tænke, men drives ud paa Randen af Vanvid. Og med hvilken mægtig og bedaarende Kunst er ikke Jago tegnet. Vi ser alle hans Tanker, hele hans Indre krænges ud for os; for vore Øjne leger han med sine Ofre og sine Redskaber, uden at de kan ane det eller komme i Forbindelse med hverandre. Han holder alle Traadene i sin Haand og han speger dem ikke. Othellos og Desdemonas Død er en Nødvendighed og en Befrielse; de kunde ikke leve Livet sammen. Jagos Død er en Tilfældighed, maaske halvvejs et Offer bragt til Publikum, der ikke kunde tænke sig, at en saadan Skurk levede efter femte Akt.

Man har opstillet det Postulat, at Jago skulde af Ydre

være en brav Biedermann, en noget godmodig, klodset Underofficer. Hvor meningsløst! Han er Repræsentanten for det, der i Renæssancen frygtedes og hadedes mest af alt, for Begrebet Macchiavellisme, hvorved man tænkte sig alt, hvad der var djævelsk. Han er dejlig som en ung Gud, straalende ung og skøn som Lucifer. Shakespeare har sikkert tegnet ham efter Cesare Borgia, der af Renæssancen betragtedes som Toppunktet af Smidighed, Snedighed og Ondskab. Man begriber ikke let, at denne smukke Pavesøn Gang efter Gang kunde lokke Fjender og Venner i sine Fælder; men naar under Læsningen af hans Historie Jagos Billede stiger op for En, forstaar man Cesare Borgia. Nuomstunder vilde en Sindssygelæge erklære dem begge for sindssyge. Saa megen Ondskab paa saa ringe Foranledning er abnorm, men ikke uvirkelig.

Kærnesund, som Shakespeare var, har han interesseret sig for og studeret Sindssygen i alle dens Former, og Resultatet af hans Studier er Tragedierne fra hans Manddomsperiode. Han har allerede syslet med sligt, da Richard III blev til; baade Kong Richard og Dronning Margaret er sindssyge; den sidste er dog kun blevet til en storladen Pastiche over Kassandra. Dengang var hans psykologiske Indsigt, og dermed hans Kunst ikke tilstrækkelige til at kunne følge Udslagene af en syg Hjerne. Men han arbejder paa dette Omraade som paa alle andre, og hans Viden og Indsigt i Sygdommens Væsen som i Helbredelsens Muligheder og Maader har forbavset mange moderne Sindssygelæger. Først og fremmest driver han aldrig Spot med de Sindssyge, som hans Samtidige, og ikke mindst Dramatikerne, gjorde; han ansaa dem heller ikke for guddommeligt inspirerede, som Antiken, eller for besatte af onde Aander, som det kristne Præsteskab. Han vidste, at de var blot syge og skulde behandles varsomt for at komme sig. Derfor blev de ham saa værdifulde for hans Kunst, fordi de af Livet behandles som ansvarlige og ikke er det. Det var ikke Gale, han fremstillede; det gjorde alle hans Samtidige, men han aldrig; dertil var han for klog en Dramatiker. Naar enkelte af hans Personer helt mister Forstanden, ser man et Glimt af dem, og de drages bort. Medynk vækkes, men Medynk med en Gal kan ikke holdes vedlige. Det er dem, hvem Jurister vil dømme, men Læger frifinde, om hvem

Verden vil paastaa, at de har deres fulde Fornuft, men som dog har en Brist paa Sjælen, en ganske lille Revne eller Plet, der under normale Forhold maaske slet ikke vil komme til Syne, men som, hvis Omstændighederne er ugunstige, vil komme for Dagen, vokse og anrette Ulykker. At følge denne Sygdoms Vækst er Shakespeares store Opgave, Kulminationen af hans Kunst.

Han interesserer sig og os for dem, hos hvem selve Hjernen maaske ikke er syg, men hvis Sanseliv, Bevidsthedsliv er unormalt. Det er dem, der ikke har Magten over deres Tanker, ikke kan tøjle deres Fantasi, hvis Sind ved et ubetydeligt Stød, der intet vilde gøre normale Mennesker, bringes ud af Ligevægt. Det er dem, hvem Franskmændene kalder dèsèquilibrés, Tyskerne kalder minderwertige, som tildels kommer ind under Englændernes Udtryk moral insanity, og for hvem vort Sprog intet andet Ord har end sindssyg. De er fra Fødslen behæftede med en Svaghed, en Særhed, der ofte snarere er blevet opelsket og opmuntret end hæmmet, fordi de selv eller deres Omgivelser betragter den som en Originalitet, der giver dem Særpræg eller Værd. De er en Slags aandelige Invalider, der kan være stærkt udrustede i visse Retninger, men er defekte eller abnorme i en bestemt Henseende, en Abnormitet, der ikke behøver at udvikle sig til egentlig Sygdom. De kan have saa megen Modstandskraft, at de kan bekæmpe og beherske den, eller Livet kan være dem saa gunstigt, at de ikke kommer netop i den Konflikt, der er uheldsvanger for dem. Som Regel vil de være modstandsløse, fordi Livet stiller Krav til dem, de ikke kan opfylde. enten fordi de finder det uretfærdigt, hvorfor de maa sætte Skik paa det, eller fordi de, paa Grund af manglende Intelligens, ikke er elastiske nok til at forme sig efter den Norm, Samfundet, det mindste som det største, fordrer overholdt af alle sine Medlemmer. Det er ofte de mest udmærkede Mennesker, men saadanne, der staar paa den altid forskydelige Grænse mellem Sygdom og Sundhed, Vanvid og Fornuft. De maa komme i Konflikt med Lovene, Familiens eller Statens, og de maa bukke under i Kampen, maa gaa til Grunde, fordi de er de svageste. Samfundet maa sejre, fordi det er vigtigere, at det opretholdes, end at Individet faar sin Vilje. Kun Geniet er stærkere end

Samfundet. At skildre Geniets Tragedie var imidlertid ikke Shakespeares Sag.

At Hamlet er sjælesyg, derom kan der ingen Tvivl være. Han er en daadløs Nevrastheniker, der beskæftiger sig med Selvmordstanker, trevler sit eget Sjæleliv op, analyserer sig selv og Andre med megen Finhed og Kløgt, ser skarpt i visse Retninger, naar Mistanke er vakt, har en ved Læsning og Grublen skærpet Intelligens og et svækket Følelsesliv. Han har Anfald af potenseret Energi, straks efterfulgte af Afslappelse, han er parat til og viger tilbage for Handling, handler paa Indskydelser og derfor forkert, er ude af Stand til at lægge en Plan og gennemføre den. Denne til Livet udygtige Skikkelse modtager et voldsomt Stød, der var nok til at forrykke mangen sund Mands Forstand; hans løftes af sine Hængsler. Han ser umaadelig skarpt som mange Sindssyge gør; at han selv er sindssyg, det ser han ikke; men han faar den frygtelige Tanke at spille sindssyg — ikke som Saxos Amleth for at beskytte sit Liv, men vel nærmest for at kunne optræde fuldstændig hensynsløst. Dette, at den sindslidende Hamlet spiller sindssyg, er det der gør, at denne Prins er ikke alene saa indviklet, saa umulig at faa Rede paa, men ogsaa saa overordentlig betagende som Studie. Netop fordi hans Forstands Skarphed øges med hans Sygdoms Vækst, kan han bære det dybsindigste af alle Dramaer fra Begyndelsen til Enden. — Lige overfor ham er stillet Ofelia, sindssyg som han, men uden hans store Intelligens. De Stød, hun faar, er mindre end hans, men hun har ogsaa mindre at staa imod med. Hun svajer for alle Vinde og maa handle imod egen Attraa Først lægger Broderen og saa Faderen det stærke Tryk paa hende til at bryde med Hamlet, ved at fremstille ham som Forfører i Stedet for som Bejler. Nu ser hun Hamlet, som hun har beundret i alle Maader, blive et Offer for Vanvidet, og han insulterer hende tilmed. Et nyt Tryk bliver lagt paa hende af hendes Fader og Kongeparret, der tvinger hende til at være Midlet til at udspejde hendes Halvgud. Og saa dræber denne Halvgud hendes Fader; hendes svage lille Hjerne tumles om: hun har slet intet Holdepunkt. alle Støtter er taget fra hende. Saa ramler alt sammen. Hendes Død var unødvendig for Stykkets Fortsættelse; men hun kunde

ikke vise sig oftere paa Scenen, efterat Tilskuerne en Gang havde set hende som vanvittig, uden at Medfølelsen med hende svækkedes. Den dejlige Beskrivelse af hendes Død lagde en Helgenglorie af Uskyld om hende, hvilken hun strængt taget ikke fortjente, hvis hun skulde maales med almindelig jordisk Retfærdigheds Maalestok.

Macbeth og hans Frue er begge sindssyge. Om hende siges det bestemt af Lægen, der overværer Søvngængerscenen, og sikkert af Digteren kun er anbragt der for at afgive denne Erklæring. Vi ser ikke saa nøje Gangen i hendes Sygdom, den antydes blot; men vi ser Resultatet, at hun er en ulykkelig forpint Skabning, der ikke kan bære Byrden af sine aandelige Kvaler, og som dør i et Anfald af Vildelse. Hun var den stærke, modige, hensynsløse, var som en Tiger; og saa havde hun et saarbart Punkt, og det var det, der blev truffet. Hun kunde have myrdet sin Konge, Velgører og Gæst med koldt Blod, „om han ikke havde lignet hendes Fader, naar han sov.“ Det Billede forlader hende aldrig, det ryster hendes Forstand. — Digteren følger Macbeth Skridt for Skridt, fra den Stund han som en brav, honnet, loyal, tapper og mild Mand paa sin Vej fra Slaget møder Heksene, der finder netop hans saarbare Punkt og kaster Usikkerheden ind i hans Sjæl. Han har kunnet gaa tryg til al sin Gerning, fast og staalsat. Nu bringes han til at vakle, dog kun til Udaaden er gjort. Saa genvinder han hele sin ydre Kraft, saa Fremmede aner intet. Han holder sig rank; mens hans Frue mærker Vanvidet snige sig over ham, før det kommer over hende selv. Han er fuldstændig forandret. Han er altid urolig, altid i Virksomhed, ser Syner, sine myrdede Ofre og blodige Dolke i Luften, bliver meningsløs grusom, staar i Pagt med Snigmordere og lyver for dem, ender med Blasfemi og Fortvivlelse, altid holdt oppe af sin vældige Legemskraft. — Ved hans Side er stillet Banquo; han ser ogsaa Heksene, og de lover ham end mere Storhed end Macbeth; han forvirres ikke, forandres ikke; ti der findes ingen Aabning i hans Sjæl, hvorigennem Kogleriets Gift kan trænge for at brede sig og fordærve hele Organismen; han er fuldstændig sund.

Macbeths Samvittighedskvaler, Lady Macbeths uendelige Forpinthed, Hamlets grublende og Ofelias stille drømmende

Vanvid er rent nordiske Fænomener. Othellos er Barbarens med det hede Blod. Han er Ørkenens Søn, der ikke kender Skranker, naar Lidenskaben er med i Spillet. Han er ikke mere ansvarlig end Ofelia. Han er som en fin Hingst med et Saar, den ikke kan slikke eller dække, og som Fluerne uophørlig sætter sig paa, irriterer og gør større; i Begyndelsen ænser den det knap, derpaa prøver den at holde Plageaanderne borte, men til ingen Nytte; de er stærkere end den, for den kan ikke naa dem; den slider Tøjret løs og styrter blindt afsted for at slippe dem; men de følger med, bider sig fast, suger i Saaret, indtil den mister Besindelsen. — Han er rolig, ædel, værdig i alle Forhold, ogsaa i sin Kærlighed; det er ikke Romeos fyrige Elskov, men den graanede Mands ømme Følelse. Og han aner ikke, tror ikke, han er skinsyg; som alle Sindssyge tror han, at han er klog netop der, hvor hans Svaghed sidder. Men Jago opdager hurtigt det Punkt, hvorfra han kan overvindes. Og vi følger Skridt for Skridt, hvorledes Saaret vokser, Sygdommen breder sig. Tilsyneladende blind Tro paa sin unge Hustru: hun havde jo ikke taget ham iblinde. Saa Jagos første Prik, der faar ham til at fare sammen, et Øjeblik; derpaa er han sig selv igen. Han er endogsaa tryggere paa sig selv, for han er sig bevidst, at han ikke er skinsyg, hvad han netop er af Naturen i højeste Grad — et saa fint set Træk i hans Sindssygehistorie som noget. Hans Forstand er allerede nu ved at vakle. Netop Visheden gør, at han vover at begynde at overveje, og dermed er han inde paa Skraaplanet. Jago er som Fluerne: for hver en giftig Brod, der viftes bort, sætter sig ti ny, og vild af Smerte jager han frem, uden at se nogetsomhelst. Han kan endnu til en vis Grad beherske sig: han kan synes rolig, men undertiden bryder Vanvidet frem: han slaar sin Hustru og insulterer hende i Andres Nærværelse. Han dræber hende, hvorpaa hans Hjerne synes klar, men er det ikke. Paroksysmen er forbi, men han kan ikke skælne Ret fra Uret. Først tilsidst genvinder han delvis sin Forstand, og da maa hans Liv være ude; ti Resten af det vilde jo kun være en lang Kval. — Og Jago, er hans Hjerne sund, til Trods for dens uomtvistelige Klarhed? Er ikke en saadan Ondskab abnorm? Den udføres med en Snedighed, der er mere end menneskelig, og dog uden egentlig forudlagt Plan.

Og Midlerne staar ikke i nogetsomhelst rimeligt Forhold til Maalet: at blive Lieutenant i Stedet for Fændrik. Han stanser jo heller ikke, da han har naat det Maal. Han maa blive ved at opdigte ny Grunde, foregøgle sig selv mulige Forurettelser, for at kunne fortsætte sin Ondskab. Sindssygen hos ham er langt mere storladen og interessant, af Digteren langt finere og haarskarpere iagttaget end Richard III's. Hos denne stod nemlig Midlerne i et passende Forhold til Maalet.

At Lear er sindssyg behøver ikke at paavises. Alle hans Handlinger beviser det klart, lige fra den urimelige Deling af Riget. Slet ingen af hans Handlinger er en fornuftig Mands. Hans Sindssyge vokser og vokser, til den kulminerer ude paa Heden, hvor Storm og Regn, Torden og Lynild akkompagnerer hans umaadelige Angst for at blive sindssyg. Og herude paa den vildene Hede er det, Shakespeare har gjort det vidunderlige Kunststykke at stille de tre Gale [Fools] op ved Siden af hinanden: Lear, den virkelig Gale, med Hjertet fuldt af usigelig Kval og Jammer, bøjet til Jorden af Alderdom, kæmpende med og trodsende selve Elementerne; Narren, der, halvgal af Kulde, Sult og sjælelig Forpinthed, benytter sit Privilegium som „fool" til at rive og flænge i sin stakkels gamle Herres Hjertesaar, saa det springer op at bløde, hvergang det ligesom er ved at lukke sig af legemlig Træthed; og Edgar, der for at hytte sit Skind spiller Daare. Det er maaske det allerstørste Kunststykke, Shakespeare har gjort, da han tegnede denne Figur: han har alle en Forrykts Fagter, han siger ikke et fornuftigt Ord — og dog er han kun En, der spiller Komedie; man føler, at bag Ordene og Fagterne staar en helt sund Mand. Man lægge blot Mærke til saadanne Træk som at han ikke tænker paa Selvmord eller taler om Døden, eller at han taler i Dialekt — et Kunstmiddel, Shakespeare ellers kun benytter i sin Ungdom — og tilmed ikke ren Dialekt.

Hvad Lægen i Søvngængerscenen siger om Lady Macbeth, at det, der kunde helbrede hende, var Ro og Hvile, viser Shakespeare med den ulykkelige gamle Konge: han falder til Ro mod sit Livs Slutning og genvinder noget af sin Fornuft, ikke fordi hans legemlige Kræfter er udtømte — han er endnu en Kæmpe, der bærer sin Datter i sine Arme — men fordi Cordelia er hans Selskab, og hendes Blidhed og Ro har lagt

sig som dulmende Bind om hans oprørte Sind, hendes bløde Haand har lagt sig kærtegnende og kølende paa hans hede Pande.

Menneskesjæle er det, Digteren efterhaanden er optaget af at studere — sunde som Regel, men dem er der kun lidt at fortælle om; syge som Undtagelse, men de er til Gengæld de interessanteste. Han har i Othello og Lear løftet sin dramatiske Kunst til det højeste samtidig med sin Evne til at raade Menneskehjerter. De to Dramaer har været en Kraftanspændelse uden Lige; ti han vilde paa engang fortælle en højst spændende Historie, vikle mange Menneskeskæbner uløseligt sammen, stille Mennesker op, der kæmpede med Andre og med sig selv, afdække Viljer og Tanker, som de Paagældende ikke selv kunde gøre sig Rede for.

Til samme Tid griber han tilbage til Formen for de historiske Dramer. Den var lettere at komme afsted med; dér laa Stoffet helt rede; dér var ingen Knude, der skulde slynges og strammes; dér kunde alle Kræfter rettes mod Karakterstudiet.

Men han overfører Tragediens Kunst paa Historiens. Der er en langt fastere og sikrere Gruppering end før, og Individerne gøres i langt højere Grad afhængige af hverandre. Selve den dramatiske Bygning er anderledes end i de gamle Historier: der gjaldt det om at fremstille en Regeringstid fra Begyndelsen til Enden. I Tragedierne var det en Episode af et Menneskes Liv, der skulde fremstilles. Hvad der laa forud derfor maatte paa en eller anden Maade antydes eller underforstaas. Handlingen spændte kun over en kort Tid, i Reglen et Livs Afslutning. Saadan bærer han sig ad i sine sidste Historier. Han giver ikke en Skildring af hele Antonius' eller Coriolans Liv, kun af et bestemt Forhold, der leder til deres Undergang. Den Tid, da han fulgte en Person fra Vuggen til Graven, var længst forbi og kom ikke igen.

Han gaar tilbage til Plutark, der alt før havde budt ham Stof, og søger igen til det gamle Rom, denne Gang til Tiden, da Republiken grundlagdes, da alt var haardført, kraftigt, tarveligt og stolt, og til Tiden, da Republiken var uoprettelig styrtet, i August's Dage, da Glansen var størst og aandelig og legemlig Kraft ikke udtømt. Igen søger han sig to Helte ud,

der er kraftige af Legem og synes kraftige af Aand, men dog begge er usunde.

Coriolan er en Helt, tapper, højt anset af sin Stand, forgudet af sin herlige stolte Moder, uegennyttig, higende efter Ære, ude af Stand til at gaa paa Akkord med det, han foragter. Han er forsynet med en Skare udmærkede Egenskaber, og alle ikke blot ødelægges, men vendes til det Onde ved en eneste, hans Standshovmod. Dér er det saare Punkt, hvor han er syg paa Sjælen. Han føler sig som Repræsentant for Senatet; vil ingen Anden værne dets Rettigheder mod den fremtrængende Pøbel, saa vil han. Paa det Punkt er han aldeles uimodtagelig for Fornuftgrunde; han ser ikke andet end sin og sin Stands Ret. Hans Sind er i et Oprør som Lears; det kan en kort Stund beroliges, ved at hans Partifæller, hans Venner og hans Moder, der for ham er det ypperste paa Jorden, smigrer ham, taler ham efter Munden og tæmmer ham med Bønner og Blidhed. Men ikke saa snart ser han Tribunerne, før han skummer og raser igen. Hvad Jago er for Othello, Narren og Døtrene for Lear, er Folketribunerne for Coriolan. De pirrer uafladelig ved hans Saar, farer omkring ham, prikker og stikker i ham som Picadoren, tirrer og hidser ham, indtil han som en saaret Tyr jager afsted uden Skelneevne, blot opsat paa det ene, at gøre Ulykke. Han hører ikke sin Moders Bønner eller Trusler, ej heller sine kloge Venners Raad og Formaninger, kun Tribunernes Haanlatter og den uforstandige Pøbels hoverende Skrig, da han forlader Byen. Saa bliver han Forræder. Tribunerne kan lægge Planer og forfølge dem, det kan han ikke. Har han udkastet en Plan, eller Andre for ham, sparker han den selv overende i sin Ustyrlighed. Han er fuldstændig upaalidelig, alt maa rette sig efter hans Lune. Han gør et mægtigt, næsten overmenneskeligt Indtryk. Han minder om de mandlige Figurer paa Michel Angelos Gravmæler: Musklerne er for voldsomme, for spændte, alle Forhold for grandiose; og dog det hele storladent skønt, overvældende betagende. Han har en Sindssygs umaadelige Legemskræfter, er som en nordisk Bersærk, udfører Bedrifter, der synes overnaturlige, men ikke er det, fordi de overdrives af ham selv. Han bliver tilsidst slaaet ned som en gal Hund, og det er det, han skal.

Shakespeare ynder at opstille to eller tre, der udfylder og afbalancerer hinanden. Her er det Coriolans Moder og hans Hustru. Moderen, den stolte romerske Matrone, har alle Sønnens Egenskaber, men hun er ikke sindssyg. Hun har opdraget ham i sit Billede, opelsket alt det hos ham, som hun følte var hendes Styrke og vilde blive hans Pryd. Irritabiliteten har hun, dog ikke i saa høj Grad som han. Hun vender sig mod ham, beder, skælder, haaner og truer; men hun holder alligevel med ham og er stolt af ham i alle hans Fejl. Hun kan beherske sig længere end han kan; men taber hun først Taalmodigheden, skælder og raser hun lige saa galt som han; derfor opnaar hun saa lidet. Hans Hustru, blid som en Due, tavs, tilbageholden og ydmyg, er rolig, og i Kamp med den myndige Svigermoder trækker denne det korteste Straa.

Antonius kan heller ikke lægge Planer, ti han er ogsaa paa sin Maade upaalidelig. Han er klog, tapper, smuk, stærk, højsindet, ædelmodig, Hersker over en Tredjedel af Verden; men alt er spildt, ti han lægger det alt for Foden af en dejlig Skøge uden Hjerne. Han er som det vidløse Møl, der flyver mod Lyset, Gang efter Gang, og brænder Vingerne. Bliver han draget bort fra Kleopatra, er han rask; men saa snart han blot kommer hende saa nær som fra Athen til Aleksandria, mister han Besindelsen og opgiver alt for at være nær hende. Augustus derimod er fuldstændig sund paa Sjæl og Legeme, kold og rolig; derfor vinder han i Livets Kamp, og Antonius taber. Men Antonius er den interessanteste af de to, og dog ikke saa fængslende som de øvrige Tragediers Helte, fordi der er ingen Fremskriden i hans Vanvid; vi ser det ikke vokse som hos de andre. Shakespeare har med en beundringsværdig Virtuositet varieret det. Men kun ved at lade det gradevis stige fra tilsyneladende fuld Fornuft til Ansvarsløshed, kunde Medynken, som i Kunsten den Vanvittige ikke kan undvære, opnaas.

Men naar Shakespeare beskæftigede sig i den Grad med Sindssyge, var det saa ikke fordi han selv var lidt sindssyg? Mange har ladet ham komme næsten til Vanvidets Rand, ladet ham blive et Offer for den sorteste Melankoli, fremkaldt af Menneskeforagt, Skuffelser og Sorger. Men det er jo dog netop et Tegn paa hans uangribelige Sundhed, at han

har kunnet skue saa klart ind i Sindssygens Væsen under saa mange Former, og samtidig holde alle sin Kunsts Traade fast i sin Haand uden at spege dem. Shakespeare kunde lægge en Plan og gennemføre den uden Svinkeærinder, fordi han var rolig og kold som Augustus. De Sindssyge hos ham kan kendes paa, at de ikke kan lægge Planer.

Alverdens Tragikere har set det Tragiske i, at de Gode blev undertrykte af de Onde, det være sig af Individer eller af Samfund. Schiller skabte Sympatien for Maria Stuart ved at skildre hende som den liljehvide Uskyld, der blev forfulgt af den grimme, onde, skinsyge Elisabeth; Maria besejrer Elisabeth moralsk; hun har Retten og maa lide Martyrdøden. Aksel og Valborg er et Par hvide Duer, der intet ondt har gjort, og hvis Kærlighed er af den moralskeste Art; de støder an mod en Samfundslov, som i al Fald for dem er uretfærdig; men Samfundet er stærkere end de, og de dør af brustne Hjerter. Vi ynkes over dem og frakender Samfundsloven enhver Berettigelse. Noget lignende var ogsaa Shakespeares Tragik i hans unge Dage. Det er ikke Richard III selv, hvis Skæbne er tragisk; det er hans Ondskabs Virkninger, Mordene paa uskyldige Børn og gode Mænd, Mishandling af Kvinder. Tragiken i Romeo og Julie er noget i Slægt med den i Aksel og Valborg: de to Unge løber Panden mod en Mur af Had og Fjendtligheder, som er dem uvedkommende; men Forholdet i Romeo og Julie er langt mere almenmenneskeligt, kan hænde til alle Tider.*) Ved Studiet af historiske Skikkelser ændredes Shakespeares Opfattelse. Tragedien blev nu det, at Mennesket ikke er fuldkomment. Alle de store Skikkelser, Hamlet, Macbeth, Othello, Lear, Coriolan er fremstillede som udmærkede

*) Skikkelser som Aksel og Valborg eller som Antigone naar aldrig op i den store Tragik; deres Forhold er for specielle. Elskende kan ikke mere skilles ad, fordi den samme Kvinde har baaret dem over Daaben. For at forstaa Antigone og røres maa man være klassisk Filolog og vide, at det var det frygteligste, der kunde ske, at Lig ikke blev begravede i Jord. Noget saadant kan ikke røre et almindeligt Menneske under helt forskellige Tidsforhold. Saadan gaar det med de fleste græske Tragedier; de vedkommer kun en meget snever Kreds. Shakespeare havde derimod det lykkelige Instinkt, der fik ham til altid at gribe almenmenneskelige Skæbner, der har Gyldighed til alle Tider, og netop dette turde være Hovedaarsagen til hans Storhed.

Mennesker, langt over det almindelige Jævnmaal; de er alle sympativækkende. Og dog lider vi ikke med dem som med Antigone, Maria Stuart, Margrethe, Valborg, kun for dem. De har alle i sig selv den lille raadne Plet, der breder sig og ødelægger dem; deres Undergang kommer fra deres eget Indre, og ikke fra Yderverdenens Ondskab eller Fordomme. De er paa Grund af deres Sygdom ikke ansvarlige, men maa dog bære det fulde Ansvar for deres Handlinger og lide Straffen.

Shakespeare hævede sig til at blive den borgerlige Morals Hævder og Forsvarer. Der var intet Føleri hos ham; han saa Virkeligheden under Øjne og regnede kun med den. Saadan og saadan var Lovene for Menneskelivet, og dem kom vi ikke udenom. Menneskene maa betale deres Gæld til Hvid og Skilling, og den, der ikke kan det, maa undgælde for det. Der gives ingen Pardon og gælder ingen Undtagelser. Ve den, hvis Lidenskaber bringer ham udenfor de Grænser, som et velordnet Samfund har afstukket. Macbeth og Coriolan trodser hver paa sin Maade sit Samfunds Lov og bliver lige store Skadedyr, der maa slaas ned, for at Samfundet kan bevares. Othello og Desdemona sætter sig ud over det Skel, Naturen har draget, og den Vedtægt, det fornemme Venedig fulgte: Straffen kommer hurtig over dem begge. Hamlet er sat paa en Post, som han ikke har Kraft til at hævde; men naar Mennesket har faaet en Gerning at varetage, skal det have Kræfter til at bestride den, eller det skal vige for den, der kan.

I Tragedien var det først og fremmest Menneskefremstillingen, det kom an paa. Men Shakespeare var ikke de mislykkede Geniers, de forulykkede Samfundsstormeres, de degenererede Overmenneskers, de aandelige og materielle Fallenters Forsvarer eller Lovsynger. Han stod paa Livets, Sundhedens og Styrkens Side i Behandlingen af Menneskene.

„SHAKESPEARE WANTED ART"

(Ben Jonson til Drummond fra Hawthornden.)

Der er ganske enkelte Mennesker, hvem Naturen synes at have udkaaret til sine Yndlinge. Alt er samlet i dem, hvad genus homo kan tænkes at besidde. Et saadant Menneske synes Shakespeare at have været. Han har været saa lykkelig at være 24 Aar, da Armadaen gik under, dette store Aar i Verdens Historie, da Spaniens Nedgang og Englands Storhed blev fastslaaet. Han kommer til London, da alt gærer om ham og staar paa Nippet til at frembringe det Store, i Politiken, i Forretningslivet, i Kunsten. overalt ventes der kun paa Geniet, og Geniet kom i rette Tid overalt. Født halvtresinstyve Aar før havde det været for tidlig, et halvt Aarhundrede senere, uoprettelig for sent. Han har haft alle de Egenskaber, som for ham har været værdifulde, og har forstaaet at opelske dem til den højeste Fuldkommenhed. Først og fremmest sikkert et udmærket Helbred, et kraftigt Legeme og en statelig Skikkelse; han har kunnet byde sine Nerver, hvad det skulde være. Saa har han været i Besiddelse af en sjælden Sindsligevægt, der har tilladt ham at tumle med alle Lidenskaber, samtidig med at han selv var rolig. Og denne Sindsligevægt har skaffet ham Tilnavnet „gentle", som mere end en Gang føjes til hans Navn af Samtidige. Han var elskværdig, derom er der kun een Mening; han har kunnet færdes mellem alle Slags Mennesker, mellem Lave og Høje, Kloge og Dumme, i Alvor og i Spøg, uden at blive intim, og uden at blive krybende eller nedladende. Han har haft Lejlighed til at

se alle Slags Folk og iagttage dem og har haft det fineste Øre for deres sproglige Ejendommeligheder. Han har været i høj Grad musikalsk. Han har kunnet gennemløbe alle Sindsstemninger, fra skraldende Latter gennem det legende Vid til det vemodige Smil, fra Elskovs sagteste Hvisken gennem glødende, stormende, alt besejrende Lidenskab til Skinsygens fortærende Ild, fra den reneste Selvopofrelse og Hengivelse for Andre gennem alle Grader til den sorteste Utaknemlighed og den planløseste Ondskab; alt har han kendt, set, studeret, intet var ham fremmed og intet tilhørte ham selv fuldtud. Han har altid selv været med hele sin Sjæl i sit Arbejde, aldrig har han været en Del af sin egen Digtning.

Og saa fik han sit Livsværk færdigt!

Først af alt har han været Kunstner. Det vil sige, han har kunnet skønne nøjagtig over sine Maal og beregne sine Midler. Han har opøvet sine Evner, til han kunde spille paa alle Tankens og Sprogets Instrumenter, afpassende og vejende Ordene efter den Talendes Karakter og den Situation, hvori han befinder sig. Da han først er bleven Herre over sin Kunst, griber han aldrig fejl, glipper det ikke for ham. Netop saadan maatte der tales og handles under de givne Omstændigheder.

Han var Dramatiker som Michel Angelo var Billedhugger; den ene er stor i andet end i at skrive for Scenen, som den anden ogsaa er uopnaaelig i andet end i at hugge i Marmor. Men begge var i deres sande Element i den Gerning, de betragtede som deres. Shakespeare behersker den dramatiske Form, eller rettere alle dramatiske Former, som ingen anden. Alle var de til før hans Tid, og han har ingen skabt; han har blot lært af sine Forgængere og Samtidige. Som Rafael har han lært af alle, der dyrkede samme Kunst som han; som denne har han beholdt det, der synes upersonligt i Forgængernes Kunst, udskilt det, hvorpaa de lettest kendes, deres Særegenheder eller Maniererthed.

De fleste Kunstnere har en bestemt Form, hvori de støber deres Kunstværker, en Metode, hvorefter de bygger dem op. Hvor er ikke næsten alle Franskmænd snørt ind, saa de knap kan røre sig, saa man mærker, de aander tungt under den Spændetrøje, de bærer, og saa at meget af det værdifuldeste gaar tabt, netop fordi de ikke kan bevæge sig frit. Altid hører

man, at Englænderne besidder mindre Kunst end deres Genboer, blot fordi de kan røre Arme og Ben, trække Vejret og tænke frit. Ingen Englænder har man i højere Grad frakendt „Kunst“ end Shakespeare. Beskyldningen daterer sig fra hans egne Dage. Ben Jonson sagde ved et Glas til den skotske Digter Drummond: Shakespeare manglede Kunst — og baade Jonsons Venner og Fjender siger, at han havde i al Fald tildels Ret. Og det bliver det stadige Omkvæd paa alle Viser til Shakespeares Pris. Voltaire, der beundrede Digteren og saa at sige modstræbende blev sat i Knæ af hans overvældende Geni, præsenterede ham for sine Landsmænd med mange Undskyldninger for den daarlige Form, hvori han fremtraadte, og da Blaastrømpen Lady Montague forfattede et Modskrift mod Voltaire, var det ikke en Dithyrambe, ikke et stolt Sejrsskrig, men en Apologi, hvori der blev henvist til den raa og smagløse Tidsalder, hvori Digteren levede, som virkelig stod hindrende i Vejen for smagfuld Kunst. Og i den Dur er det gaaet videre, ned til vore Dage. Udtrykkene er blevne mildere og forsigtigere; man har beundret hans Menneskekundskab, hans Evne til Karakterskildring, hans Lyrik, hans Patos, hans Vid, og mange andre Ting. Men en Ting er man gaaet udenom: hans Kunst; man benægter den ikke mere, men man beundrer den ikke, man viser ikke, hvori den bestaar. Har ikke Bøhmen en Strand, slaar Taarnuret ikke i Julius Cæsar, spaserer der ikke Løver om i Ardennerne, optræder der ikke engelske Haandværkere i Athen? — Kunst! bah!

— — —

Vintereventyret — hvad er det ikke for en usandsynlig, umulig Historie, og hvor er ikke Dramaets Bygning tilsyneladende løs? Det har altid været det Stykke, der særlig er blevet fremhævet som Bevis paa, at Shakespeare „wanted Art“. Og dog, Digteren peger jo selv paa Løsheden i Stykkets Bygning, paa Urimelighederne og Usandsynlighederne i Emnet; men han paastaar — i Prologen til fjerde Akt — at hans Kunst har Ret til at ringeagte baade Tid og Sted, at han har Lov til at lege med Mennesker og med Begivenheder. Og som Modsætning Othello, en eneste fast Støbning, saa lige og rank som noget Ben Jonsonsk eller fransk eller græsk Skuespil.

Men lad mig vise ved nogle Eksempler, hvorledes Shakespeare bygger et Skuespil op.

Hans Dramaer vil jeg, for Nemheds Skyld og for mit Øjemeds Skyld, dele i to Arter, dem hvori Handlingen er een, hvor der er en eller to Hovedpersoner, om hvem alting drejer sig og mod hvem alt stiler og hvem alt underordnes, og saa dem, hvori der er to eller flere, mere eller mindre sideordnede Handlinger. Jeg vil behandle de sidste først.

Faa Kritikere har givet sig hen til Shakespeare uden Forbehold. De har saa godt som alle patroniseret, beskyttet ham, undskyldt ham. Man burde overse Svaghederne hos ham. Lige til Georg Brandes har de sunget paa den samme Melodi: „Det er næppe værd at dvæle ved Svagheden af Karaktertegningens Omrids, thi Eftertrykket hviler ikke paa Karakteristiken, og trods sine Svagheder er Digtningen som Helhed en af de sarteste, oprindeligste og mest fuldendte, som Shakespeare har frembragt.“ (Brandes om Skærsommernatsdrømmen: I. s. 123.)

Om man tog et Forstørrelsesglas, vilde man have ondt ved at finde Svagheder i Skærsommernatsdrømmen. Gives der et lydefrit Digterværk paa denne syndige Jord, maa det være dette vidunderlige Festspil, hvis da et Kunstværk maa bedømmes efter, hvorledes Digteren har forstaaet at realisere sin Hensigt. I Reglen er de ufødte Sange de skønneste; men det kan næsten ikke tænkes, at noget herligere eller mere harmonisk har foresvævet Digteren end det, han her lod drage forbi Tilskuernes Øjne. Vistnok er Karaktertegningen noget udvisket, det er ikke faste, haandgribelige Mennesker som i hans andre Stykker. Men det har det heller ikke skullet være. Det hele er en Leg. Det er et Festspil, utvivlsomt skrevet til et Bryllup, paa Bestilling.*) Oberons Ønsker (V. I. 410—420) er

*) Man ved ikke, til hvis Bryllup det er skrevet. Man har gættet paa Southamptons Bryllup med Lady Elizabeth Vernon. Dette fandt Sted imod Dronningens Ønske, i Hemmelighed og i Skyndsomhed, for „visse Aarsagers Skyld“. Der har næppe været store Festligheder i den Anledning. Desuden fandt det Sted i 1598, samme Aar som Meres Bog Palladis Tamia, i hvilket Stykket nævnes, udkom; det eksisterede altsaa allerede iforvejen. Elze (Jahrbuch III) holder paa Essex' Bryllup med Philip Sidneys Enke, og denne Hypotese understøttes af Brandes. Dette fandt Sted i 1590, og det er vel tænkeligt,

stilede til et eller rimeligvis tre Brudepar, der sad foran Rampen, og ikke til de paa Scenen Optrædende. Men det er ikke blot et Festspil. Digteren har givet det Navn af en Drøm, og som en Drøm glider det forbi En:

Har vi Skygger skemtet ilde,
Lad den Tanke jer formilde,
At i Blund kun her I laa,
Mens I disse Syner saa.
Døm ej strengt om dette Tant,
Se det som en Drøm, der svandt.
(V. I. 430—436.)

Her er ingen faste Linjer, ingen udprægede Karakterer, ingen bestemt Handling. Luftige Billeder følger paa og glider over i hinanden, og skilles igen, som det sker i en Drøm. De optrædende Mennesker hører til uensartede Lag, der i Livet ikke føres sammen, og udenom dem eller ind imellem dem bevæger sig saa overnaturlige Skabninger, lette som selve Luften, levende af Dug og Maanestraaler, dansende paa Engen, svævende i Luften som Myg, uden Tænkning og uden Følelse, uden Fortid og uden Fremtid, kun levende i Nuet. De kan mødes og de kan skilles, der er ingen Glæde og ingen Sorg, ingen Graad og ingen Latter. Og Stykket foregaar ikke her paa Jorden, men i lykkelige Drømmes Land. Intet andet Sted

---

skønt ikke rimeligt, at Shakespeare alt da kunde være saa udviklet, at han kunde undfange og udføre et saa skønt Værk. Men — — Essex maatte ogsaa holde sit Bryllup i al Hemmelighed og imod Dronningens Vilje, og vi ved intet om, at det blev fejret med saadan Pragt, som Opførelsen af et sligt Skuespil maatte forudsætte. Vi ved, at Elizabeth blev yderst opbragt, og havde hun vidst, hvad der var i Gære, havde hun rimeligvis forpurret det hele. Men det synes fast utroligt, at saadanne Forberedelser, som var nødvendige blot til Opførelsen af Shakespeares Komedie, uden at tale om den Ramme af Festligheder, hvori det maatte passe ind, kunde gøres uden at vække Opsigt. Hvis der skal være nogen Mening i den Hyldest, der aabenbart ydes Elizabeth i II. I. 150 — og som tydelig henpeger paa Festen i Kenilworth og paa Leicesters Forsøg paa at blive hendes Gemal, maa Dronningen have været tilstede. Ti at antage med Kunz (Jahrbuch III), at Komplimenterne er indsatte for at mene det stik modsatte af hvad de siger, synes at være at drive Fortolkningskunsten vel vidt.

føres Mennesket saaledes vild, intet andet Sted skifter det saaledes Tilbøjelighed fra et Minut til et andet, uden Motivering, kun ved Hjælp af en hvid Blomst.

Og dog er ikke Digterens Kunst udtømt med de skønne vekslende Billeder, den fine glade Leg med Ord, den lystige brodfri Skæmt, de behændigt turnerede Komplimenter, og saa den Sommernatsstemning af Maaneskin og Poesi og Musik og Dans, der bærer Lystspillet. Faldt end alt dette fra hinanden, kunde det jo endnu være skønt og poesifyldt; men et fuldkomment Drama blev det ikke, og det er netop, hvad det er.

Ti saa løst og udflydende, som det synes, saa fast tømret er det i Virkeligheden. Det er som en dejlig mønstret Knipling, hvor ingen Traad kan løsnes ud af det fine Væv. De tre Verdner, hvortil Stykkets Personer hører, de fine fornemme Elskerpar, Alfer og Nisser, og de komediespillende Haandværkere, er kastede ind imellem hverandre og tvundne uløseligt sammen. Den ene Verden kan ikke eksistere uden den anden. Saa forskellige de er, supplerer de hinanden. De to Elskerpar, deres Skæbne er filtret ind i hinandens: Hun, der før havde to Tilbedere, har pludselig ingen, og hun, der ingen havde, har to; de, der før bejlede til den ene, bejler nu begge til den anden. En Søvn og en Blomsterdraabe ryster dem uhjælpelig sammen, en anden Søvn og en anden Blomst skiller dem, der skal skilles, og bringer dem sammen, der bør have hinanden. Disse Mennesker taler ikke højt, tænker ikke stærkt, elsker og hader ikke heftigt, og der er en Kyskhed udbredt over Handlinger og Ord, der tyder paa, at der er ingen heftig Attraa efter Besiddelsen, Sanserne gløder ikke, alt er udvisket, ubestemt og taaget.

Det er Alfekongen og Nissepuk, der bringer al denne Forvirring tilveje. De er Overgangsledet, Berøringspunktet mellem Menneskenes og Alfernes Verden, og de skaber jo den samme Uorden i deres eget Rige. Oberon har sin Tanke paa Theseus' Brud, og Titania er utro imod sin Husbond, forsaavidt hendes Hu er optaget af en afdød Veninde. Det er rent ulegemlige Forbindelser, hvori de staar baade til Menneskene og til hverandre indbyrdes. De kan hverken elske eller hade, men de kan drille og begunstige. Titania bliver ved Hjælp af Blomsten forelsket i den plumpe Haandværker med Æsels-

hovedet, der vilde spille alle mulige Roller og nu blidt lader sig føre omkring i Rosenlænker, lader sig kradse i sit laadne Hoved af de bitte Alfer, der er saa smaa og fine, at hvis en Bis Honningsæk brister, kan den udslette dem af Alfernes Tal. Saaledes forbindes disse tvende Verdener.

Haandværkerne kommer i Berøring med Theseus og hans Selskab ved, at de skal agere for ham ved hans Bryllup. Aandeverdnen og Elskerparrene forbindes ved Kogleriet i Skoven, ved Blomsterdraaben, der presses paa deres Øjelaag, ved Puks Fejltagelser og Kaadhed. Theseus er den eneste, der ikke kommer ind under Kogleriet; han staar som det faste Punkt, uden om hvilket al denne muntre Forvirring slynger sig.

Værket er virket med en Kunst uden Mage, netop fordi Kunsten ikke paatrænger sig et eneste Øjeblik. Men for ret at vurdere, hvad det var, Shakespeare frembragte og hvor højt han naaede med Skærsommernatsdrømmen, maa man vide, hvad et saadant Festspil i andre Digteres Hænder blev til. I ingen Gren af Digtekunsten ses hans uendelige Overlegenhed mere tydeligt. Og det til Trods for, at han kun en Gang skrev en saadan Masque, som den Tids Festspil kaldtes.

Der er vel ingen Tvivl om, at disse Maskespil fra først af er opstaaet af Pantomimen (dumb shows), saaledes som den brugtes i det ældre Skuespil, navnlig før Stykket eller imellem Akterne (se f. Eks. Pantomimen i det indlagte Skuespil i Hamlet III. II.) for at forberede eller forklare Begivenheder. De løsner sig og bliver selvstændige Digterværker, og allerede tidlig vinder de stor Gunst og tjener til at forherlige Hoffester, fornemme Brylluper, kongelige Besøg hos Lehnsadlen. Det er aabenbart, at det ved dem kun lidet gjaldt om at skaffe en dramatisk Handling eller om dybere Karakterskildring. De blev gjorte til Vehikel for Komplimenter og Lykønskninger, eller de illustrerede maaske et eller andet Ordsprog, eller personificerede Laster og Dyder, hvorved der gaves rig Lejlighed til at fremhæve de sidste som karakteristiske for den, til hvis Ære Festspillet opførtes. Noget didaktisk kom der let ind i dem. Saa var de en udmærket Anledning for Forfatteren til at lægge Lærdom og Pedanteri for Dagen, noget Renæssancen satte stor Pris paa. Først og fremmest indbød de til Udfoldelsen af Pragt og Tilskuestillen af Skønhed. Det var Hoffets og den

højeste Adels Medlemmer, der var baade Skuespillere og Tilskuere. Jakob den Førstes Dronning og ældste Søn optraadte hyppigt.

Et saadant Festspil bestod af flere Afdelinger: Der var den egentlige Masque og en eller flere Antimasques. Den første udførtes udelukkende af de Højfornemme og fremførte kun Guder og Gudinder eller allegoriske Figurer, der hver for sig traadte frem og forklarede, hvem de var og hvorfor de var komne til denne Fest, eller udlagde en klassisk Anekdote, fortolkede et græsk-romersk Sagn med megen Lærdom og Spidsfindighed. Derpaa trak de sig tilbage og gav Plads for Bønder eller komiske Figurer eller Hyrder eller Hyrdinder, som alt efter Festens Karakter var loyale eller dumme, opførte Bondedanse eller sang Kvad til Ære for Festens Midtpunkt. Disse Antimasques udførtes dels af lejede Skuespillere, dels af Herskabets Tjenere. De endte med, at en eller maaske alle Rollehavende — det sidste dog vist sjældent, da derved de forskellige Samfundslag vilde blandes, hvad der ikke smagte den fornemme Verden — afsang en Hymne, fuld af Komplimenter og undertiden gode Raad. Saadan vekslede Billederne, men der var slet ingen Forbindelse imellem dem. Hvor mange Billeder der var, hvor længe det trak ud og hvormegen Lærdom der blev udfoldet, beroede paa, hvormeget Festens Givere vilde spendere. Ti de var dyre: Ben Jonsons Masque of Blackness kostede Finanskassen £ 3000, en anden kostede hver af de mange Deltagere £ 300, og det er muligt, at de har været Øjenlyst; Poesien i dem har været meget skral. Det vigtigste var de pragtfulde Dragter, de mange Dekorationsforandringer, de aabenbart højst sindrige og glimrende Indretninger, hvorved der snart viste sig et bølgende Hav, snart en Klippe eller en Jordkugle, der kunde deles i Midten, og hvorudaf de fornemme Personer kom frem parvis, snart Planter, der kunde dreje sig, aabne og lukke sig. Det er een graa Taage af Kedsommelighed og Pedanteri, hvori disse Masques, som især Jonson var berømt for, ligger indsvøbt. De er tunge og saa lærde, at Jonson har udgivet dem med grundig Kommentar, anførende Bevissteder fra græske og latinske Autores for at de gode Guder, Satyrer, Gratier, Cupidoer og Silener virkelig opfører sig fuldstændig korrekt. Komplimenterne er haandgribelige, og i dem, der blev skrevne til

Bryllupsfester, er Raadene og Ønskerne, som rettedes til det tilstedeværende Brudepar, de plumpeste Hentydninger til Ægteskabets Bestemmelse. Alene derved staar de i en højst jordisk Modsætning til den æteriske Renhed og Kyskhed, der hviler over Skærsommernatsdrømmen.

Atheniensiske er hverken Jonsons eller Shakespeares Skikkelser; men der er den Forskel, at hin har villet efterligne Klassikerne, denne har aldeles ikke villet det. Han tænker kun paa en lun Sommernat, hvor den fine Taage ligger hen over Engene, hvor Maanen lyser op mellem Skovens Stammer, hvor Duggen falder paa alle duftende Blomster. Og en saadan Nat befolker han med sine Fantasier, ægte nordiske Alfer og Nisser, der ikke har noget med Dryader, Undiner og lignende lærde Væsner at gøre, men er dem, Folketroen hele Norden over har skabt og tildels holder fast ved endnu. Dem har han kunstfærdigt tvundet ind gennem Menneskenes Liv. Han har hævet de forskellige Verdner, med hvilke han tumler, op over det daglige Livs Prosa, og lagt den sande Feststemning over sit Digt, saa Tilskuer og Læser nyder en kort Stunds rolig Lykke og ser et Udsnit af Livet i Poesiens Taage og Skønhedens Skær.

Der er ikke flere „Svagheder“ ved Skærsommernatsdrømmen end ved en Praxitelesk Guddomsskikkelse. De er begge to Livet, men uden Lyde, forskønnet og blidnet af den højeste Kunst. —

Henrik IV, dette uopnaaelige Ideal for alle historiske Dramaer, hvilken Kunst er der ikke anvendt paa det. Det er jo ikke blot, at der er Perler af Visdom og Skønhed og Poesi strøt over det, at det er gennemtrukket med straalende Vid og burleske Løjer, med Patos og Ømhed, at Karaktererne er ligesaa mangeartede som de er mange. Men den Gradation, der er i Karaktererne, er saa underfuld som den er beregnet.

Kongen, denne Dygtighed, denne i mange Henseender store, udmærkede Mand, hvis Længsel staar til Ro og som aldrig faar den. Han har ranet Tronen, stødt Guds Salvede fra den. Han havde tusind Gange Ret til at gøre det; han havde Kongstanken og Kongsstyrken, hans Forgænger var en svag, vankelmodig Vellystning. Shakespeare har i Richard II vist

os ham som Helten, der er støbt ud af et Stykke, kraftig og klog, der griber Magten, fordi den tilkommer ham og han bæres oppe af Folkets Gunst. Men rene Hænder har han ikke, og en rolig Stund faar han ikke fra den Dag. Istedetfor at faa sit Livs Ønske opfyldt, at drage til det hellige Land, maa han evig og altid være paa sin Post overfor oprørske Vasaller, der har hjulpet ham og nu ikke finder ham taknemlig nok. Han har maattet forstille sig for at naa sit Maal, og nu er der Ingen, der tror paa ham. De kalder ham en Ræv. Han har ventet at finde Ro paa Kongesædet, og der flyr selv Søvnen, der kommer til Stodderens Leje og lægger sig paa Skibsdrengens Øje, naar han i Stormen hænger højt i Masten. Og han, der har maattet studere saa mange Mennesker for at kunne bruge dem, han tager fejl, hvor det gælder mest. Hvor har ikke Digteren forstaaet at vise os, at bagved Kongen og Statsmanden, Helten og Rænkesmeden, ligger Mennesket og Faderen, der trænger til Kærlighed og Støtte og ikke tror at finde den der, hvor han var berettiget til at søge den. Det er jo netop den store Tragedie i den Mands Liv, at han, der selv er saa skjult og beregnende, ikke forstaar den Søn, der synes at øde sin Ungdom i de laveste Udskejelser og at tilsidesætte sin Værdighed ved at spille Kamerat med Eastcheaps Befolkning. Han forstaar ikke sin Søns aabne og ærlige Karakter, der bor i et livslystent Heltelegeme. Han kan endog tro om ham, Idealet af Loyalitet, at han kunde gaa i Percys Sold og kæmpe mod sin egen Fader.

Kongen forstaar sin anden Søn, Johan, og ønsker, at han var Tronarving. Denne holder sig ved Hoffet, viser sig sparsomt for Hoben, er tapper og modig, og smeder Rænker, som Faderen har gjort det. Han lover de oprørske Stormænd Kongens Tilgivelse, om de vil overgive deres Vaaben til ham, og, saasnart de har gjort det, fanger han dem og lader dem nedhugge. En saadan Fælde er i Faderens Aand. Dog beundrer Kongen end mere Percy, dette Heltenes Spejl og Forbillede, der vilde betragte et Spring til Maanen som let, naar Æren hang paa dens Horn for ham at plukke. Hans hele Liv er kun en Tørst efter Hæder, men han lever i Stemninger, i stadig Opbrusning, uden at kunne lægge en bestemt Plan eller handle efter den. Tilsyneladende er han helt ud Helt,

og dog udretter han ingen Heltegerning. Han er helt ud ærlig, og dog lever han paa Skinnet. Han priser Tavshed og erklærer, at han ikke kan lide at tale, og dog er han den, der taler mest og højest og mindst holder sig til Sagen. Han kan betro sig til alle, undtagen til den eneste, han maaske fuldt ud kunde stole paa, sin Hustru; han elsker hende paa en vis støjende brutal Vis, men hun er snart den eneste, der ikke har Del i hans Tanker. Han er loyal mod Kongen, indtil denne gør ham imod, saa falder han fra ham og arbejder sig selv op til et blindt Raseri imod ham. Han, der kunde give et Kongerige bort, naar man bad ham derom, er rede til at sprænge Forbundet mod Kongen, fordi han mener, at en Anden faar et lille Stykke mere tildelt af det Land, som endnu ikke er erobret.

Shakespeares Kunst ved at skildre en saadan Figur bestaar altsaa deri, at han dynger Fejl paa Fejl paa hans Skuldre, og dog faar ham til at straale i en Glans og Glorie, saa han fordunkler alle Andre, tiltrækker sig Alles Opmærksomhed, er beundret og elsket af Høje og Lave, Venner og Modstandere, og fordunkler, saa længe han lever, selve Stykkets Helt, der er den eneste, som i sin rolige Overlegenhed ikke blændes. Hotspur har altid vundet alle Hjerter, ikke mindst Publikums. Kun ikke Shakespeares. Denne har staaet kold overfor ham, som han staar kold overfor alle sine Figurer, undtagen maaske Henrik V, baade som Prins og som Konge. Det er kun poetisk Retfærdighed, naar Hotspur i Sammenstødet bukker under for Prins Henriks Haand, og aldrig har Digteren forlenet en Helt med et stoltere Træk, end da Henrik overlader Falstaff den Hæder at have dræbt Englands modigste og mest glimrende Helt. Han er ikke sentimental ædel; selv er han ophøjet over Ros og Dadel; han kan undvære dem; men han ved, hvad de er værd for andre.

For enhver Digter vilde fire saadanne Skikkelser have været tilstrækkelig; ikke saa for Shakespeare. Han fører en hel ny Verden frem, som han stiller ved Siden af Stormændenes, den, hvori Prins Henrik færdes til Hverdags og hvor Falstaff er Hovedpersonen, den Verden, hvor man morer sig, hvor man glemmer alle Sorger over et Glas Vin og en grovkornet Spøg. Her er der Gradationer: Prinsen, den lysende livsglade Ungdom,

der kan slæbes igennem Sølet, uden at Smudset hliver hængende ved den, fordi den er saa kærnesund og har Kraft til at svinge sig op af Pølen, hvad Øjeblik den vil. Og der er Falstaff, dette skinnende Kødbjerg, i hvilket Vinen forvandles til Vid, saa han ikke blot bliver vittig selv, men bliver Aarsagen til Vid hos Andre. Han har ogsaa engang været ung og slank, han har færdedes ved Hoffet, hvor han endnu kan komme; og man har ogsaa ventet sig noget af ham; men han var svag; han var livslysten og gik paa Værtshus; han blev i Sølen. Han ved ikke engang længere, hvad Ære er; foretrækker langt et Liv uden Ære for en Død med Ære — ti Æren kan man ikke føle, naar man er død. — Og trinvis gaar det nedad med Kameraterne: Pistol, denne evige Deklamator af Tragediestumper, en Modsætning og Vrængebillede af Percy, den evige Deklamator om Ære; Bardolph, som synes hovedsagelig at bestaa af Næse, der snart kan bruges som Lygte og snart som Varmebækken i Falstaffs Seng — helt ned til den usselig Skøge, Dorthe Lagensplitter, i hvis Arme den gamle Solderist dør, af Kummer over sin Henriks Opførsel, som Kongen døde i Kummer og Bitterhed. Begge har de taget fejl, ingen af dem har forstaaet, hvad den unge Helt bar i sit Skjold.

Og disse to Verdner — hvor saa mange Skikkelser bevæger sig, førte med en sikker Haand og fastholdte med en uforlignelig Følgerigtighed i al deres Udvikling og alle de skiftende Sider, de viser frem — bevæger sig udenom hinanden og slyngende sig ind i hinanden uophørlig. Falstaff viser sig ved Hoffet, Falstaff maa med i Krigen og han fejres som Helt, som den, der har dræbt Percy. Det er som en Parodi paa Heltevæsnet. Kongen selv kan ikke slæbes ned i Falstaffs Kipper; saa opføres Komedien, den vidunderlige Scene, hvor Henrik og hans gamle Ven skiftevis spiller Kongen.

I begge Verdner er Prins Henrik Midtpunktet, og imellem dem er han Bindeleddet. De er begge kun til som Baggrund for ham, paa hvilken hans herlige Skikkelse staar frem i uplettet gylden Glans. Men Interessen har været spredt paa mange forskellige Punkter; hver af Hovedfigurerne har taget sin Del af Opmærksomheden fangen. Lidt efter lidt forsvinder de, og han træder mere og mere i Forgrunden, indtil han staar alene, højt hævet over alle andre, baaret oppe af sin

Ungdom, sin Styrke og sit Geni, ombølget af Folkets Jubel. Han er nu som Solen, der er traadt frem, hvorpaa alle andre Himmellegemer fordunkles og forsvinder.

Og fra nu af forandres Dramaet og skifter Navn. Henrik V samles helt om den ene Helt, af og for hvem alt sker. Det er en Skildring af Shakespeares eget mandige Ideal, en patriotisk Lovprisning af den praktisk-borgerlige Heltekonge, der ofrer sig for sit Land og sit Folk, øger Englands Hæder og uden Praleri betvinger de praleriske Franskmænd. Her er ingen andre Personer, der deler Opmærksomheden med Stykkets Helt, ingen anden Handling end den, hvori han er med hele Tiden. Stykket er tilsyneladende langt mere simpelt og usammensat. Saaledes fordrede Stoffet det og Shakespeares Kunst indrettedes derefter. Derfor det mærkelige Chorus, der begynder hver Akt og som den lærde og overlegne Leksikograf, der baade agerede Digter og Overkritiker, Dr. Samuel Johnson, fandt „indeholdt lidet, der kunde roses, og meget, der trænger til at tilgives". Paa Datidens Scene meldtes det altid ved Trompetfanfarer, naar Kongen traadte ind. Da Kongen i Henrik V næsten uafladelig er paa Scenen, vilde Fanfarerne lyde uophørlig og deres Virkning svækkes. Nu træder Prologen i Stedet. Det er Rygtet*), i en Dragt bemalet med Tunger, der taler, og hendes Tale er som en Begejstringens Lue, der slaar højt mod Himlen og tegner Englands og Heltens Navne med Flammeskrift deroppe for hver modig og fædrelandskærlig Britte. Skær Prologerne bort, og meget af Dramaets Poesi og Glans forsvinder med dem; de er en integrerende Del af Skuespillet. De er den Fanfare, der ledsager Heltekongens Skridt.

Som Gud i Tidernes Morgen tog en Klump Ler og indblæste den Livets Aande, saaledes tog Shakespeare et gammelt livløst Drama om Henrik V og gav det ved sin Trolddomskunst et evigt Liv. Det gamle Skuespil er ikke saa helt værdiløst som det skal gøres til; men det forholder sig til Shakespeares som en dorsk Bonde til en Alkibiades. Det er

---

*) Fama. Man bør male hele Figuren fuld af Tunger istedetfor Fuglefjer (Manuscrits de Leonardo da Vinci, II. fol. 3 v.), som hun er beskrevet i Henrik IV. II. Prolog.

grov ukunstnerisk Realisme, men det indeholder Spiren til Shakespeares bedste Scener og Impulsen til hans Figurer. De har begge støttet sig til Historie og Tradition, den yngre Digter støtter sig tillige til sine Forgængere; maaske intetsteds ser man bedre Forskellen mellem en Klodrian og den benaadede Digter, at det er ikke Ideernes Undfangelse, men deres Udførelse, der er alt. En Scene som Røveriet paa Gadshill findes f. Eks. i det gamle Skuespil, og er slet ikke uvittig udført, men — hvilken himmelvid Forskel, der er fremkaldt blot ved en lille Forskydning: Prinsen stjæler med og presser derefter Penge af Kameraterne; og han deltager i Røveriet blot for at faa Penge til at svire op; hos Shakespeare fjernes han, mens Røveriet gaar for sig, og han plyndrer bagefter Falstaff; men det hele er for ham en kongelig Spøg, der ikke besmudser ham, og som fører op til det herlige Optrin, hvor han og Falstaff skiftevis agerer Konge.

Men ligesom Gud ikke kunde skabe Mand eller Kvinde af intet, kunde Shakespeare det ikke. Han maatte have noget dødt Stof. Han behøvede blot et Par tarvelige Smaanoveller, som han smeltede sammen til et Digterværk som Købmanden i Venedig. Et Par tarvelige Noveller, som absolut intet havde med hinanden at gøre, men som under hans Hænder indgaar en saa uløselig og naturlig Forbindelse, at man ikke begriber, at de ikke altid har hørt sammen.

Hvad er Hovedhandlingen i „Købmanden i Venedig“, dette alvorlige Lystspil, hvori saa forskellige Følelser som Pengebegærlighed og Pengesorger, Maaneskinssværmeri og erotisk Lykke smelter sammen, hvor alle Stemninger undtagen det vildt burleske og det dystert tragiske er fremstillede? Der er flere Handlinger i dette Stykke, men de løber ikke ved Siden af hinanden, de slynges ind i hinanden. Bassanio vil ud til Belmont for at bejle til den rige Portia; dertil behøver han Penge, og han drager saaledes Antonio ind i sin Kærlighedshistorie. Men den kongelige Købmand har ikke Pengene rede, han maa selv laane dem, og saaledes drages Shylock ind i Bassanios Kærlighedshistorie. Shylock har en Datter Jessica, og hun og hans Penge er det, der udgør hans Liv. Men hun løber bort med Lorenzo, en anden af Antonios Venner, ægter ham og lader sig døbe — og tager Faderens Dukater og Perler

med sig. Shylocks Had til de Kristne og særlig glødende Had til Antonio faar forøget Næring derved; hans Ulykker dryppes som Gift draabevis ned i hans Sjæl og gør ham til et vildt Dyr, der ikke i sit Raseri ser andet for sig end sit Bytte. Og saadan indvikles de alle i hinandens Liv. Det er ikke blot, at det ene Led drager det andet med sig, men det hele Drama er som en elektrisk Kæde, hvor Strømmen fra det første Element føres igennem alle de øvrige rundt i en Kres. Ti hver enkelt Skikkelse griber naturnødvendigt ind i alle de Andres Liv; tilsyneladende saa fjernt staaende Mennesker som den uangribelige fornemme Købmand og en usselig Jødes unge uvidende Datter, hvis Tilværelse han rimeligvis ikke aner, kan true med at rive hinanden i Afgrunden.

Dette er, hvad jeg kalder Shakespeares Kunst.

Og hvor lidt behøvede han ikke for at sætte Tanker i Bevægelse, der tog Form som Kong Lear, maaske det underfuldeste Drama, der er til: et Teaterstykke, hvor der uophørlig foregaar noget, hvor der er en evig Bevægelse, hvor Begivenhed følger af Begivenhed, hvor Rædsel dynges ovenpaa Rædsel, hvor Lidenskaberne, primære som sekundære, raser, Forældrekærlighed og Had, rørende Hengivenhed og forbryderisk Elskov, Magtbegær, Forræderi og Grusomhed, blind Tillid og sort Utaknemlighed, hvor Forbandelser og Velsignelser, Haan og Spot og Skældsord, Skrigen og Jamren fylder Luften, og selv Himlens Lyn og Torden, Storm og Regn maa drages ind som medvirkende Person. Og dog er det jo ikke for alt dette, man atter og atter vender tilbage til Lear, men for de optrædende Menneskers Skyld, dem, som Digteren manøvrerer med som Skakbrikker, men levende Skakbrikker vel at mærke, der hver har sin skarpe Individualitet; de taler, og hvert Ord er i Overensstemmelse med deres Handlinger og deres Natur; de hidses mod hinanden, tiltrækkes af hinanden, hader og elsker hinanden, beskytter og forfølger, hjælper og piner hinanden, myrder og begræder hinanden. Ikke et Øjeblik slipper Digteren sit Tag i sine Figurer, men ligesaa fast holder han Tilskuerens eller Læserens Opmærksomhed fangen.

En tørt fortalt, kort Krønike i Holinshead og maaske et ældre Drama, der er baseret paa denne, gav Shakespeare de yderste Linjer af Lear og hans tre Døtre samt den tro Vasal

Kent; en kort Beretning i Sidneys Arcadia forsynede ham med Gloster og dennes to Sønner, der selvfølgelig slet ikke staar i Forbindelse med den første Historie. Narren, der optræder som Koret eller Ræsonnøren, fandtes intet andet Sted end i hans egen Hjerne. Og se saa, hvorledes han har sammenarbejdet dette Stof. Først optræder Kent og Gloster. Det meddeles, at Kongen tænker paa at give Magten fra sig og dele Riget — i to Dele. Det er altsaa allerede da afgjort, at Cordelia intet skal have. Saa forestiller Gloster sin Bastardsøn for Kent, og han gør dette i Ord, der maa svie i Sjælen paa denne og avle Bitterhed; Gloster tænker slet ikke paa det, mindes kun, at han havde glade Øjeblikke med hans Moder. Vi faar samtidig at vide, at Edmund, Bastarden, er blevet opdraget langt borte, og at hans letsindige og lidet fremskuende Fader slet ikke kender ham, da han først lige er kommet hjem. Og Edgar er den, der kan bide en Fornærmelse i sig, tie og bukke. I tredive Linjer er alt dette givet.

Saa kommer den Scene, som Goethe kaldte meningsløs og om hvilken saa mange Fortolkere har sagt det samme, og som dog til alle Tider har gjort et saa mægtigt Indtryk. Den Scene, hvor Lear deler sit Rige, velsigner de Døtre, der ikke fortjener hans Velsignelser og forstøder og forbander den, der ikke fortjener hans Forbandelser. Vidunderligere Aabningsscene til en Tragedie kan ikke tænkes. Den gamle hidsige Mand, der vil give Magtens Besvær fra sig og ikke tænker paa, at dermed giver han ogsaa dens Goder og Rettigheder bort; han har jo ikke mere Begreb om, hvad det egentlig er, han gør, end at han endnu i samme Scene misbruger den Magt, han ikke længer ejer, til at forvise Kent. Han er jo fuldstændig uforstaaende overfor alt udenom sig; handler ufornuftigt fra først til sidst; han er den, der aldrig har lært at beherske sig, fordi alt bøjede sig for hans utaalelige Tyranni; saa snart han møder Modstand, raser han; uden at ane det, har han alle sine Dage været en fejg Hustyran, af den Slags, der kuer deres Familje, men er afholdt og anset af Fremmede, saa længe han har Magt. Derfor maa de af hans Nærmeste, der vil opnaa noget af ham, være Øjentjenere, og den, der ikke forstaar at gaa ham under Øjnene eller er for stolt, for god til at smigre, bliver ikke forstaaet, bliver mistænkt. Og Lear,

der ikke forstaar, overgiver alt til de to Øjenskalke, uden at omgærde sig med Rettigheder. Det er jo hvad Tusinder af danske Bønder har gjort, naar de er gaaet paa Aftægt, stolende paa Børnenes Taknemlighed og Pligtfølelse, og bagefter angrende bittert deres Tillid. Og saa, flettet ind i denne Scene, Cordelias faa, dejlige Repliker: Under Forhandlingen mellem Lear og Burgund angaaende hendes Medgift forholder hun sig fuldstændig tavs; da saa Burgund afslaar at ægte hende uden Medgift, og Lear vender sig til Kongen af Frankrig, maa hun, der for at skaffe sig en Tredjedel af Riget og Faderens Velsignelse, ikke kunde tvinge sig til at tale, men med et Skuldertræk lod Burgund fare, rense sig overfor Frankrigs Konge; ti mod ham staar hendes Hu, hans Hustru ønsker hun at blive. [Denne skønne lille Episode er Shakespeares egen; dertil eller til Burgund findes ingen Antydning hos Forgængerne.]

Og som han forstøder sin bedste Datter for hendes Ærlighed, gør han ved sin trofasteste Tjener, Kent. Da denne vil lægge sig imellem, stiger Lears Hidsighed mere og mere, hans impotente Ubændighed vokser. Og saa lægge man Mærke til dette, at Narren, der ellers ikke viger fra Lears Side, ikke viser sig i denne Scene; han havde jo ikke kunnet tie stille, og saa var han maaske ogsaa blevet jaget væk.

Og lige overfor Kongen er saa stillet Gloster som en Slags Pendant. Han har jo ogsaa Børn, som han tager fejl af. Selv fin, ædel og tillidsfuld lader han sig bedrage af den, hvem han har givet Livet, men ogsaa et plettet Navn, og som aldrig glemmer den Plet, som hans Fader halvt glemmer og halvt driver Spøg med. Han lader sig føre ved Næsen af den, som han ikke kender, og mistænker den, som han burde kende. Som Lear finder Støtte hos den forskudte Datter, efter at være mishandlet af dem, hvem han havde givet alt, maa Gloster læne sig til den, hvem han har miskendt og forfulgt, og mister alt, Gods og Øjne og Liv, ved den, hvem han har givet Livet, hvem han trode paa og var stolt af; ja, han mister Livet paa det Sted, hvor han havde skænket sin Forfølger Livet.

Og denne, Edmund, Stykkets onde Mand, staar igen som Bindeleddet mellem Gloster og Lear, som den, der paa en Maade forbinder Stykkets tvende Handlinger, tvende Sæt af

Hovedpersoner. Han bliver jo Tvistens Æble mellem Lears to Døtre, bevirker at de, samtidig med at han spiller sit dobbelte Spil, stadig i deres Begær efter ham hidses mere og mere mod hinanden, saa at de, der fra først af stod enige mod Faderen, nu skilles i gensidigt Had og derved nedkalder Hævnen og Straffen over dem selv og over ham.

Som Stykket er hver enkelt Scene bygget op med den mest nøjeregnende, vidtskuende og forberedende Kunst. Tag instar omnium II. IV.: I en foregaaende Scene er Kent, sendt forud som Lears Bud, blevet sat i Gabestokken. Nu kommer Lear selv, der i Vrede har forladt Goneril for at tage Ophold hos Regan, som er rejst fra sin Borg for at undgaa at modtage sin Fader; hun er draget til Glosters Borg, hvorhen Lear altsaa kommer. Først undrer han sig over Regans Fraværelse fra Hjemmet; dernæst ser han Kent i Gabestokken; han vil ikke tro, at det er hans Datter, der har sat hans Tjener der. Raseriet, det første svage Spor af Vanvidet, vælder op i ham; men han bekæmper det og gaar for at søge sin Datter. Og denne nægter at modtage ham, undskylder sig med Træthed og Sygdom. Han tror det ikke, kan ikke tænke sig Muligheden af, at datterlig Kærlighed og Lydighed og faderlig Myndighed saaledes kan sættes til Side. Han raser et Sekund; da betænker han sig, det var dog muligt, at de var syge og trætte; Sygdom er hver Mands Herre. I samme Øjeblik ser han Kent i Gabestokken; det beviser jo, hvad Hensyn Datteren tager til sin Fader, og nu fordrer han, at hans Datter og Svigersøn skal komme.

De kommer og hilser ham; han gengælder deres Hilsen og opsætter at tale om Kent, der er blevet løsladt, til en anden Gang. Han stoler paa Regans Kærlighed, tvivler ikke om, at hun vil tage Parti for ham mod Goneril; derfor beklager han sig over denne og fremstiller den Uret, der er vist ham. Han forstaar fra først af slet ikke Regans kolde Fornuft; han velsigner hende og forbander Goneril. Regan taler jo fuldstændig rigtigt og dømmer fornuftigt. Hun vil have, han skal vende om og blive sin Tid ud hos Søsteren; siger skønsomt, at han maa lade sig lede. Fra Børnenes Standpunkt er der intet at sige mod hendes Ræsonnement. Men deres Standpunkt er ikke hans. Blot Tanken om at vende tilbage bringer al hans

Lidenskab op paa Overfladen, og hans Forbandelser imod den fraværende Datter bliver vildere og vildere. Da Regan, forudseende, siger, at saaledes vil han ogsaa forbande hende. bliver han blid og blød og paastaar, at hun skal aldrig have hans Forbandelse, ti hun vilde jo ikke kunne gøre ham noget ondt, ikke misunde ham hans Fornøjelser, ikke formindske hans Følge, ikke kløve hans Ord, og ikke glemme alt, hvad hun skylder ham. Hun staar fuldstændig kold og spørger blot, hvad han mener. Da kommer en af disse smaa Mestertræffere, som kun den største af alle Dramatikere har evnet, men som findes rundt om i alle hans Dramaer. Pludselig mindes han, at man har sat hans Bud i Gabestokken — det er jo, som om man havde sat en kongelig Gesandt i Gabestokken — og han spørger, hvem der har gjort det; og i samme Øjeblik melder en Trompet Gonerils Ankomst. Det er som alt, hvad der netop maatte tirre ham, samles paa et Punkt. Fornærmelser mod ham gennem hans Tjener; saa Synet af Gonerils Tjener, der har vist ham stor Mangel paa Ærbødighed (I. IV.); og derpaa træder Goneril ind, hvem Regan byder Velkommen; straks slutter de to Søstre sig sammen imod Faderen. Deres Ro og Kulde giver dem Overtaget, hvorimod hans stigende Hidsighed og det begyndende Vanvid — hvis Komme han selv føler og frygter — faar ham til at blande alle Fornærmelserne sammen og til at trække det korteste Straa i Striden med Døtrene; ti de har absolut Retten paa deres Side i, hvad de siger. Men ogsaa saadan som de siger det, maa de bringe hans Forbitrelse til at stige; men denne i Forbindelse med hans Hidsighed, Urimelighed og Stædighed og Mangel paa Evne til at tumle sit Følge, tvinger dem til baade at fastholde deres Fordringer om at lede ham og til at skærpe deres Fordringer til Inskrænkningen af hans Følge. Det er jo netop det tragiske og det dramatiske, at Knuden er strammet, saa den bliver uløselig; den maa hugges over, fordi de, der, saadan som Stillingen er, har Retten, ogsaa begaar den blodigste Uret, da han er værgeløs, og fordi det er den naturnødvendige Straf for en Fejl, han har begaaet, en Fejl, der var halvt en Dyd. Og da de staar der og koldt, uden at tage Hensyn til ham, fratager ham al den nominelle Magt, som er symboliseret i hans Følge paa hundrede Mand, og

hvorved han ikke føler Savnet af den virkelige Magt, da gaar det først op for ham, hvor hjælpeløs han er, og han søger Tilflugt hos den Datter, som han nys har svoret ikke at ville vende tilbage til og har overøst med Forbandelser, blot fordi hun synes at være mindre ond. Først da de begge viser sig lige haarde, brister hans gamle Hjerte. Da svimler hans Hjerne, og han ved ikke, hvad han skal gøre. Kun en Ting ved han: han vil ikke græde. Og fra nu af græder vi for ham. Han, der havde Uretten, faar nu al Sympatien, fordi han er en gammel hjælpeløs Uansvarlig, og hans Døtres snæverhjertede Rethaveri driver ham ud i den bitre Nød. Da ser vi Gloster et Øjeblik, som den, der ikke sætter sig op mod dem, der har Magten, og dog vil række den, der er undertrykt, en hjælpende Haand, om det kan ske uden at volde ham selv Mén; det gaar jo senere ham, som det gaar alle dem, der staar med et Ben i hver Lejr, at han bliver knust i Sammenstødet mellem de kæmpende Parter, uden at faa noget af Kampens Spænding eller dens Løn.

Og saa slutter denne mægtige Scene symbolsk med Indvarslingen af Stormen.

Othello er det rankest voksede Træ i Shakespeares Skov. Som en ædel Gran skyder det op mod Himlen, lige, glat og uden Udvækster; ikke engang tilsyneladende findes der saadanne.*) Og det hviler paa et ikke meget stort Antal Rødder, der alle tjener til at holde det ret; overskær en eneste, selv den ubetydeligste, og Træet vil hælde og falde.

Othello er et Paradigma paa det enkle Drama, uden Sidehandlinger, hvor alt, hvad der foregaar, tjener til at belyse Hovedfiguren og til direkte at virke ind paa hans Skæbne. Led griber ind i Led, aldrig springes der noget over og aldrig er der noget overflødigt; roligt og mekanisk skrider Dramaet

*) Et eneste Sted [V. II. 306—317 og 324—329] vilde man kunne lade Pennen gaa igennem nogle Linjer; de er overflødige, da Tilskuerne ved, hvad der berettes, og Historien om Brevene lidet sandsynlig; men Versifikationen staar ogsaa underlig skrigende mod hvad der gaar før og efter, som om de slet ikke var af Shakespeare; maaske en Interpolation af Skuespillerne; paa den anden Side svarer de noget til Munkens lange Fortælling i Romeo og Julie V; men det var i Digterens Ungdom.

frem mod Katastrofen; det arbejder som en Maskinaksel, der ved en Splint faar fat i en lille Flig af Heltens Klæder og drejer og drejer, umærkeligt for ham, til den har fast Tag og han snurres rundt og rundt, uhjælpeligt, og knuses — da først stanses den. Og alle Heltens Omgivelser, Venner, Fjender og Ligegyldige, er Tandhjulene, store og smaa, der drejer, hurtigt eller langsomt, Kam i Kam, maskinmæssigt, viljeløst, frem og frem; det ene driver det andet, Jago er kun som det store Svinghjul, der sætter og holder de andre Hjul i Bevægelse, men heller ikke kan stanse sig selv eller dem, efter engang at være sat i Fart.

Straks de første Ord sætter Maskineriet i Gang. Jago, Svinghjulet, bevæger sig, og Roderigo, Tossehovedet, det fuldstændig viljeløse Hjul, gør en Omdrejning og griber ind i Brabantio, Desdemonas Fader. Det er Roderigo, Jagos rent passive Redskab, der vækker den gamle Senator og som giver sig tilkende, mens Jago selv sufflerer ham og uset, ukendt haaner, hidser og ægger den krænkede Fader. Allerede nu kender vi alle Personerne, ogsaa dem vi ikke har set, og vi kender den skjulte Kraft, der bliver Drivfjedren til alt, og forudser den tragiske Slutning, der kun vilde kunne afvendes ved en Deus ex machina.

Den drivende Kraft, der foraarsager saa megen Elendighed, er en saadan Ubetydelighed, som at Jago er blevet forbigaaet ved en Udnævnelse; han vilde være Lieutenant, en Anden er blevet det. Det er Hovedmotivet til den Fortræd, han anstifter; men det er jo ikke det eneste Motiv. Han har en Anelse om, at Othello har gjort ham til Hanrej — og Anelsen er maaske ikke helt ugrundet; Shakespeare lader det henstaa for os i det uvisse. Fra først af er det kun for ham en Anelse, hvorpaa han lægger ringe Vægt; lidt efter lidt bliver det mere for ham; det er ikke blot, som det i Reglen paastaas, en løgnagtig Selvbesmykkelse af hans Handlinger, men det vokser i Dramaets Forløb til en Frygt, en Tro, og han drager Cassio med ind i denne Mistanke. Ti Jago er jo paa ingen Maade blot den koldt beregnende Djævel; han er overhovedet hverken kold eller beregnende. Der brænder et Blod saa hedt i ham som i Moren; men han kan beherske sig, det kan denne ikke; og Fantasien løber af med ham saavel som

med hans Offer; hans Løgne er ikke hel Beregning; han tror tildels paa dem selv; og i sin Hævnlyst ser han ikke længer end til sin egen Næsetip, aldeles som senere Moren. Og hvad Beregning angaar, saa beregner han jo slet ingen Ting. Han vil gøre Fortræd; men han ved fra Begyndelsen slet ikke hvorledes, forudser ikke og kan ikke forudse Begivenhedernes Forløb; de er langt mere hans Herre end han deres. Han lader staa til. Det tredje Motiv er Penge: han vil plyndre Roderigo saa godt han kan, og derfor slipper han ikke denne af Syne.

Hvor dramatisk ypperlig er saa ikke Mødet mellem Brabantio og Othello; denne rolig og værdig, forladende sin unge Brud paa selve Bryllupsaftenen for at følge Raadets Bud og Statens Kald. Og Brabantio — hidsig, blindt rasende, truende med paa et for Staten vigtigt Tidspunkt at kaste dens uundværlige General i Fængsel. Og saa Mødet for Raadet: Scenen er jo vidunderlig i sin dramatiske Bygning: Først den kloge værdige Forhandling om Statens Sager; saa kommer Othello og Brabantio; hin er jo i dette Øjeblik den vigtigste af de to, hvorfor Dogen først tiltaler ham:

> Tapre Othello, vi maa sende jer
> fluks ud imod Osmanen, Alles Fjende.
> (I. III. 48.)

Først derpaa vender han sig halvt til Brabantio:

> Jeg saa jer ej; velkommen, ædle Herre.

Men for denne betyder nu Statens Velfærd ingenting, hans private Sorger alt. Og nu kommer hans Beskyldninger, Othellos mandige Selvforsvar og Desdemonas skønne Optræden. Der er en stadig Stigen her, indtil Desdemona fuldt har taget sit Parti og modig stillet sig ved sin Husbonds Side for at følge ham i Ondt og Godt. Saa, mens man igen gaar over til at tale om offentlige Sager, daler Spændingen; kun som et sidste hendøende Tordenbulder, der varsler en Fornyelse af Uvejret, lyder Brabantios Raab:

> Vogt hende, Mor, jeg siger dig, pas paa!
> Mig sveg hun, dig kan det gaa ligesaa.
> (I. III. 295.)

Alene for de Ords Skyld kunde Brabantio slet ikke undværes; det er første Gang, Giften kastes ned i Othellos Sjæl. Selv om han ikke hører dem nu, da han ingen Fejl ser hos hende, ligger de dog og ulmer, for engang at blive en Brand til Baalet. Tre Gange gribes Desdemona, den rene, den skære, i Løgn: en Gang overfor sin Fader, en Gang overfor sin Mand, en Gang overfor sin Kammerfrue.

Og nu begynder Jago at skimte Vejen, der kan gaas; endnu ser han den ikke tydelig, som han forresten aldrig gør det; han benytter Omstændighederne, han skaber dem ikke. Saadan gaar det jo i Livet: Ingen er fuldt ud sin egen Lykkes eller Andres Ulykkes Smed; Tilfældighederne staar den Kække bi. Det eneste, Jago i dette Øjeblik ved, er, at Roderigo ikke maa slippe ham afhænde: han kan benyttes som Redskab, fordi han elsker Desdemona, og hans Penge kan vandre over i Jagos Lommer.

Fra det Øjeblik, de lander paa Kypern, ruller Lavinen ustanseligt. Jago ser den sætte sig i Bevægelse; fra først af er den lille og uskyldig, synes ikke at true Nogen; men han ser den og skubber til den. Cassio, smuk, galant, høvisk beundrende overfor sin Generals Brud, komplimenterer hende, tager hendes Haand og kysser efter Tidens Brug hendes Mund. Da slaar det ned i Jago, at det er Nettet, hvori Cassio og Othello skal fanges, og fra det Øjeblik stiler han mod Maalet, og Omstændighederne begunstiger ham.

Othello befaler, at der skal være Glædesfest paa Øen den Aften, og han betror Cassio, der er ædruelig og rolig, Ordenens Opretholdelse. Og nu med Lejligheden vokser ogsaa Jagos Evner. Nu er de Alle, fuldstændig naturmæssigt, blevne Dukker i hans Haand, og han spiller dem ud imod hinanden. Han er ved Tilfældets Magt, og fordi han greb det gunstige Øjeblik, blevet Situationens Herre, og uden Skrupler benytter han sin Magt. Han lokker Cassio til at drikke, han sætter Roderigo ud paa ham for at faa ham til at forløbe sig; og nu sker, hvad han ikke kunde beregne, at Cassio ikke blot banker Roderigo, hvad der er betydningsløst, men saarer Øens Guvernør. Det er Grund nok til at lade Stormklokken ringe, og denne hidkalder Othello. Cassio maa falde i Unaade.

Hvem kan Cassio bedre henvende sig til for at forhjælpe

ham til Generalens Gunst end dennes unge Hustru. Han har jo været Mellemmand mellem de to i deres Forelskelses Dage; han har været hædret med deres fulde Tillid og Venskab. Jago behøver slet ikke at raade ham dertil; det følger af sig selv. Men han benytter det og har let Spil. Ti Cassio er baade en Kvindebedaarer og en Træl af Kvinder — og det er Moren, der selv ikke har levet som en Josef, ikke uvidende om.

Nu begynder Jago at bearbejde Othello, først med at undskylde Cassio, bortforklare og forsvare sin Ven og saaledes vise ham i et Lys, i hvilket Othello ikke før har set ham. Overfor Guvernøren har han fremstillet Cassio som en Drukkenbolt; det kan han jo ikke gøre overfor Othello, der ved bedre. Men med Fortielse, halve Undskyldninger opnaar han at forrykke Forholdet mellem Generalen og hans Lieutenant, hvem Othello fratager Bestallingen.

Og nu følger Cassio sin egen Indskydelse og Jagos Raad og beder gennem Emilia Desdemona om en Samtale; denne lover at gaa i Forbøn for ham, og hun holder sit Ord, saa han er al hendes Tales Genstand.

Alt er forberedt til Katastrofen.

Nu kommer disse Scener, der er udtænkte og skrevne med et Kendskab til det menneskelige Hjerte og den menneskelige Forstand og med en Sans for dramatisk Virkning, Stigen og Dalen, der kun havde kunnet erhverves ved utrætteligt Arbejde og Aarvaagenhed. Kunsten i disse Optrin, hvor Jago forgifter Othellos hele Væsen og Liv, staar endnu som uovertruffen i Verdensliteraturen. Selv her, hvor hvert Ord er saa nøje beregnet og afvejet af Digteren, er saa lidt beregnet af Jago. Han benytter hver Chance, der byder sig; tildels leder han Samtalen og dermed Othello; men ogsaa kun tildels; ti hans Offer gør mange Sidespring, men Jago forstaar at følge dem. Han begynder med som rent tilfældig at give Moren et let Stik; saa giver han ham et til; saa trækker han sig tilbage. De Stik har pirret Moren, men ikke meget; han føler ligesom Trang til mere. Det bliver til Saar; han vrider sig svagt under det saarende Instrument, men trykker det derved kun saa meget længere ind. Det smerter, han vil gøre sig haard, men for hver lille Bevægelse, hver Sitren, flænger Jago i Saaret, og tilsidst skriger, brøler han i Smerte, hans Bøddel fordobler kun

Torturen, saa han tilsidst mister al Sans og skummer som et vildt Dyr og taber Bevidstheden. Der hører megen Behændighed til fra Jagos Side for at manøvrere med Othello; ti denne er jo lig en hidset Tyr, som det gælder om at gøre mere og mere rasende og dog holde fra Livet, og som endog engang vender sig mod sin Plageaand, der kun ved sin frække Ro afparerer Angrebet.

Hvad der nu følger er kun den naturnødvendige Virkning af hvad der er gaaet iforvejen.

ENKELTE SCENERS BYGNING

Saaledes er Shakespeares Kunst efter at han er naaet til Modenhed, hvad enten Stykket er et med flere sideordnede Handlinger eller der kun er een Handling, dramatisk, sammentrængt, hastende frem mod et bestemt Maal, som aldrig tabes af Sigte. Han vokser sig stadig større og større i det rent tekniske; hans Fremskridt her holder Skridt med hans øgede Menneskekundskab. Han har aldrig været famlende; selv i hans Ungdomsarbejder er der en forbavsende Sikkerhed, en Klarhed over, hvad han vil og kan; men det er Efterligning; Andre har altid traadt Vejen, før han gaar den; han gaar sikrere end Forgængerne, fordi han ved, at Vejen er farbar og Grunden fast; men de har traadt Sporene. Han bliver kraftigere, alt som han skrider frem; hvert Skridt er for ham en Landvinding; intet af, hvad han indvinder, giver han slip paa igen; han lægger aandelig talt Skilling paa Skilling og Daler paa Daler, øder intet og bliver den rige Mand. Men han er ikke kommet let til sin Formue. En Flid, der aldrig helmede, en Aarvaagenhed, der passede paa de mindste Enkeltheder, og saa en lykkelig Frihed for Skrupler, der gjorde, at han aldrig bekymrede sig om, hvis Ejendom, det var, han tog, naar han blot kunde bruge den; han brød sig ikke om, at man raabte Tyv eller Plagiator efter ham. Han tog de Andres Smaaskillinger, fordi han vidste, at i hans Haand blev de til Guld.

Han var en Kunstner, en saadan, der ikke undser sig ved at gaa i Lære hos hver den, der har Kundskab at meddele,

og som ikke vil begynde fra Toppen, men beskedent begynder fra neden, med at efterligne Lærernes Værker og er glad ved at faa Lov at tegne nogle Figurer ind i deres Billeder. Da han selv er blevet udlært, sætter han stadig sit Maal højere og højere, spænder han alle sine Kræfter paa hver Gang at naa videre frem, og vaager skinsygt over, at ingen fremmed Haand rører hans Værk, for enten at ødelægge det eller tilrane sig en Del af Æren og Guldet for dets Udførelse.

Intet Øjeblik maa det glemmes, at Shakespeare var Dramatiker; han var født dertil, som En bliver født til at være Feltherre, en Anden til at være Skræder. Staar saa Lykken den lidt bi, der er født med udprægede Anlæg, saa bliver den ene en Napoleon, den anden en Worth. Tidsomstændighederne var jo de allerlykkeligste for Shakespeare. Han kom i rette Øjeblik, som Rafael gjorde det. Der vrimlede af geniale Mænd i alle Retninger om ham, der var en fast Tro paa egen Styrke hos den Slægt, der gik umiddelbart forud for ham og den, hvortil han selv hørte, der gav Kræfter. Intetsteds var Genialiteten mere udpræget end i Digternes Verden, og de ypperste af dem samledes igen om Dramaet; der var Kappestriden størst, for der var Bifaldet stærkest og mest umiddelbart og Indtægterne sikrest. De andre eksperimenterede allesammen og uophørlig; han drog Fordel af de Andres Eksperimenter, Erfaringer, Skuffelser.

Han tænkte dramatisk. Det viser ikke blot selve Stykkernes Bygning, men de enkelte Scener er i højeste Grad dramatiske. Dramaerne er, med Undtagelse af de allerførste, alle byggede saaledes, at der er en stadig Stigen i Handlingen, en jævn Stramning af Knuden, en Udvikling og Uddybning af Karaktererne indtil Slutningen af tredie Akt; alt, hvad der hænder indtil da, er som en langsom Forberedelse; fra nu af er alt færdigt, der sker intet nyt, andet end hvad der er en nødvendig Følge af det, der er foregaaet; og Karakterernes Udvikling er afsluttet; vi kender dem nu fuldstændig; Lidenskaben kan stemmes nogle Grader op, Ondskaben kan blive en Smule mere djævelsk, kvindelig Blidhed og Ømhed kan vokse i Skønhed, Svaghed kan blive til Hjælpeløshed. Men der føjes ingen ny Træk til de digtede Skikkelsers Natur; Konflikten er

sat i Gang og den gaar sin Gang; men intet af, hvad der sker, kan overraske.

Nøjagtig saaledes bygger han de vigtigste Scener i sine Stykker, og endnu bedre paa disse Scener end paa de fuldfærdige Dramaer kan maaske de uhyre Fremskridt maales, som Shakespeare gjorde mod sin Kunsts Fuldkommengørelse. Lear og Othello er Kulminationen af Shakespeares Digtning, og begge disse Dramaer ejer den Slags Scener i rig Mængde. Der er allerede nævnt Lears II. IV. Det allerberømteste Eksempel er Othello III. III., hvor Jago i Løbet af en eneste Samtale, ganske naturligt, blot ved en overmenneskelig Kunst, med uendelig smaa Midler og gradevis, ved en næsten umærkelig Fremrykning af sine Angrebsargumenter undergraver Othellos grundmurede Tillid og forandrer ham fra en rolig civiliseret Evropæer til en rasende Vild. — Ingen, der har blot den mindste Sans for Poesi, vil tage i Betænkning at erklære den for den ypperste Scene i al dramatisk Digtning.

Men før Shakespeare naaede saavidt, havde han gjort mange Forsøg paa at skabe noget lignende. Der kan jo kun være Tale om at nævne nogle enkelte, i nogenledes Tidsfølge. I det historiske Drama, hvor Digteren første Gang fuldtud viser sine store Evner som Teaterdigter og sin tragiske Kraft, i Richard III, har vi det første store Forsøg i Akt I, Scene II: Mødet mellem Gloster og Dronning Anna. Som bekendt følger hun sin af Richard myrdede Svigerfader til Jorden, da hun stanses af Morderen, der tiltaler hende med et smilende Ansigt og en ydmyg Holdning. Hun skælder ham, spytter ad ham og sparker ham fra sig; men han lokker og smigrer, trygler og spotter, taler Løgn og Sandhed, indtil han har faaet hende den Vej, han vil, nemlig bøjet hende ind under sig og sin Elskov eller rettere sin Forfængelighed. — Det er et Forsøg paa at udføre, hvad der fuldstændig er lykkedes i Othello III. III.; Tekniken er den samme, den teatralske Virkning er nærbeslægtet; kun den psykologiske Sandhed i de to Optrin, taaler ingen Sammenligning. I Richards og Annas Møde er der et Gran af Sandhed i en Bunke Usandsynlighed; i Jagos første Bearbejdelse af Othello rammer hvert Ord Prikken.

Et Skridt videre i Retning af Sandhed og dermed Skønhed er han naat i Kong Johan. Der er f. Eks. det dejlige Optrin

mellem Hubert og Prins Arthur (IV. 1.): Paa Kongens Befaling kommer Hubert for at dræbe den halvvoksne Dreng ved at brænde hans Øjne ud med glødende Jern. Hvad der følger, er ikke blot den længste, men staar for mig som den skønneste af alle Shakespeares mange dejlige Barnescener; og dertil er den rent dramatisk set af overordentlig Virkning. Der er en stadig Stigen i Spændingen, mens den kloge Dreng taler for sine Øjne; hans Klogskab vokser med hans Angst, hans Bønner bliver mere indtrængende, hans indsmigrende Klyngen sig til Hubert mere rørende, hans Paakaldelse af og Minden om deres fordums Venskab mere uimodstaaelige, hans Billeder finere og skønnere; og alt som hans indtagende Patos stiger, mindskes Huberts Fasthed og svækkes hans Vilje til at lyde Kongens Bud, samtidig med at de glødende Jern afkøles; og da disse er helt kolde er hans Hjerte smeltet og Arthurs Øjne frelst.

Her er denne særlige shakespeareske Teknik brugt for at røre Hjerter. I Julius Cæsar gør han to Gange Brug af den i vidt forskellige Øjemed, men han har gjort et Kæmpeskridt fremad i Forstaaelsen og Brugen af sine kunstneriske Midler. Tredje Akt er i sig selv som et helt afsluttet Drama og dog som et Led i det Hele. De to Afdelinger maa sikkert for Datidens Tilskuere have gjort Indtryk af en fortløbende Scene, fra Cæsar træder ind til Antonius forlader Forum for at mødes med Octavian. Der er alt det i dem, som fordres hos Dramatikeren. Publikum gribes straks og holdes fangen, og Spændingen er stadig stigende; vi ser de forskellige Karakterer udfolde sig, saa vi lærer dem fuldt ud at kende, og vi ser Konflikten imellem dem begynde og vokse, indtil vi føler og ved, at Antonius har Overtaget; og saa dramatisk er det gjort, at uagtet Striden udkæmpes uden at de kæmpende Parter mødes — undtagen et Øjeblik, hvor der ikke kæmpes — behøver intet at fortælles, alt foregaar. — Mordet paa Cæsar er saaledes forberedt, at man holder sit Vejr tilbage; man ved det skal ske, ser Skyerne samle sig om den intet anende, tror dog, det vil vare noget inden de udlades, og saa som et Lyn blinker Dolkene og Verdens største Mand ligger død. Da indtræder den fuldstændige Stilhed et Øjeblik; ti Alle flygter — og de Sammensvorne opfordrer de Romere, der ikke er tilstede, til at bade deres Hænder i Tyrannens Blod. — Antonius'

Tjener beder i sin Herres Navn om Tilladelse for denne til at fremtræde for de Sammensvorne for at hylde dem, slutte sig til dem og faa Forklaring paa, hvorfor de har myrdet Cæsar. — Tjenerens Ord er som et svagt Forbud paa, hvorledes hans Herre vil tale og handle. Brutus, der er Idealisten og ikke kan mistænke Nogen, fordi han selv ikke kender Svig, venter at finde en Ven. Derimod Cassius, Politikeren, frygter og gennemskuer Antonius, der, da han kommer, viser paa engang Smil og Venskab og Underkastelse mod dem, der i Øjeblikket synes Magthaverne, og oprigtig Sorg over den, der var det, hvilket er mere dramatisk virkningsfuldt, end det egentlig er sandsynligt. — Brutus taler til de forsamlede Borgere, hans sande ædle Ord gør Indtryk paa dem, og, naiv som han er, gaar han bort i den Tro, at Fornuftgrunde er det, der former Mængdens Dom. Der er i hans Tale ingen Stigning; den er akademisk fuldendt, afvejende Grunde for og imod, og Hoben er overbevist — ti den tænker ikke selv. — Og den anden Stilhed i Akten indtræder, før Antonius taler over Cæsars Lig. Hans berømte Tale begynder pianissimo og stiger til det voldsomste forte, fra først af modtaget med Uvilje, derefter med nogen Samstemning, saa vindende Hoben over paa sin Side og æggende dens Lidenskaber, til den slet ikke mere kan se eller dømme, til den forestiller sig, at alt ondt kommer fra Brutus, den paa Grund af sine Motivers Renhed lidet omskuende og intet anende, der bliver et let Bytte for den kloge, rænkefulde, samvittighedsløse og ærgerrige Antonius. — Den tredje Stilhed i Akten følger, hvor den blinde fanatiske Mængde slippes løs, og Antonius staar alene tilbage, sikker paa Sejren. —

Det er et mægtigt Kunststykke at bygge en Akt paa en Tale. Alting er relativt i denne Verden og kan kun bedømmes ved at sammenlignes med andre Tilfælde af samme Art. Ibsen har, da han stod i sin fuldeste Kraft, skrevet et beundringsværdigt Drama, En Folkefjende. Han har deri — vistnok ubevidst — villet gøre noget lignende som Shakespeare gjorde i Julius Cæsar. Fjerde Akt optages af Dr. Stockmanns store Tale. Den slog Skuespillet som Teaterstykke ihjel. Der synes at være et overordentligt Liv over den Akt, og der er intet. Vi er ikke en Smule videre ved dens Slutning, end vi var

ved dens Begyndelse. Det ligger i, at før Dr. Stockmann begynder at tale, har han allerede Stemningen imod sig, og den rokker eller ændrer han ikke; den er maaske steget en Grad, men den har ikke skiftet Karakter. Den forandrer ikke Magtfordelingen. Skuespillet vilde vinde betydeligt, ved at Akten blev strøget og refereret i nogle faa Repliker i det følgende Optrin, hvad der let kunde gøres. Man prøve at stryge Antonius' Tale — Hængslet, om hvilket Dramaet Julius Cæsar svinger.

Sagen er den, at den store Dramatiker Ibsen tænker ikke altid dramatisk; dels er han optaget af at skildre Sjæle — og Dr. Stockmann er maaske hans sikreste Studie — dels har han Ting paa Samvittigheden, der skal siges. Shakespeare tænker altid dramatisk, i Dramaerne som Helhed, i enkelte Akter, Optrin, Repliker.

TID OG STED

Der er noget, man har haft meget travlt med i vore Dage, i Malerkunsten som i Historieskrivningen og Digtningen, nemlig Lokalfarven, og denne anses næsten for at være en moderne Opfindelse. Tager man en Corneillesk eller Racinesk Tragedie i Haanden, støder man paa lutter latinske og græske Navne, og Dramaet selv er tildels bygget i antik Stil, i al Fald efter antike Mønstre. Men Personerne er Riddere og Damer fra Ludvig XIII's og XIV's Hof, der taler som aldrig Romer eller Græker talte. I det spanske Drama er, saa vidt jeg kender det, Tid og Sted altid Nuet i Spanien, selv om Handlingen foregaar i Oldtid eller Middelalder, paa spansk Grund, udenfor Spanien eller i Fantasiens vidtstrakte Rige. Og det har længe været en Trossætning, at hos Shakespeare forholdt det sig ligesaadan. Man har opholdt sig over saadanne Smaating, som at der i de romerske Dramer stadig tales om, som et Tegn paa Glæde, at man kaster sine Huer i Luften — saadan gjorde Englænderne; men de gamle Romere bar ingen Huer, altsaa er Romerne jo slet ikke andet end Englændere i Forklædning. I Julius Cæsar tales der om et Taarnur, der slaar, i Macbeth om Kanoner, i Coriolan omtales Cato, der levede mange hundrede Aar efter Coriolans Død. Er det ikke horribelt? Men der er det, der er meget værre. Hvem kender ikke Bøhmens Strandbred fra Et Vintereventyr?*) eller Løverne

*) Hvem har forøvrigt nogensinde taget Forargelse af, at Frøken Dagmar i Folkevisen sejler fra Bøhmerland i mindre end Maaneder to?

og Palmerne i Ardennerskoven fra Som I behager? Og der er mange af den Slags Ting.

Og dog maa det hævdes, at Shakespeare ikke blot forsøgte at give sine Dramaer Lokalfarve, men at det ogsaa i en forbavsende Grad lykkedes ham. Her maa sondres. De første af de ovennævnte Eksempler er simpelt hen uskyldige Anakronismer, for intet at regne i Sammenligning med hvad Sammenstillinger Renaissancens Kunstnere, de største som de mindste, tillader sig. Men Løverne og Bøhmens Strandbred, hvad er det? Med Hensyn til det sidste er det ikke nok at sige, at Shakespeare har taget det fra sin Kilde; han har med velberaad Hu taget sligt med. Det er i hans romantiske Skuespil, den Slags Ting findes til Overflod. Nu maa det erindres, at dette er en Genre, Shakespeare har skabt. Intetsteds i Verden fandtes der noget lignende, mindst i hans eget Lands Literatur. I Tragedien, i Komedien og det historiske Skuespil (Chronicle Plays) har han Forgængere og Medbejlere, som han kan bygge paa, efterligne og besejre. Der var baade Tragedier og Komedier i klassisk Stil, og der var saadanne i folkelig Stil, Farcer, som Ralph Roister Doister og Mo'r Gurtons Naal, samt Tragedier med pudsige Mellemakstsfigurer, der intet havde med Handlingen at skaffe. Men det romantiske Drama maa han skabe, noget saadant haves der ikke engang Tilløb til; derfor findes det heller ikke i hans tidligste Produktion, men vokser ud af den.

I Skærsommernatsdrømmen er han bunden af Regler og Former. Dette Festspil er, hvad man kaldte en Masque, den eneste af denne Art, der blev til et fuldlødigt Kunstværk, og ikke et ephemert Digt, egnet til blot at blænde paa den Festaften, hvortil det var skrevet, men saa lagt paa Pulterkamret. Alle er blevne betagne af dets luftige Skønhed — men Mange har slaaet sig til Ridder paa og Andre har undret sig over denne Blanding af fornemme Grækere og Londoner Haandværkere, der var alt andet end atheniensiske Borgere — og har tilskrevet den Shakespeares Naivitet. Det var vist den Egenskab, han havde mindst af. Først vidner hele Stykket om en ganske overordentlig kunstnerisk Beregning: den Maade, hvorpaa de tre vidt forskellige Verdner er slyngede ind i hin-

anden, kan kun være Genstand for den højeste Beundring. Men det er med dette luftige Væv, der hedder Skærsommernatsdrøm, som med Michel Angelos David; man beundrer begge dobbelt, naar man ved, hvilken Tvang Kunstnerne har maattet paalægge sig for at skabe disse Værker. Billedhuggeren fik en halvt til- og forhugget Marmorblok at lave noget ud af; han maatte følge sin Forgængers Linjer. Shakespeare stod ogsaa ufri overfor sit Materiale. Der var faste Regler for, hvorledes en saadan Masque skulde bygges: der skulde være tre adskilte Verdner, fornemme Personer, allegoriske Figurer og Klowner; og disse udførtes af tre forskellige Samfundslag: Festens skønneste og fornemste Gæster, professionelle Skuespillere og Herskabets Tjenere; hver Klasse havde sit Rige. Men det var ikke Shakespeares Opgave, naar han skulde tækkes fornemme Velyndere, da at gaa imod Skik og Brug; han holdt sig til Recepten; han hævede kun Værket op i den højeste Poesis Verden, i Drømmenes Rige; og han filtrede de tre Verdner sammen; det, Ingen havde gjort før ham og Ingen har gjort efter ham. Det er den skønneste Hofpoesi, der er skrevet, og dog er der en Mulighed for, at den ikke har behaget; de fine Folk har dog maaske ikke fundet Behag i at blande sig med Populacen; han udførte i al Fald ikke flere Bestillinger af den Slags.

Men hans øvrige romantiske Dramer, dem er det jo, hvori de mange Anakronismer, Misforstaaelser, Usandsynligheder og Umuligheder forekommer, hvor Løver brøler i Ardennerne, hvor Skibe strander i Bøhmen, hvor en Dronning kan holdes gemt i seksten Aar i en Pavillon i sin egen Have, uden at Nogen aner, at hun lever, og hvor gamle Briter optræder paa Cæsars Tid og slaas med franske Renæssance Adelsmænd.

At han i alle disse romantiske Dramer har skabt den underfuldeste Poesi, er der vel Ingen, der nægter. Men kunde han ikke have gjort det uden at tage sin Tilflugt til alle Urimelighederne? eller har han maaske slet ikke taget sin Tilflugt dertil som til Virkemidler, men har han virkelig trot paa de brølende Løver o. s. v.?

Shakespeare har forsætlig indført disse Ting! Han har bestemt villet rykke alle disse lette Billeder bort fra Verden. De har intet med Livet at gøre og skal ikke have det.

Shakespeare ligner meget Rafael. De naade begge at give det Højeste, Kunsten har evnet, og det mest Harmoniske. Men Shakespeare havde den Lykke at leve, til han fik alt det givet, som han ønskede at give, og den endnu større Lykke at kunne holde op, før han blev en Routinier. Rafael døde, netop da han havde naaet det, der maatte synes som Kulminationen, og som dog maaske kun var Begyndelsen til en kunstnerisk Glans, som vi knap tør drømme om. Men begge havde de det, at deres Læretid var lang, og at de under den optog i sig det bedste af alt, hvad de stødte paa, uden smaalig Hensyntagen til Andres Prioritet, og da de havde lært alt det, de Andre kunde, smeltede de det sammen i sig, og først da begyndte de at skabe helt paa egen Haand.

De romantiske Dramaer er som sagt Shakespeares Skabning. Dog, han var jo ingen Revolutionær; han var tvært imod meget forsigtig. Han følte sig altid for med Foden, før han satte den til Jorden, hvor han ikke var kendt. Men en ny Form maatte der bruges. Han havde skrevet Komedier, der var tilstrækkelig lige ud ad Landevejen. I Arrig Kvinde er der ingen brølende Løver i Paduas Gader. Der er italiensk Klarhed. Men vilde han rykke Tilskuerne helt bort fra Verden, løfte dem op over Jorden, maatte han give dem forskellige Fingerpeg, der efter hans Sædvane kun er skudt meget løst ind, ligesom tilfældige Antydninger. I „Som I behager“ findes de strøt med en let Haand hen over Teksten. Men det er jo ogsaa en Komedie, aandfuld og aandrig som Skærsommernatsdrømmen. Hvad er det ikke for en fredlyst Plet i Skoven, hvor Solen altid skinner og hvor der er kølig Skygge under brede Ege og viftende Palmer, hvor Kilder risler igennem Blomster og Græs, hvor Løver gaar og spadserer fredelig omkring, og hvor der hverken er Sommer eller Vinter, hvor alle Mennesker er elskværdige, og hvor der ingen Mismod er, kun et blidt ironisk Vemod, ingen højrøstet Latter, kun Smil og bløde Sange og Leg med Ord, ingen lidenskabelig Tale, hvor selv Kærligheden er en gækkende Leg og Elskeren en Yngling, der rødmer over sine egne Tanker. Hvor langt vi er fra en Søndag Eftermiddag i det Grønne med skaaret Smørrebrød og to Mand frem for en Enke. —

Men endnu har Shakespeare ikke vovet at byde sit Publi-

kum for stærke Usandsynligheder. I den Henseende som i alle andre vokser han med Aarene. Ogsaa i Klarhed. I sine unge Aar tror han, at Publikum forstaar en halvkvædet Vise. Derfor nøjes han ofte med Antydninger, hvor han senere hen bruger stærke Understregninger. I et af sine sidste romantiske Dramer, Et Vintereventyr, synes han ligesom at ville trodse alle dramatiske Regler, sætte sig ud over alle Tids og Steds Hensyn. Disse Eventyrs Handling er henlagt til forskellige Lande; men hvad enten Landet kaldes Ardennerne, Sicilien, Bøhmen, Illyrien eller England i Briternes Dage, er det et Arkadien, der ikke findes her paa Jorden, hvor alting kan ske, hvor Modgangen blot er en Spøg og Ulykken ved et Slag af Tryllevaanden forvandles til Lykke. Han siger selv i Prologen til fjerde Akt i Vintereventyret:

Min Magt
er Lov og Skik i Verden underlagt;
jeg planter og jeg styrter dem igen
alt som jeg vil.

Det delfiske Orakel og Kejseren af Rusland og Puritanere blandt bøhmiske Hyrder paa samme Tid — og der er dem, der mener, at Shakespeare ikke har vidst bedre Besked, ja endog kunnet tro, at det delfiske Orakel og Giulio Romano var samtidige — og at denne, der næsten var en Samtidig med Digteren, ikke var Maler, men en Billedhugger, der lavede polykrome Statuer.

Ti hvorfor findes der ikke den Slags Løjerligheder i hans alvorlige Arbejder? Det skal selvfølgelig ikke hævdes, at Shakespeare med en saadan pinlig Omhu, som den mangen moderne Kunstner viser, studerede Milieuet for sine Dramer. Han havde jo slet ikke Lejlighed til det, heller ikke Tid eller Kundskaber. Men mon ikke, hvis om nogle hundrede Aar en Forsker læser Ebers Romaner, mon han saa ikke vil le ad det Billede, den lærde Tysker giver af Ægypten; man vil naturligvis være naaet langt videre i Forstaaelsen af Oldtidslevninger, end vi nu er. Saaledes kan man ogsaa hist og her i Shakespeares alvorlige Dramaer finde Anakronismer, Misforstaaelser og Overførelser af engelske Datidsforhold paa andre Lande og Tider; men disse er ikke mange. Derimod tør det trygt siges,

at ingen Digter har nogensinde forstaaet i højere Grad at lægge den rette Tone over Tid og Sted. Det sker selvfølgelig tildels instinktmæssig; intet Arbejde, ingen Studier eller Kendskab til Enkelthederne vil hjælpe en Ebers til at give saadanne levende Billeder af fjerne Tider og Lande, som dem, Shakespeare har tegnet. Men der er fra Digterens Side en Bestræbelse for at skabe en Lokaltone. Det har været et meget debatteret Spørgsmaal, om Shakespeare har rejst, om han selv har set de Steder, hvor hans Dramaer spiller. Dem alle har han selvfølgelig ikke set; men han har læst om dem, og han har forhørt sig hos dem, der havde været der; Englænderne var jo allierede da et vidtbefarent Folk.

Hvad er der ikke for en italiensk Stemning over Romeo og Julie? Der er ikke blot sydlandsk Glød, men det er et sydlandsk Billede, klart og fast i Konturerne som en Novelle af Boccaccio. Der er ingen nordiske Dybsindigheder, ingen Svæven ud fra Teksten, men Klarhed over hele Linjen, fast Tag i Handling og Personer og en Jagen mod Maalet fra Begyndelsen til Enden. De to Elskendes Tale er ægte Følelse, ofte klædt i de mest skruede Ord — den italienske Stil i den engelske Sonetdigtning, der var en Efterligning af den efterpetrarkske. Digteren var ung endnu, saa Tonen er ikke holdt ganske konsekvent. Da Julie skal drikke Giften, dvæler hendes Tanker ikke ved den Elskede, men ved Gravens Uhygge og Rædsler — hvilket turde være et mere engelsk end italiensk Træk. Men Julie er ingen nordisk Kvinde; hun har Stoffet i sig til en Messalina eller til en Beatrice Cenci, men sandelig ikke til en Valborg eller en Eleonore Kristine. Men det er ikke blot i Italien, det er i Verona, Handlingen foregaar.

In fair Verona, where we lay our scene —

Kan der tænkes noget bedre Tillægsord til Verona end fair? I al Fald laa det paa min Læbe, da jeg stod paa Veronas Torv under det mægtige gamle Raadhus, og Udtrykket kom stadig igen paa Vandringer i og om Byen. Han har kunnet se Kampene paa Gader og Pladser mellem de to Slægter og deres Følge, fra Venner til Staldkarle, og han har i faa Streger givet det hele Liv, netop som det var i Verona, og ikke som det var i London.

Man har opholdt sig over, at Julie taler om Aftenmesse (III. I. 38.) og paastaaet, at det viser Ukendskab til den katolske Kirkeskik. Men for det første taltes der om Aften fra Kl. 12 Middag: Is it good den? — the hand of the dial is on the prick of noon. (II. IV. 114.) Og der holdtes Messe efter Middag i Fasten, ved Vigilier, Requiem Messe paa alle Sjæles Dag, Votiv Messer. Pius V (1566—1572) forbød Aftenmesser; Forbudet viser Skikken. Endnu saa sent som 1824 blev den sunget i italienske Kirker, blandt andet i Verona. — Læg ogsaa Mærke til at Munken Lorenzo taler om vor Vidiekurv (II. III. 7.). Den enkelte Franciskaner kunde intet eje, den mindste Ubetydelighed var Fælleseje. Saadanne Antydninger, skønsomt anbragte og lidet paatrængende er Shakespeares Maade at illustrere paa.

Shakespeare angiver altid omhyggeligt hvor og til hvad Tid paa Døgnet en Handling foregaar. Nødvendigheden havde lært ham det: de manglende Dekorationer tvang ham til at meddele Tilskuerne for Forstaaelsens Skyld, hvor de optrædende Personer befinder sig; det gøres som oftest i de allerførste Repliker i en Scene. Der spilledes ved Dagslys; man havde ingen Midler til at lukke det ude; skulde Tilskuerne tænke sig, at noget foregik ved Nattetid, maatte det siges dem, dog ikke alt for direkte, men som var det en Del af Stykket. Se f. Eks. Macbeth II. I.: Banquo og hans Søn kommer ved Nattetid til Borgen:

Banquo: Hvor lider Natten, Dreng?
Fleance: Maanen er nede; jeg har ikke hørt Klokken slaa.
Banquo: Og den gaar ned Klokken tolv.
Fleance: Jeg tror, det er senere.

Kan man paa en diskretere Maade meddele, at det er over Midnat? Banquo lukkes ind og gaar til Ro. Umiddelbart derpaa følger Mordet paa Kongen.

I Romeo og Julie angives de forskellige Klokkeslet og Dage for hver enkelt Begivenhed. Ogsaa Aarstiden for Romeos Forelskelse betegnes: det er i Juli Maaned. Ammen siger (I. III. 15.), at der er fjorten Dage til Lammas, der er den første August. Og Benvolio siger (III. I. 2. 4.):

The day is hot.
For now these hot days is the mad blood stirring.

Der er Hede baade udenom og i Menneskene. Det er Somrens lune Nætter, hvor der hviskes Elskovsord mellem Unge i alle lønlige Vinkler.

Købmanden i Venedig har været Genstand for en indgaaende Undersøgelse af Karl Elze, netop med Hensyn til Shakespeares venezianske Lokalkendskab, og han er kommet til det Resultat, at dette har været forbavsende nøjagtigt, saaledes at man næsten maatte tvivle om, at han kunde have det paa anden tredje Haand. Han kendte Venedigs og Omegns Topografi som af Selvsyn, og vidste Besked med Sæder og Skikke i Lagunebyen, som nu Historikeren møjsommeligt maa fastslaa. Digteren, der vistnok aldrig i England havde set en Jøde, kendte dette Folks Sædvaner, Tankegang og Retsstilling og beskrev dem nøjagtigt. Og gives der vidunderligere Skildringer af fornemme Venetianere end den kongelige Købmand, end Portia, end Desdemona? Og nu disse to venezianske Stykker, hvor er de ikke klare i Tanke og faste i Bygning, økonomisk udregnede og klogt beregnede, saa intet gaar tilspilde, saa Tap griber ind i Tap i Handlingen, saa alle de digtede Skikkelser staar skarpt og bestemt overfor hinanden. Der er Sol og stærke Slagskygger overalt, intetsteds Taage eller Utydelighed. Personerne handler uafladeligt og hurtigt, paa Impulser; de ræsonerer ikke, overvejer ikke, betænker sig ikke; de elsker og hader, stærkt, voldsomt, pludseligt, uden Refleksion; de drømmer ikke, men de hugger ned. Jago er Italiener, fuldblods.

Shakespeare var jo heller ikke ene om at lægge Lokaltone over sine Billeder. Han, der opsugede i sig og tilegnede sig alt, hvad Andre vidste, gør i den Retning det samme som Ben Jonson. Denne hans store Rival læste jo, før han skred til at skrive et Stykke — ligesom en moderne Zola — alt, hvad der var skrevet om hans Emne; han var Videnskabsmand fuldt saa meget som Digter. Hans to romerske Tragedier er en Excerptsamling af klassiske Skrifter, og hans Volpone er en nøjagtig Beskrivelse af Sæder og Steder i Venedig. Og dog, med al deres pinlige Nøjagtighed, hvor graat er ikke Billedet af Romerlivet trods korrekte Skildringer af

Offerhandlinger og Senatsmøder i Modsætning til Shakespeares levende og anskuelige Skildring af Varsler og Jertegn ved Cæsars Død? Og hvor mangler der Fest og Liv og Skønhed i det Venedig, hvor Volpone foregaar, i Sammenligning med Shylocks og Portias Venedig, hvor Himlen hvælver sig blaa over Rialtoen med dens Handelsliv, over de rige skønhedsfyldte Paladser, over det festlige Liv ved Nat.

Prins Hamlet er dansk. Aldrig en Handling — undtagen undertiden ved en Fejltagelse og paa urette Sted — men altid ræsonerende, filosoferende, drømmende, følende Uretten, kendende sin Pligt til at bøde paa den og betænkende sig, indtil det er for silde, indtil Øjeblikket er gaaet, og dog uden at benytte det næste gunstige Øjeblik, nøjet med Knips i Lommen, med bitre ironiske Ord, der saarer ham selv mere end dem, mod hvem de er rettede. Karakteren er rigt udrustet, men den er taaget, udvisket og ugribelig. Og Tragedien er jo ganske anderledes bygget end de italienske. I Hamlet er alting løst, svævende, man kunde næsten fristes til at sige daarligt komponeret. Og dog er netop denne løse Komposition forsætlig med en vidunderlig Kunst og et mærkeligt Herredømme over Stoffet holdt saa taaget, vagt og bølgende som en dansk Høstdag, hvor man skimter Skikkelser og Genstande og rige Farver, men hvor man ikke kan faa fast Tag paa noget. Hvem har forklaret Hamlet? Ingen. Man kunde lige saa godt ville forklare selve Livet; han er jo rig og mangfoldig og ufattelig som det; tror man, man har faaet fat paa en enkelt Side af ham, vender han straks en anden frem, og altid slipper han fra En. Den nordiske Natur er kompleks, skiftende som den nordiske Himmel. Og saadan er de Personer, der omgiver Hamlet. Hvor stor er Dronning Gertruds Skyld? er hun overhovedet skyldig? hvem kan svare? Ofelia, hvorfor bliver hun vanvittig? er det, fordi Faderen bliver dræbt, eller fordi Hamlet bliver vanvittig, eller fordi han forlader hende? har hun elsket ham eller har hun ikke elsket ham? Og Hamlet selv, elsker han eller gør han det ikke, har han elsket og er han ophørt at elske, er Vanvidet helt eller kun tildels paataget eller er han gal med Sydvest og ellers klog som saa mange Sindssyge? Og Polonius? er han virkelig et gammelt Vrøvlehoved, eller er han ikke snarere en Vismand,

en glimrende Raadgiver for sin Søn som for sin Konge, en smidig Hofmand, der lader Prinsen haane sig og snakker ham efter Munden? og ved han Besked om Kongens Brøde? Saadanne Spørgsmaal kommer slet ikke op i de italienske Dramaer. Og med Hensyn til det rent lokale har Shakespeare jo vidst forbavsende god Besked. Hans Viden skal ikke sammenlignes med hvad vi ved; men den kan nok taale en Sammenligning med hvad f. Eks. Franskmænd nuomstunder disker op med om Danmark. Og han har maattet nøjes med, hvad han har kunnet pille ud af nogle omrejsende Skuespillere; han har sikkert forstaaet at spørge.

Det er ikke blot det, at han kender og benytter saa mange Enkeltheder fra Datidens Danmark — Frederik II's Drikkeri, Skikken at affyre Kanonskud, naar Kongen drak en Skaal, at den adelige Student, der skal uddannes til Hoflivet, gaar til Paris, den alvorlige, der vil studere og hvis Puls banker i Takt med Tidens, drager til Wittenberg, det prægtige Billede af Kronborgs Volde med den lille Misforstaaelse med de hvide Skrænter, mod hvilke Havet brydes og som vel skal være Hveens hvide Klinter — men det er Tonen, der gaar gennem hele Dramaet, der er saa beundringsværdig, og er saa helt forskellig fra den, der raader i Macbeth. Her har vi Walter Scotts Ord for, at Tonen er truffen fortræffelig, og at saadanne Enkeltheder som Beskrivelsen af Macbeths Borg, den milde Luft og de mange Svaler, i Begyndelsen af I. VI. er aldeles nøjagtig. Og Tiden — Menneskene i Macbeth er ikke Renæssancemennesker, saadan som i Hamlet, hvor der er Filosofi, Bøger og Skuespilkunst og Fleuretfægtning, Skepticisme, høj Dannelse og Gift. I Macbeth er der ikke noget saadant; der er vældig Styrke, der myrder man, men det er med Økser og Knive; der er en meget betydelig Kraft, men den er allerede tæmmet af Civilisationen, Kristendommen og Moralen. Vi er paa Edvard Bekenderens Tid. Der er nok Lyst og Mod til at begaa Forbrydelser, men der er ogsaa Angst og Samvittighedsnag; noget saadant er der ikke i Kong Lear.

Lear, det er Oldtiden, Vildheden, de rent primitive Lidenskaber, der raser, og raser uden Tømme. Menneskene er i deres Attraa, Begær, Lyster og Følelser maaske i Hovedsagen

de samme som Renaissancens og som vor Tids; Oldinge Stædighed og Urimelighed, Børns Utaknemlighed, Mænd, der har illegitime Børn og foretrækker dem for de ægtefødte, Hustruer, der bedrager deres Mænd og ikke viger tilbage for Mord for at eje den, de elsker, Mænd og Kvinder, der ofrer sig og hvis Ofre bliver modtagne uden Tak og uden rettidig Forstaaelse, dem har alle Tider. Men et Billede, som det, der oprulles i Lear, er saa vildt, saa voldsomt, at der ikke kunde være Tale om, at noget sligt kunde finde Sted i det Omfang i civiliserede Tider, hvorfor Goethe ogsaa fandt det urimeligt, og Masser af Kommentatorer, samtidig med at de uvilkaarlig bliver betagne af dets Magt, har underskrevet Goethes Dom. Og hvad urimeligt er der saa i Historien? Findes der ikke spredt rundt i de islandske Sagaer, som vi dog alle betragter som Virkelighed eller Virkelighedsdigtning, Træk, der i enhver Henseende staar paa Højde med det vildeste, der foregaar i Lear? De gamle Islændere er troløse, forræderiske, hævngerrige, grusomme som Skikkelserne i Lear, og voldsomme som de, paa en anden Maade end senere Slægters. I Sagaerne findes den samme ustyrlige Vildhed, den samme Lidenskabelighed, den samme fuldstændige Mangel paa Følelse for Andres Liv og Tanker, den samme Mishandling af Fjenden, ledsaget af raa Spot.

Det er noget saadant, Shakespeare fremstiller i Lear. Det halvvilde Liv, som Menneskeslægten fører, naar Historien har begyndt at gry for den, naar Samfund er begyndt at dannes ud af de uafhængige, hinanden bekrigende Stammer, naar Magten kun bevares og erhverves ved Vold, naar en formodet Uret straffes af den, der har Evne, med grusomme Pinsler, Lemlæstelse og Død, og af den, der ikke har Evne, med de frygteligste vilde Forbandelser. Det er en Tid, da der ikke findes Byer og sikre Tilflugtssteder for den Fredløse, men hvor han jages i Mark og Skov og over vildene Hede og maa søge Ly og Skjul i Klippehuler og maa frygte hver Mand, han møder, da hver Mand har Lov at slaa den Fremmede ihjel, hvis han træffer ham udenfor Vejen, saadan som Shakespeare kunde finde det i en gammel angelsaksisk Lovbog.

Men det var ikke nok for Shakespeare at henlægge Handlingen til Oldtiden. Lear havde været Konge i Britain, ikke i

England. Hans hele Væsen er det, der endnu den Dag idag — under en mildere Form — karakteriserer den keltiske Race. Han er ilter, opfarende, let bevægelig, til Vrede, Tilgivelse, Taarer, hidsig indtil Blindhed, stædig, energisk indtil der møder ham Modstand, saa raser og spræller han, men uden at kunne bryde Modstanden. I enkelte Udbrud anstrenger han sig over Evne; saa synker han sammen, indtil han igen har saa mange Kræfter, at han kan begynde forfra; han lærer intet og glemmer intet. Saadan er Irlænderen den Dag idag.

Og nu til Slut hans Romerdramer: Coriolanus, Julius Cæsar og Antonius og Kleopatra.

Han har taget for sig tre Tidsaldre i Roms Historie, hvilke han bruger som den Baggrund, hvorpaa hans Helte skal ses.

I Coriolanus er det Roms unge Dage, da Heltekraften endnu var det ypperste hos Manden. da den unge Stat endnu førte Kampe med sine Naboer. Der er over hele Dramaet en frisk Luftning, Mennesket er ungt og kraftigt, men enkelt og lidet sammensat. Følelserne er hos dem alle store og stærke, men der er ingen aandelige Interesser, intet andet, der beskæftiger Menneskene, end det at værge sig imod eller overvinde Fjender, ingen anden Adgang til at vinde Hæder end det at være en tapper Helt. Den, der har Følelser ud over dette, bliver skudt til Side: Samfundet har ingen Brug derfor. Folket som deltagende og bestemmende Faktor trænger endnu paa, raat ubetænksomt, blindt stolende paa de Førere, det har kaaret sig eller som har kaaret sig selv, og seende med Mistænksomhed paa Aristokraterne, der paa deres Side foragter det stinkende, trællende Folk. Men for blot at se, hvordan Shakespeare har forstaaet den Tid, han forsøgte at skildre, beundre man Coriolans Moder, Volumnia, denne mægtige stolte Matrone, som skaaren ud af en af Livii Sider og indblæst med Livets Aande.

I Julius Cæsar staar Romerriget paa sit Højdepunkt. Det er blevet en Verdensmagt, og der er endnu en Følelse for Roms Storhed, for hvad Republiken havde været. Friheden er faktisk forsvundet, men der lever endnu Mindet om, at Rom

havde haft den og hos en Del Sjæle Troen paa, at den kan vindes tilbage.

Men Samfundet er blevet et helt andet. Fjenderne lever langt borte, man behøver ikke at frygte dem hver Dag. Der er kommet Rigdom ind til Byen og med den Trangen til noget andet end det blot at opholde Livet og klæde Kroppen. Filosofi og Kunst har faaet Indpas og fundet Dyrkere, Følelserne er langt mere udviklede og sammensatte, Omgangstonen er en anden, langt mere sleben og høflig end i det tidligere Drama, Coriolan som Lear fuld af Skældsord, Antonius og Kleopatra som Hamlet uden saadanne.

Men Friheden er borte, og Folket, der optræder her, er et helt andet end det i Coriolanus. Det er en Mængde, som der endnu maa tages Hensyn til, som det er godt at have paa sin Side; men det er ikke noget Folk, der længere vaager over sine Rettigheder; det tager lige saa gerne den ene Herre som den anden, det kommer blot an paa, hvem der lover eller giver mest. Den hele Atmosfære, hvori man aander i Julius Cæsar, er anderledes end i Coriolan. Der var det som en frisk og klar Foraarsluft, hvori der kunde virkes og handles, hvor Nerver styrkes og Muskler spændes, og hvor det rent animalske Liv svulmer. Her er Luften tung og trykkende, ladet med Elektricitet. Den Tordensky, der udlader sig før Cæsars Mord, synes at hvile over hele Stykket og nu og da at sende Lyn ud uden noget Øjeblik helt at sprede sig.

I Antonius og Kleopatra er Omgivelserne saa igen helt anderledes. Det er Roms Forfald, der er begyndt, tydeligt at se for enhver, der vil se. Det er Ægyptens hede Sol, for hvilken der ikke findes Skygge, og det er de varme Dampe fra Nilen, der stiger op og hidser Sanseligheden, men berøver Mennesket Viljekraften. Det er Sol og Lys og Farver, skønne Kvinder, Kys og Favntag; det er en nedværdigende Tilfredsstillelse af de altid higende og æggende Sanser, det er bløde Lejer og kostbare Retter; men det er en kraftberøvende Overforfinelse, som selv en klar betydelig Aand ikke kan staa imod.

I et saadant Land er der slet intet Folk. Der er nogle faa Fyrster, der fortærer Livet i Overdaadighed og pirrende Nydelser, og der er mange udsugede, forpinte og nedbøjede Mennesker, for hvem Trællenes Navn er for godt. I Antonius

og Kleopatra optræder Folket ikke; det har ingen Mening og Ingen bryder sig om det.

Man mærke nu vel, at disse tre Dramer ikke er skrevet lige efter hinanden eller i kronologisk Orden; de er rimeligvis blevet til i denne Orden: Julius Cæsar, Antonius og Kleopatra, Coriolanus. Digteren kan altsaa næppe antages at have villet lægge Hovedvægten paa Samfundsbilleder fra tre Epoker i Roms Historie; for ham har Karakterskildringerne været det vigtigste. Men den foregaaende Undersøgelse viser, hvilken Vægt han har lagt paa at stille sine Figurer i det rette Milieu, og at han først er gaaet til sit Arbejde efter at have skaffet sig den Viden, som det var muligt for ham at erhverve. Den geniale Intuition har selvfølgelig gjort det vigtigste; men den kan ikke gøre alt.

DRAMATISK TID

Shakespeare var en Troldmand. Ikke for intet sammenligner han sig som Prospero i Stormen med den, der bryder sin Tryllevaand

og graver favnedybt
den ned i Jorden, og min Bog jeg sænker
i Havet dybt, hvor intet Lod har bundet.

Fra den Dag, han hørte op at skrive, er hans Hemmelighed forsvundet med ham. Og han ønskede ikke at røbe den. Det er maaske en af Grundene til, at han selv aldrig udgav noget af sine dramatiske Værker. Han har maaske ikke ønsket, man skulde komme bag paa ham og pille hans Værk i Stykker og se, hvorledes det var sat sammen. Han skrev Stykker, der skulde spilles, og ikke Stykker, der skulde læses. Nu om Stunder opfører man Værker, som ikke var skrevne med Scenen for Øje; sjældent med varigt Held. Ti de to Arter er helt forskellige. Et Læsedrama er som en Roman; man sidder med det i Haanden, kan give sig Tid til at undersøge de enkelte Dele, se om de nu ogsaa hænger rigtig sammen, sammenligne Side 100 med Side 200 og stikke Forfatteren dem i Næsen. Et Teaterstykke, der spilles, er helt anderledes stillet: i store Træk drager Handlingen forbi os, og der er ingen Tid til at slaa op i første Akt, naar man sidder i fjerde, for at sammenligne. Forfattere og Skuespillere maa rive os med sig, og det er det, Shakespeare gør paa Scenen. De to Digtarters Teknik er uensartet. I Romanen fordres der ikke

den Illusion som i Dramaet; derfor behøver Fortælleren ikke at tage sin Tilflugt til det, der kaldes Teaterkneb, og som er mere eller mindre legitimt. Alle dramatiske Digtere har deres, Shakespeare havde sine.

Det er ogsaa først, da Shakespeare blev læst, at man opdagede det, man kaldte hans Urimeligheder. Hans Kunst fører Tilskuerne hen over dem. Han er som Tryllekunstneren, der er let paa Haanden og ved sin Hurtighed virker øjenforblændende paa Tilskuerne; naar hans Kunster udføres langsomt, forsvinder det tilsyneladende overnaturlige.

Det mærkeligste af hans Teaterkneb, det, som Ingen har kunnet efterligne, som blænder Tilskuerne og forvirrer Læserne af hans Dramaer er, hvad Wilson og Halpin kalder hans Brug af „kort Tid“ og „lang Tid“, eller dramatisk og historisk Tid, et Kunstgreb, Digteren tidligt benyttede sig af og udviklede næsten til Fuldkommenhed, og som intetsteds er tydeligere udtalt og mere konsekvent gennemført end i Othello.

Wilson siger, at Shakespeare angiver Dage og Timer efter to Ure, et, der angiver det historiske Spand af Tid, og et, der angiver den dramatiske Tid, eller en tilsyneladende Tid, hvorved Dage, Uger og Maaneder sammentrænges. Det er som en Skive med to Visere, der peger hver mod sin Tid og dog gaar sammen, drives ved samme Værk. Mens den ene Viser flytter sig frem en Time til den næste, har den anden gennemløbet dem alle fire og tyve, maaske flere Gange. Vi ved, at kun en Time er gaaet, og dog har vi gennemlevet dem alle fire og tyve. Tilskueren følger begge Viserne uden at reflektere derover; Læseren holder fast i den ene og bringer Ulave i Værket. Ingen Tilskuer vilde tro, at Desdemona bliver myrdet mindre end seks og tredive Timer efter at hun har sat Fod paa Kyperns Grund. Og dog viser Stykket det.

Tragedien begynder ved Nattetid. En Time efter at Raadets Møde er hævet, sejler Othello og Desdemona til Kypern, hver i sit Skib.

Hvor lang Tid Rejsen varer, vides ikke; men da der er flere hundrede Mile fra Venedig, og da der er Storm og Uvejr tilhavs, gaar der dog vel en fjorten Dage. Jago med Desdemona kommer syv Dage hurtigere end Cassio ventede (II. I. 75.) Skibene var blevne skilte i Stormen; denne havde varet Natten

igennem; det klarer op i Løbet af Eftermiddagen. Det er Lørdag Eftermiddag. Klokken fem meldte Herolden, at da der nu var kommet Tidende om den tyrkiske Flaades Ødelæggelse, skulde der være Lystighed til Klokken elleve. Othello byder Cassio passe Vagten iaften, og før Klokken ti har Jago begyndt at friste Cassio. Fra nu af skrider Handlingen frem i Løbet af Natten, til Cassio, efter at være faldet i Unaade, beslutter at bede Desdemona gaa i Forbøn for ham tidlig om Morgenen. Skønt Jago byder ham Godnat, er det nær Daggry, og Cassio gaar ikke i Seng. Saa snart han tror, at Emilia er oppe, kommer han med Musikanter for at vække Othello Morgenen efter Brudenatten.

Saaledes begynder den anden Dag, paa Kypern, Søndag. Emilia lukker Cassio ind og lover at give ham Lejlighed til at tale med Desdemona. Tredje Akts tredje Scene begynder med dette Møde, som afbrydes ved, at Othello vender tilbage med Jago fra Inspektionen af Fæstningsværkerne. Desdemona gaar i Forbøn for den afskedigede Lieutenant; og her opregnes Ugedagene:

Desdemona: Kald ham tilbage!
Othello: Ikke nu, min Desdemona, men en anden Gang.
Desdemona: Men vil det blive snart?
Othello: For din Skyld, Kære, des snarere.
Desdemona: Ved Nadvertid iaften? (Søndag).
Othello: Iaften ikke.
Desdemona: Men imorgen Middag? (Mandag.)
Imorgen Aften eller Tirsdag Morgen?
paa Onsdag Morgen? Nævn dog blot en Tid,
men lad ej mer end trende Dage gaa.
(III. III. 53.)

Før Slutningen af denne Scene er Othello blevet Jagos Offer og beslutter at dræbe Desdemona; men først ønsker han at opdage, om Cassio virkelig har Tørklædet. Derfor gaar han straks til Desdemona, og vi ser hans første Møde med hende efter Samtalen med Jago. Han opdager, at hun ikke har Tørklædet, og forlader hende i Raseri. Cassio træffer Bianca og lover at besøge hende samme Aften, hvilket maa være Søndag. Dermed slutter tredje Akt. — Fjerde Akt begynder med en Samtale mellem Othello og Jago, ganske vist

tilsyneladende af en abstrakt Karakter, men visende, hvorledes den giftige Sæd har slaaet Rod i hans ærlige Sind. Det kunde synes, som der var gaaet nogen Tid siden den sidste Samtale mellem dem; men et Øjeblik efter kommer Bianca og skænder paa Cassio over det Tørklæde, han gav hende lige nu (IV. I. 154) Det er altsaa stadig Søndag, om Eftermiddagen, efter at Øens Beboere har spist til Middag ifølge Othellos Indbydelse. Bianca gentager sin Opfordring til Cassio om at komme og spise til Aften hos hende iaften. Og Othello indbyder Lodovico, der er kommet fra Venedig med Breve, til at spise hos ham samme Aften (IV. I. 272). I næste Scene taler Jago om at Cassio spiser hos Bianca, og planlægger hans Drab mellem tolv og et. (IV. II. 235). Den derpaa følgende Scene begynder med, at Lodovico foriader Desdemona med Tak for Mad og Othello befaler hende at gaa i Seng. Hun klæder sig af i samme Scene og bliver myrdet samme Aften, Dagen efter hendes Ankomst til Kypern.

Det synes næsten utroligt og er heller ikke Tilfældet. Der maa hengaa længere Tid; ti Othellos Skinsyge er ikke vakt, før han har sovet hos Desdemona, og hans hele Optræden stemmer ikke med en Brudgoms, der kun har tilbragt een Nat ved sin unge Hustrus Side. Men at hans Bryllupsnat er paa Kypern, derom kan der ikke herske Tvivl. Han har hemmelig ægtet Desdemona i Venedig, men samme Aften bliver han røbet af Jago og maa samme Nat sejle. Han har en Time til at ordne alt og til at tage Afsked med hende. Hans Møde med hende er ikke en Ægtemands, men en Brudgoms, og mere end en Gang siger han Ord, der viser, at han ikke har kendt hendes Legeme:

> Come, my dear love.
> The purchase made, the fruits are to ensue,
> That profit's yet to come 'tween me and you.
> (II. III. 10.*)

viser tydeligt, at nu gaar han til sit Brudekammer. — Ogsaa vilde et blot nogen Tid varende natligt Samliv i Venedig pege paa en gennemført Føren bag Lyset af hendes Fader. Lidet

*) Den danske Oversættelse forvansker her Teksten.

stemmende med de to Elskendes Karakter og sikkert betagende dem meget af vor Sympati. — Men er dette Tilfældet, maa der hengaa længere Tid paa Kypern, for at Othellos Skinsyge kan forklares. Der er jo ingen Antydning af, at han tror, at Cassio har været hans Forgænger i Desdemonas Kærlighed; han tror, hun er en utro Hustru. Men han lader sig jo netop af Jago indbilde, at Cassio har hvilet hos Desdemona mange Gange — tusind Gange — hvad der tyder paa et længere Ophold; Jago fortæller jo ogsaa, at han har jævnlig sovet i Seng med Cassio (III. III. 410); men det, han beretter derom, maa, for at faa Betydning, være sket paa Kypern. — Hele Othellos Opførsel nu er en Mands, der har været gift i længere Tid:

O curse of marriage!
That we can call those delicate creatures ours
And not their appetites.

(III. III. 268).

Saaledes taler ingen Mand Dagen efter Brylluppet. — Men ogsaa Desdemonas Ord og Opførsel viser, at længere Tid er hengaaet. Den Maade, hvorpaa hun og Cassio drøfter, hvorledes hun skal gaa i Forbøn for ham; han frygter, at der vil medgaa lang Tid, og hun lover at blande hans Navn og Krav ind i alt, hvad Othello tager sig for (III. III. 20—30), og hendes efterfølgende Optræden peger hen paa lang Tid. Hun finder jo ogsaa en Forklaring paa hans Opførsel i, at han kan have faaet ubehagelige Breve fra Venedig, og har allerede gjort den Erfaring, at Mænd ikke er Guder, og at man ikke kan vente, at de altid skal være i Bryllupsstemning. (III. IV. 150). — Ikke alene hun har lært at kende ham som den, der ikke er en Gud, men en Ægtemand; men han har ogsaa gjort sine Iagttagelser paa hende:

Ay, you did wish that I would make her turn.
Sir, she can turn and turn and yet go on,
And turn again, and she can weep, sir, weep,
And she's obedient as you say, obedient,
Very obedient. Proceed you in your tears.
O, well painted passion.

(IV. I, 263.)

Og i næste Scene, da han har beskyldt hende for Utroskab og skældt hende ud for Skøge, beder hun Emilia lægge Brudelagnerne paa Sengen, som i Forudfølelse af, at de skal blive hendes Liglagen; de er alt lagte til Side.

Ogsaa Historien med Lommetørklædet tyder paa Forløbet af et længere Tidsrum: Jago har jo bedt sin Hustru „hundrede Gange“ om at stjæle det; men hvor skulde hun have haft Lejlighed til det før paa Kypern. Den med Tørklædet saa nøje forbundne Intrige mellem Cassio og Bianca fordrer ogsaa Tid. Han har utvivlsomt gjort dennes Bekendtskab paa Øen; hun maa formodes at være en Indfødt; hun har Hus og Hjem der; nogen Tid maa der være medgaaet, for at hun kunde blive hans Elskerinde — og for at han kunde blive træt af hende. Hendes Udbrud: Holde Dig borte en Uge, syv Dage og Nætter — (III. IV. 173) — synes lidt mærkeligt til en Mand, som hun ved er ankommet til Øen Dagen før.

Ogsaa dette, at Othello bliver tilbagekaldt af Raadet Dagen efter at han har naaet Kypern, vil synes underligt. Raadet kan ikke saa hurtigt vide, at den tyrkiske Flaade er bleven ødelagt af Stormen, og at saaledes Othellos Talent kan anvendes andetsteds. Hvis derimod nogen Tid er hengaaet, falder det mærkelige bort.

Men ikke blot, at der kunde opregnes endnu en Mængde Steder, som forudsætter mindst Uger istedetfor Timer, er selve Forvandlingen af Othellos Sind af en saadan Art, at den, snarere end at være et pludseligt Omslag, fordrer lang Forberedelse og Behandling fra Jagos Side for at blive troværdig. Tilskueren maa føle, at Othello er Kyperns Kommandant i Uger, Maaneder. Men for at denne vældige Lidenskab skal kunne holdes oppe fire Akter igennem, skal kunne være som een mægtig Lue, der ikke atter og atter skal tændes, men brænder i eet Pust, og for at Taget i Tilskuerne ikke skal slippes et Øjeblik, maa Handlingen koncentreres, og det gjøres ved at to paa hinanden følgende Scener altid forbindes let, men dog mærkeligt, hvorimod der imellem to fjernere fra hinanden liggende Scener bruges mere Tid end de mellemliggende Optrin, to og to, dækker over.

Ingen Trolderi, altsammen Behændighed.

Othello viser Digteren paa Højden af hans Kraft. I Macbeth findes et lignende Kunststykke gjort. Tragedien foregaar i Løbet af ni Dage og fremstiller mere end Macbeths Regeringstid, der strakte sig over mange Aar. Men det er et teknisk Kunstmiddel, Shakespeare har kendt alle sine Dage; kun er han blevet sikrere i Benyttelsen af det, alt som han skrider frem. Det findes overalt i Komedier, Historier og Tragedier, i de første mindst, ti der er mindst Brug for det. Men man undersøge Skærsommernatsdrømmen — har man ikke Følelsen af, at den foregaar paa en Nat, fra Aften til Morgen? Og dog spænder Handlingen over fire Dage, og begge Tidsregninger er angivne og aftalte. I Købmanden jages Handlingen frem i aandeløs Hast fra Time til Time — ud over tre Dage vilde man ikke mene, den dækkede; mindst tre Maaneder er nødvendige fra Kontraktens Underskrift til Bassanios Bryllup. Dog, Scene slutter sig umiddelbart til Scene. Lorenzo drager med sin Jødepige rundt i Norditalien og Tubal efter dem, Skibe strander paa fjerne Kyster og Meddelelsen naar Venedig — det tager Tid. Gaa hen og se Købmanden opført, og se, om De mærker nogen Uforenelighed mellem de to Tider. — Stormen — er det ikke Mesterværket i Teknik: Handlingen fordrer to Timer, den Tid, Stykket spiller. Ingen Franskmand kunde presse sit Stykke ind i en saadan Tidsknaphed. Og dog — alene Kærlighedsforholdet kan slet ikke udvikle sig paa den Maade i to Timer; det er ganske umuligt; det fordrer i det mindste Dage.

Man sammenligne denne Teknik med Ibsens. Denne har ogsaa fundet det urimeligt, at et Dramas Handling strakte sig over Maaneder eller Aar. Han har villet vende tilbage til Tidens og Stedets Enhed: alt maatte være forbi i Løbet af 24 Timer. Men den Rustning, der tyngede Corneille og hæmmede Molières Flugt, vilde han ikke anlægge. Saa greb han til sit tilbageskridende kinesiske System, hvor den ene Æske sidder inden i den anden; lukker han en op, finder han en til indenfor denne, og denne dækker over en tredje, der atter o. s. v. Han maa fortælle, hvad der er foregaaet Aaringer tilbage; der hænder saa godt som intet for vore Øjne. Han har efter-

haanden, tvungen dertil af sin aftagende dramatiske Formsans, skabt sig en Teknik, der aldeles ikke er dramatisk; hans Værker er efterhaanden bleven til mageløse, dybe, sjæleskildrende, stærkt kondenserede Romaner i Dialogform. Havde han kendt Hemmeligheden ved „dobbelt Tid", var hans senere Dramaer maaske ikke blevne bedre Læsning, men bedre Teaterstykker.

Shakespeare har anet Fordelen ved dobbelt Tid fra sin Ungdom og har tildels taget det, som det meste andet, fra sine Forgængere. Alt i Henrik VI findes Knebet, og intetsteds er Kunststykket udført med mere Bravour end i de historiske Dramaer, den hele Række, der begynder med Richard II og ender med Richard III. De er ikke skrevne i Flugt, er ikke engang planlagte i kronologisk Rækkefølge, og dog er de knyttede nøje sammen, saa at Englands Historie virkelig for et Tidsrum af 87 Aar fremstilles for Læser eller Tilskuer i en Række Billeder. Som man nutildags kan studere næsten en hvilkensomhelst Epoke i Historien gennem Billederne i illustrerede Værker, saaledes drog Fædrelandets Historie forbi Datidens Publikums Øjne som Tableauer, vel ikke altid absolut nøjagtige, heller ikke fuldstændige, men levende; en umaadelig Betydning maa de have haft for Folkets Opdragelse; betød de dog endnu i dette Aarhundrede saa meget, at Wellington i Parlamentet kunde sige, at, hvad han kendte til Englands Historie, havde han lært af Shakespeare. De er ogsaa en Bedrift uden Mage i Literaturens Historie.

Meget af sin Virkning skylder disse otte Dramer Anvendelsen af dobbelt Tid, hvorved saa mange Kongers Regeringstid er blevet sammentrængt til omtrent fire Aar og to Maaneder. Man kan følge det fra Scene til Scene, Tiden er nøje angivet. Tidsangivelserne er ofte umulige, usandsynlige saa godt som aldrig. Optrinene knyttes sammen ved smaa Bemærkninger som Igaar, Iforgaars, om en Time, imorgen, for to Maaneder siden. Rejser, Marscher regnes slet ikke. Hvad det ene Stykke ender med, dermed begynder det næste. Tag f. Eks. Slutningsscenen af Richard II: Bolingbroke meddeler sin Beslutning at ville drage til det hellige Land. Tæppet for Henrik IV gaar op, og der staar Kongen i sit Hof og

gentager sin Beslutning om, at ville drage til det hellige Land: han bliver afbrudt ved Meldingen om Oprøret i Nordengland.

Henrik IV er særdeles interessant i Anvendelsen af „dobbelt Tid“. Det er to Femaktere, der omfatter Kongens hele Regeringstid, fjorten Aar, og maa siges at være lidet dramatiske i sig selv. Der er dramatiske Enkeltheder, hvoraf Digteren har gjort mere end det mulige; men disse evige Oprør af Adlen og gentagne Slagscener er ikke dramatiske. Derfor har han indlagt dem i en Komedie, der slutter som en Ramme om dem. Men den Tid, hvori disse Afdelinger foregaar, falder ikke sammen: den historisk politiske Del fordrer lang Tid, fordrer fjorten Aar. Er der Nogen, der tænker sig, at Falstaff og Prinsen omgaas i fjorten Aar? Det gør de heller ikke. Fra første Dels første Akts tredje Scene til tredje Akts tredje Scene maa der hengaa nogle Uger, da det er den korteste Tid, hvori Hotspurs, Worcesters og Glendowers Sag kan modnes; men disse indesluttes af I. II. til II. IV., der omhandler Forberedelsen, Udførelsen og Efterspillet til Gadshill Røveriet, som ikke kan strækkes udover halvanden Dag. Men hvem mærker det under Opførelsen, skønt der gøres Rede for det?

Enten maa Shakespeare have været en heldig Ligeglad, der ikke kunde se slige Selvmodsigelser i sit eget Værk, eller han har været en særdeles fint beregnende Kunstner, og været en saadan fra Begyndelsen af sin kunstneriske Løbebane til Slutningen, blot med et stadigt sikrere Haandelag.

Ret betegnende er det ogsaa, at i det Stykke, der efter Sigende skyldes Dronningens Befaling, „Lystige Koner“, og som aabenbart er skrevet i Hast, er der et Par Fejltagelser i Tidsregningen, som Digteren dog aabenbart ved et senere Gennemsyn har prøvet at rette, uden at det helt er lykkedes ham. I Kvartudgaven indbyder Page alle dem, der er komne for at søge Falstaff, som lige er blevet baaret ud i Klædekurven, til at gaa ud at fange Fugle „imorgen“. Men dette kan ikke passe, da Falstaffs senere Besøg, som skal afbrydes af Page og hans Venner, foregaar samme Dag;

derfor er i Folioen denne Tidsbestemmelse rettet, saa Uoverensstemmelsen ikke er altfor paatagelig; men saa opstaar mindre Urimeligheder, som Shakespeare aabenbart ikke har fundet det Møjen værdt at fjærne.

(Wilson i Transactions of New Shakespeare Society 1875—76.
Rose i do. do. 1880—86.
Richard Grant White: Shakespeare II. 260.)

KARAKTERTEGNING

Af alle Verdensliteraturens Skikkelser er vel Hamlet den, der er videst kendt, og den, i hvem flest Mennesker har spejlet sig selv. Hele Slægter af Ungdom har syntes at finde sig selv i ham, og mange har set ham som Ofelia saa ham:

> O, hvilken ædel Aand er her nedbrudt!
> Hofmandens Øje og den Lærdes Tunge,
> Krigsmandens Sværd, det skønne Riges Haab
> og Rosenknop, de fine Sæders Spejl,
> Mønstret for Høviskhed, det fælles Maal
> for Alles Blikke.
>
> (III. I. 158.)

Der er snart ikke den Skribent til, der ikke har udtalt sig om Hamlet, og næsten Alle har de bedømt ham forskelligt. Digtere, Kritikere, Læger har kappedes om at forklare Hamlet, snart med aandrige Aforismer, snart i bindstærke Bøger. Hver har set een eller nogle Sider hos ham, men dog har Ingen givet Nøglen til Forstaaelsen af ham. Ti han er indviklet og mangesidet som selve Livet, det heller ingen Vismand endnu har forklaret. Tager man en eller flere Sider hos ham under Behandling og tror, at nu har man udtømt ham, straks vender han en ny imod En, og man maa begynde forfra. Enhver Daare forstaar ham, og ikke den Viseste fatter ham. Han er den sjældneste Mosaik, sammensat af lutter levende Egenskaber, der staar grelt mod hinanden og dog harmonerer, der uafladelig er i Bevægelse, skifter Farve og Udseende overfor og bedømmes

uensartet af de vekslende Omgivelser. Han staar som den, der iagttages af Alle, og som maa spille en ny Rolle overfor enhver Iagttager. Han føler sig beluret, og vil ikke lade Nogen faa fat paa sin Hemmelighed, der er ved at sprænge ham. For En løfter han een Flig, for en Anden en anden, men ikke engang overfor Horatio afdækker han sin Sjæl; vi er langt fra den franske Tragedies Fortrolige. Kun Læser eller Tilskuer ser alle Kroge i hans Tanke og Følelse, holder alle Traade i sin Haand og kan samle, men ikke rede dem fra hinanden.

Hamlet er Kongens Søn i et Valgrige (som Danmark var da); han har altsaa intet Krav paa Tronen, og lader sig ogsaa spise af med Løfter om at blive Onklens Efterfølger. Det at blive Konge interesserer ham ikke saa meget, da det jo vilde fordre Handling. Dog fremkalder Forbigaaelsen den Bitterhed, som enhver Tilsidesættelse avler, og derved lukkes hans Øjne op for det, som de færreste Prinser maaske ser: hvor Skoen trykker paa Undersaatterne. Han kommer til at se

> Voldsmandens Tryk, Hoffærdighedens Haan,
> Lovens Nølen
> og Embedshovmod og Udueligheden,
> der sparker til beskeden Dygtighed.
> (III. I. 70.)

Han føler sig næsten som en Fremmed ved Hoffet: sin Stedfader svarer han knap, naar han bliver tiltalt; overfor sin Moder er han kold høflig; han søger aldrig en Samtale med hende, men kommer, da han bliver kaldet, vil beherske sig, da han staar overfor hende, men kan ikke og bliver en brutal Anklager. Polonius, Husministeren, taler han kun til for at haane ham, og hans Søn kender han knap. De unge Hofmænd holder han paa tre Skridts Afstand. Han søger sin Omgang udenfor Hoffet. Hverken Kongen eller Dronningen eller Polonius veksler Ord med Horatio, der er en elskværdig Student, Hamlets nærmeste Ven og Fjerdedelsfortrolige. Vagthavende Officerer kender han og omgaas med paa en ligefrem, naturlig Maade; ligeledes med Skuespillere og Almuesmænd; han interesserer sig for slige Folks Liv og Gerning, Velfærd og Bekymringer for Brødet. Intet Under at han, den tilsidesatte

Prins, højtbegavet som han er, kender lidt til Livets Plager, sete fra neden.

Ingen andre af Dramaets Personer end Ofelia beundrer Hamlet. Først overser de ham, senere mistror de ham, saa frygter de ham. Digteren har udstyret ham med et Tankevæld, en Billedrigdom, en Dybsindighed, et Vid og et Tungsind, saa man aldrig bliver træt af at lytte til den Visdom, der flyder fra hans Mund.

Det er Skønhedssiden ved ham, den, der har betaget Verden. Og dog — hvad er den værd? Den hjælper hverken ham eller nogen anden; ti den er ormstukken, undergravet. Han kan tale skønt og klogt; han kan kun handle dumt og ondt. Han faar Vished om, at Faderen er myrdet, Paalæg om at hævne Mordet; han undgaar Morderen, anstiller Eksperimenter med ham for at faa sin Vished bestyrket, lader ham slippe, hver Gang der er en god Lejlighed til at fuldbyrde Hævnen, fordi der kan gives en endnu bedre Lejlighed. Han har faaet Paalæg af sin beundrede Fader om at skaane sin Moder; hende martrer han med sin Opførsel, gør sig til Dommer over hende og rusker op i hendes Samvittighed, hvad der ikke er hans Ærinde; Aanden maa vise sig og byde ham holde inde. Uden at undersøge, hvem der staar bag Tapetet, jager han sin Kaarde gennem et Menneske, og da det viser sig, at det er Ofelias Fader, han har dræbt, har han kun Vittigheder og Haansord rede, ikke en Beklagelse, hverken da eller senere; han kaster ham hen i en Krog og siger Morsomheder over ham. Og Ofelia! hvorledes er Forholdet til hende? Ja, hun elsker ham — men elsker han hende? Er der noget, der tyder paa andet, end at han har villet lege med hendes Kærlighed? Ikke et Elskovsord kommer over hans Læber, kun obskøne Hentydninger, da han ligger ved hendes Fod i Skuespilscenen, ellers hvæser og spotter han, udlader over hendes bøjede Hoved en Skylle af saadanne giftige Ord, som en hjerteløs Mand, der ikke elsker, men føler sig krænket, bruger mod den Kvinde, han tør mishandle. Med fuldstændig koldt Blod sender han de to Kammerjunkere, Rosencrantz og Guildenstern, der ikke kender Indholdet af de Breve, de skal bringe til England, deres visse Død imøde ved at forfalske Brevene. Han er som en grusom Dreng, der morer sig med at pille Vinger og

Ben af Fluer. Der er kun een Undskyldning: den, at han er sindssyg.

Men fængslende er han; man beundrer atter og atter hans straalende Intelligens og evig skiftende Mangesidighed. Han tager altid Farve efter det Menneske, han taler med. Se blot den Maade, hvorpaa han hilser paa de tre, der bringer Bud om, at hans Fader er set paa Volden: Horatio modtager han som Vennen med varme Ord; den ene Officer, hvem han kender, glæder det ham at se; den anden faar kun et kort Godaften (I. II. 160.). Eller den Maade, hvorpaa han nuancerer sin Spot overfor de forskellige Hofmænd.

Hamlet er i hele Shakespeares rige Galleri den, der har flest Facetter; men Alle viser mere end en Side frem. Kongen spilles i Reglen med en ren Judasmaske, der gør, at Ingen kunde tage fejl af, at her var Skurken. Hvor meningsløst! Ingen i hele Stykket betragter ham som en Skurk eller nærer den fjærneste Mistanke til ham. Hamlet hader ham som den, der har ægtet hans Moder og fortrængt ham; det kommer ham ganske overraskende, da Genfærdet fortæller, at han er en Brodermorder. Ingen, ikke engang hans Hustru, aner noget; hverken hun eller nogen Anden forstaar det indlagte Skuespils Mening. Alle bøjer sig for ham, han er valgt af Folket og har vundet sin Svigerinde til Hustru. Laertes vender hjem for at kræve Kongen til Regnskab for Faderens Død og bøjer sig straks for hans Ord. Kongen frygter ingen Andre end Hamlet; ti han aner, at denne ved noget. Og saa er han pint af oprigtig Anger; men hvad nytter det; han kan jo ikke opgive, hvad han har vundet; han har gjort sig til Brodermorder for en Kvindes Skyld, som han kun kunde vinde paa den Maade; han kan ikke undvære hende, og han maa bære sin Hemmelighed hos sig selv, ti aabenbarer han den, mister han alt, Hustru, Liv og Ære. Han sidder i en fuldstændig Skruestik. For at faa Fred maa han skille sig af med Hamlet. Den ene Forbrydelse fører nødvendigt den næste med sig. Og Digteren har gjort ham from, oprigtig gudfrygtig; han er ikke fromladen, ej heller Hykler; han beder i sit Lønkammer og er fortvivlet over, at hans Bønner ikke naar Guds Trone.

Polonius spilles altid som en gammel Idiot, blot fordi Hamlet behandler ham som saadan. Men er han det? Han

er lidt snakkesalig, som gamle Folk er. Hvad han siger, er filistrøst; men det er klogt. Han er en gammel Hofmand, der kan bukke paa rette Tid og Sted, men ogsaa kan sige sin Mening, naar han ved, der findes Øre for den. Alle viser ham Ærbødighed; kun Hamlet dænger ham med Haan. Hans Raad ønskes og følges af Kongen og Dronningen, og da han selvtillidsfuld spørger, om han nogensinde har set galt, benægtes det. Hans Afskedsord til Laertes er de fornuftigste, nogen Fader kan give sin Søn med paa Vandringen, naar det at naa vidt frem i Livet er Maalet. Den Maade, hvorpaa han lader sin Søn udspionere i Paris, er ikke videre tiltalende, men særdeles verdensklog. Og at han advarer sin Datter, der er en ung, ikke meget kløgtig Hofdame, mod hvad han, næppe med Urette, anser for prinselige Efterstræbelser, er faderlig Omhu og Pligt. At han lader sig forhaane og snakker Hamlet efter Munden, er, hvad ethvert fornuftigt Menneske vil gøre; han mener jo Hamlet er gal, og med gale Mennesker argumenterer man ikke om en Skys Form. At han senere indrømmer at have taget fejl med Hensyn til Hamlets Hensigter overfor Ofelia, kan ikke lægges ham for strengt til Last: han tror, at det er ulykkelig Kærlighed, der har gjort Prinsen gal; han holder jo kun den ene Traad i sin Haand, kan ikke faa den rigtige Traad uden gennem Kongen, der nok skal vogte sig.

Ingen Figur, der har nogen Betydning i et shakespearesk Drama, og som er blevet til, efterat Digteren var kommet ud over sine Læreaar, er som een Streg. De er levende Mennesker, handlende tilsyneladende ulogisk og dog følgerigtig, saadan som Mennesker gør. For Tilskuerne lægger Digteren alle Kortene paa Bordet. Vi kan følge alt, hvad der sker, og bedømme det hele. Vi har et Overblik, som Dramaets enkelte Personer nødvendigvis savner. Det er ganske som i Livet. Enhver af os begaar Handlinger, som faar selv Ens Nærmeste til at udbryde: Det havde vi ikke ventet af ham! Vi kan nemlig ikke hos Andre, og heller ikke hos os selv, følge alle de Veje, der fører til et bestemt Maal. Vi kan undertiden gaa baglængs fra Maalet og saaledes spore i al Fald nogle af dem. Det er Shakespeares Kunst, at han gaar ikke, som Henrik Ibsen, baglængs, men begynder ved Udgangspunktet og

faar alt det med, der har Betydning. Og det kan han gøre, fordi han forholder sig rolig iagttagende og slet ikke forsvarende eller anklagende. Browning har skrevet et stort Digt, hvor vi faar den samme Sag berettet af mange forskellige Personer, netop saadan som hver enkelt ifølge sin Individualitet eller Samfundsstilling maa se den. Saaledes bærer Shakespeare sig ad. Det er ikke blot, at den enkelte Figur viser forskellige Sider frem overfor hver enkelt Medspillende, men den bedømmes ogsaa uligt af dem alle: saa mange Mennesker, saa mange Domme, og Alle dømmer de galt, fordi de mangler Forudsætninger til at dømme rigtigt.

Det er hans største Egenskab, og ingen anden Digter kommer ham nær paa det Punkt. Molière, den store Dramatiker og Kunstner, naaede i den Henseende aldrig videre end Shakespeare var, da han skrev Richard III. Han hævede sig ikke ud over det Standpunkt, at lide med eller føle for de Mennesker, han skildrede, at hade eller elske dem. Han var ikke i Ligevægt. Han vilde enten noget tillivs eller befri sig for en Smerte. Hans Figurer blev for en stor Del klarere end Shakespeares, fordi de ses kun med Molières Øjne; men de blev Personifikationer, ikke Mennesker. Tartufe er slet ikke andet end skinhellig, og hans Skinhellighed er til at tage og føle paa. Der kan slet ikke disputeres om den Ting; alle Personerne ser ham netop paa den Maade, undtagen Orgon og Madame Pernelle; men de gaar begge med Bind for Øjnene, ser overhovedet intet. Da Orgon bliver seende, ser han nøjagtigt det samme som de Andre ser med Molières Øjne. Der gaar to Akter med at skildre Tartufes Hykleri; og da han i tredje Akt optræder, handler og taler han nøjagtig som han er blevet fremstillet og gaar i den Fælde, der er blevet opstillet for ham. Han er een Egenskab, og alt hvad der kan siges om Forskellen mellem Fromhed og Hykleri, siges i Stykket; men de fine Overgange mellem Fromhed og Hykleri, der udgør Livet, dem hører eller ser vi intet til. Skildringen af Tartufe er Typen paa den berømte franske logiske Klarhed; men Menneskefremstilling er det ikke; det er den rene Pædagogik. Da Stykket skulde til at begynde, saa ender det: istedetfor en Kamp mellem Tartufe og Familien, der i Livet vilde resultere i dennes Undergang, griber den store Konge

personlig ind og afstraffer Hykleren, om hvis Fortid vi slet intet aner. Og dette skulde forestille et Udsnit af Livet.

Sammenlign saa Shakespeare, selv hvor han boltrer sig i Usandsynligheder. Lige for Lige — denne noget usmagelige Komedie — har til Hovedperson en Hykler, tegnet med meget stærke Farver. Angelo betragtes af Alle som from og gudfrygtig og er det sikkert ogsaa. Fyrsten fæster ubetinget Lid til ham. Hans sædelige Renhed anses for lige saa uomtvistelig som hans Strenghed. Han fordrer meget af Andre, men man tror, han fordrer meget af sig selv. Ingen kan lide ham, og Mange mener, at han stiller større Fordringer til Menneskene, end Kød og Blod kan opfylde. Nogle ler ad hans Edikt, der skal bringe Usædeligheden i Wien til at ophøre ved at der sættes Dødsstraf for løse Elskovsforbindelser. Nogle bifalder det, og han selv er utvivlsomt oprigtig i sin Udstedelse af det. Da han saa under dets Haandhævelse bliver fristet, ikke alene giver han efter for sin Lyst, men begaar Skændighed paa Skændighed for at tilfredsstille den og skjule den for Verden. Hos ham er Sanseligheden den Magt, der overvinder alle Grundsætninger, alle Betænkeligheder, og udsætter ham for de største Farer, hvis han bliver røbet; men han ænser det ikke. Er han iøvrigt en slet Mand? Tilskuerne finder det, fordi de ser alle hans Handlinger; men Verden finder det ikke, og Fyrsten, der er den overlegne upartiske Tilskuer, der ved alt, knuser ham ikke: han nøjes med at være glad over, at der i Virkeligheden ingen Ulykke er sket, og tvinger ham blot til at ægte den Kvinde, han i sin Ungdom har forført, og som endnu elsker ham. Ti Angelo er en Mand, der udmærket kan tjene Staten; han er saarbar paa et Punkt, og da han bliver saaret, maa han med alle Midler skjule det og blive dobbelt streng mod alle dem, der har samme Fejl som han, for at aflede al Mistanke. Saaledes vil en Købmand, der driver hen mod Falliten, give større og flere Middage, jo mere han nærmer sig Ruinen; en Politiker, der holder flere Maitresser, ivre for Ægteskabets Hellighed og mod dem, der fordrer lettere Adgang til Skilsmisse; en Minister, der skraber til sig og sin Slægt de bedste Embeder i Landet og holder Værdige borte, tale højt om Mængdens Unøjsomhed og Materialisme; Renegaten forfølge dem, han før har slaaet Følge med, og des bitrere, jo mere

han har tjent ved at svigte dem; og de vil alle gøre det uden at kunne se, at de handler urigtig; de vil være fuldstændig oprigtige; men de vil dømme Andre, der gør det samme, meget haardt. Saadan er den menneskelige Natur, og saadan tegnede Shakespeare den. Der var ingen Indignation i ham, naar han var Kunstner, og der har næppe været megen, naar han var blot Menneske. Han var, efter at hans Læretid var omme, kun Iagttager og derefter Fremstiller.

Man undersøge, hvor man vil, særlig dog i Historierne og Tragedierne, denne Upartiskhed, der ofte bringer Digteren til at udstyre dem, der begaar store Fejl og foraarsager megen Ulykke og Ondt, med glimrende Egenskaber, som blænder Publikum og indtager det for dem. Fremtrædende i saa Henseende er Brutus, Hamlet, Henrik Percy, Coriolan.

Percy er den glimrende Helt, Ridderskabets Blomst, uafladelig med Æren paa Læben, beundret af Alle, der ser ham paa Afstand, af Modstanderne og af Ungdommen, mindre beundret af dem, der staar ham nær, gennemskuet af en Eneste, den af ham saa foragtede Prins. Og hvor er han i Virkeligheden tom og hul! Han er buldrende som en tom Tønde, stortalende, pralerisk, trættekær; taler altid om Staten og om sin Stand og mener, uafvidende, sig selv. For en Bagatel bliver han Oprører mod sin Konge og gaar over paa de rebelske Stormænds Side. Disse er henrykte over ham, indtil de faar ham paa nært Hold; som Fjende er han i Virkeligheden ikke farlig, som Ven er han det. Da Glendower fortæller en uskadelig Røverhistorie om sin vidunderlige Fødsel, afbryder han ham med Spot og Haan: han vil ikke høre paa al den Snak; han holder af faamælte Mænd, og saa taler han uafbrudt selv, springer fra Emne til Emne, kan ikke holde en Tanke fast. Da det Land, der endnu ikke er vundet, skal deles, farer han op, fordi en lille Mark, som intet Værd har, ikke tilfalder ham; han er paa Nippet til at sprænge Sammensværgelsen af den Grund; saa giver de Andre efter. Da flere af de Sammensvorne bliver borte med deres Hære, blandt dem hans egen Fader, og de Andre bliver betænkelige, trodser han igennem, at man dog gaar mod Kongen; Slaget tabes naturligvis. Han har en Hustru, der elsker og beundrer ham; hun

er for ham et fornøjeligt Tidsfordriv mellem to Slag; han kan ikke betro hende det, han kan plapre ud for alle Vinde.

Coriolan er den romerske Adels Stolthed, da den synes personificeret i ham, som den engelske Adel er det i Percy. Han er en Feltherre, hvem Roms Fjender frygter, er personlig tapper, en god Ven, en god Søn, en god Ægtemand. Han repræsenterer den Stand, der bærer og øger Roms Storhed, værner dens Interesser imod den fremstormende Pøbel, der kun tænker paa at faa deres Maver fyldte. Han staar himmelhøjt over sine arge Modstandere, de to Folketribuner, der altid gaar Krogveje, er personlig fejge, lægger Baghold og Snarer, har alle Demagogers værste Fejl, og dog repræsenterer og tjener Fremskridtet. Han er aaben og ærlig, foragter ikke blot i Hjertet, men aabenlydt Pøblen, vil ikke for at opnaa Statens højeste Embede, der er hans Ret, nedværdige sig til at bede om det paa den sædvanlige Maade. Han kæmper for sin Stand, og Aristokratiet er bedre end Pøbelregimente, baade abstrakt og i dette konkrete Tilfælde.

Har Coriolan Shakespeares Sympati? Paa ingen Maade. Han, der er udstyret med mange herlige Egenskaber, frygtes ikke blot af sine Modstandere, men næsten end mere af sine Venner. Det er ikke fordi de frygter hans personlige Ærgerrighed, saadan som Brutus frygtede Cæsars, men fordi de kender hans Upaalidelighed meget bedre end hans Modstandere. Hans Moder, der er stolt af ham og har opdraget ham til en haardfør Helt, har den største Møje med at holde ham paa den rette Vej, truer, spotter, beder; den kloge Ven Menenius smigrer ham, raader ham, taler ham efter Munden og prøver at lede ham, som man leder et uartigt Barn, der ikke maa gøre Skandale i Fremmedes Nærværelse; de Fremmede skal tro, at Barnet er artigt. Men Coriolan er ikke til at tumle. Han kan ikke underordne sig Nogen, hverken for sin Slægts eller sin Stands Skyld. Blot fordi han ikke faar sin Vilje i rent underordnede Spørgsmaal, eller ikke vil rette sig efter hvad der er Skik og Brug eller hvad Loven byder, bliver han Forræder mod sit Land, gaar over til Fjenden og vil ved hans Hjælp ødelægge Rom. Af rent personlige Grunde sviger han saa sin ny Forbundne, bryder Aftaler, indgaar ny For-

pligtelser uden sin Allieredes Vidende — blot fordi han ikke selv opnaar, hvad han vil have.

Og der er dem, der vil bilde os ind, at han, Fædrelandsforræderen, har Shakespeares, Fædrelandsfølelsens Digters, Sympati. Man kunde lige saa godt antage, at en dansk Digter kunde fremstille Korfits Ulfeldts mange Volter, ikke blot undskyldende, men med Begejstring.

Shakespeare fremstiller ikke sorte Skurke og hvide Engle. Han interesserer sig for de Mennesker, der har mange udmærkede Egenskaber, men hvis Fejl eller Fejltagelser trækker dem og andre ned i Afgrunden. Han er rigere, mangfoldigere i sine Skildringer af Mænd end af Kvinder. Disse er meget mindre sammensatte og derfor langt mere populære; deres Fejl synes saa smaa i Sammenligning med deres Dyder; den Sindets Renhed og Poesiens Glans, hvormed han saa ofte forlener dem, dækker i langt højere Grad over deres Svagheder; men saadanne har de Alle. Naar Cordelia maa lide saa meget og dø saa ynkeligt, er det fordi hun ikke i en Ubetydelighed vilde rette sig efter Faderens urimelige Fordring; han var sindssyg, og hun burde kende ham nok til at vide, at overfor ham maatte man optræde diplomatisk, d. v. s. ikke bære sit Hjerte paa sine Læber. Naar Desdemonas Lykke er saa kort, er det en Straf, fordi hun sveg sin Fader, sin Stand, sin Race. Naar Imogen, denne vidunderlig herlige Kvinde, der besidder alle tænkelige Fuldkommenheder og er det kvindelige Ideal skabt i Kød og Blod, maa gennemgaa saa mange Farer og Besværligheder, lide saa megen Sorg, er det, fordi hun har indgaaet et hemmeligt Ægteskab med Leonatus; disse to prægtige Mennesker er derved komne i en falsk Stilling, og det maa de begge bøde for; men Brøden er kun ringe, derfor er Straffen kortvarig.

Om Shakespeare har kendt Kvindens Natur saa godt som Mandens, er vel et stort Spørgsmaal. Som Kunstner har han ligget paa Knæ for den, som Menneske har han maaske ikke haft megen Anledning til at lære den at kende i alle dens uendelige Afskygninger. Han har naturligvis kendt mange Kvinder af Borgerskabet eller Almuen; men de fra Hjertets og Dannelsens Side rigt udstyrede fornemme Kvinder, som han idealiserede i sin dramatiske Digtning, har han næppe kunnet

komme i synderlig Berøring med. Hans sociale Stilling lukkede ham ude. Saa har han netop set dem i det Skær af Skønhed og Poesi, som Længslen forlenede dem med; men han har ikke derfor gjort dem til snehvide Engle; ogsaa de har en Plet paa deres Klæder; derved bliver de til Mennesker. De bliver skønnere og renere, jo ældre han bliver. Tilsidst tegner han i Stormen en ung Pige, Miranda, der kun er Renhed, Skønhed, Sandhed; men hun har aldrig set en Mand, aldrig levet sammen med Mennesker; alt hendes Selskab har været Aander, Digterens egen afgærede, rolige, vise Aand. —

Shakespeare er det højeste Produkt af den Bevægelse, der kaldes Renæssancen. Han selv er et Barn af sin Tid, d. v. s. han opøver sig til at blive det fuldkomne Menneske, den harmoniske Blanding af Kunst og Natur. Legemets Skønhed, Kraft og Smidighed samt Aandens Rigdom var Maalet, den Tids Mennesker stillede sig. Faa naaede det. Italiens Kunstnere havde med stor Ihærdighed løsrevet sig fra Middelalderens stivnende Lænker, hvorunder al Menneskefremstilling var blevet den tommeste Konveniens, Efterligning efter Efterligning. Naturstudiet var blevet Løsnet, dernæst Skønheden. De famlede sig frem, naaede gradevis fra Stivhed til Frihed. Nogle malede Sjæle, Andre interesserede sig for Legemer, Nogle var affekterede, Andre var plumpe, Nogle naive, Andre lærde — men Alle bragte de en Sten til Kunstens herlige Bygning; Alle smagte de af Middelalderen, Ingen havde helt frigjort sig for den. Da kom de to Store, der samlede alt, hvad de Andre havde slæbt sammen og gjorde det til deres Ejendom. De elskede det skønne kraftige nøgne Menneske, og de gjorde det fuldkomment paa Sjæl og Legeme; lagde de Klæder om det, havde de først studeret og tegnet det i dets Nøgenhed; hos dem var intet tilbage af Middelalderens stive Skønhedsideal. Det var kun Naturen, idealiseret af Kunsten.

Hvorlangt Shakespeare som Menneske naaede i Retning af Fuldkommenhed, ved Ingen. Som Kunstner vandt han saa langt frem som noget Menneske til nu er kommet, og han gjorde det, netop fordi han i Alt var et Udtryk for sin Tid. Hvad Rafael og Michel Angelo havde givet, Mennesket, frit, skønt, kraftigt, nøgent, det gav han. Han kæmpede sig løs for al Plumphed, Affektation, Naivitet, Lærdom, Stivhed og

Sprælkskhed, og fremstillede det Evige hos Mennesket, forædlet gennem den rigeste Kunst, en Kunst, han lærte at skjule, saa den saa ud som Natur. Hos ham er der slet intet middelalderligt tilbage. Hans Mennesker bevæger sig ganske uhindret, deres Lidenskaber slippes løs, og der er ingen anden Grænse for disse end den, der sættes af, at de lever i Samfund med andre Mennesker, som ogsaa har Rettigheder og Lidenskaber, og at de maa bøje sig for Livets Kaar eller gaa tilgrunde. Men Renaissancemennesker er de alle, hvad enten de er gamle Kelter, Romere, middelalderlige Englændere eller samtidige Italienere. Det er blevet anført som en Bebrejdelse mod Shakespeare, men det er en Ros: derved blev de ikke alene tydelige for hans Samtid, men de blev rige Mennesker af Kød og Blod, Mønstre, indtil Menneskelivet naar en endnu rigere Periode end Renaissancen var.

Shakespeare tog fra alle Tider, hvad han havde Brug for til at bevæge sit Publikum; men han tog ikke, hvad der vilde være uforstaaeligt for det. Hans Samtidige stillede deres Lærdom tilskue; det gjorde han kun i sine ganske unge Dage. Han tog, hvad der var evigt menneskeligt, ikke hvad der var specielt for en Tid eller et Land.

V. Secher har [Shakespeare Jahrbuch Bd. XXVI. s. 333] som Bevis paa, at Shakespeare ikke har kendt til danske Forhold, henvist til, at i modsat Fald vilde han ikke have ladet Guildenstern og Rosencrantz, i Hamlet, stadig blive tiltalt ved deres Slægtsnavne, men saadan som de blev tiltalte i Danmark, nemlig saaledes: Velkommen Peder Knudsen og Jørgen Ottosen. Men Digteren skulde ikke give et Kursus i dansk Omgangssprog, og det vilde have været uforstaaeligt for hans Publikum. Han kunde heller ikke vide sligt, da hans Kilde rimeligvis var engelske Skuespillere, der ikke kunde Dansk.

Hvor Shakespeare fik sine Figurer fra? Fra Noveller, fra Holinshead og Plutark, siges der. Tildels. Han gjorde ikke noget ukendeligt, men han tillod sig endel Friheder, saavel da han var ung, som da han stod paa sin Kunsts Højde. Det er før nævnt, at for at forherlige sin Helt, Prins Henrik, lader han ham ikke deltage i Gadshill Røveriet, som i det gamle Drama, og lægger han Troløsheden overfor de oprørske Stor-

mænd over paa hans Broder Johan. I Cinthios Novelle, hvorfra Othello er taget, sidder Desdemona og leger med Jagos Barn, og Jago tilvender sig da det skæbnesvangre Tørklæde. Shakespeare har gjort dette Træk til Hængslet i Tragedien, men hvorledes? Othello tvivler, mistænker allerede, og Desdemona, der ikke aner Grunden og ikke forstaar, vil dulme ved at lægge det dyre Elskovspant paa hans Pande; han støder hende fra sig i Vrede og Utaalmodighed, hun taber Tørklædet og i sin Sorg glemmer hun det en Stund, hvorved det ved Emilias Ubetænksomhed kommer i Skurkens Hænder. Der er ingen egentlig Skyld, og dog, dette, et Øjeblik at glemme, ikke at have et Øje paa hver Finger, er Brøde.

Tag to Figurer, Antonius og Kleopatra, som han laante fra Plutark. Shakespeare behandlede jo ikke sine historiske Personligheder som Schiller. Denne gjorde en uskyldig Forfulgt af en rænkefuld Bolerske, som myrdede sin Husbond, som forenede Renæssancens ydre Skønhed med dens indre Depravethed, og i hvem der ikke var en ærlig Blodsdraabe. Schiller forvanskede en Karakter, forvandlede den fuldstændig, gjorde Sort til Hvidt. Shakespeare foretager nogle smaa Forskydninger ved det historiske Billede, saa dette tilsyneladende bliver rigtigt, og dog i de meget væsentlige Træk forandrer Fysiognomi. Først er hos Plutark Kleopatra ikke nær saa skøn som hos Shakespeare. Plutark siger, at hun overgik ikke andre Kvinder i Skønhed, heller ikke Octavia; det var hendes indsmigrende Væsen, hendes Aand og Vid, der besnærede Mændene. Hos Shakespeare er hun kun Skønhed og Elskovsglød; det er ikke blot Antonius, der betages, Alle synger hendes Dejligheds Pris; det er Enobarbus, hvem den prægtige Skildring af hendes første Møde med Antonius lægges i Munden. (II. II. 196.)

Hendes Koketteri er hos Plutark af den groveste Slags. Hun fængsler Antonius ved Toilettekunster, ved at holde ham i Aande med Lystigheder og Fester, deltager i alt, hvad han foretager sig, lader ham ikke et Øjeblik alene, ledsager ham paa hans natlige Vandringer i Gaderne. Hun sulter sig for at give det Udseende af, at hendes Legeme hentæres af Elskov. Ofte finder Antonius hende grædende, og hun søger da at skjule sine Taarer, dog saaledes, at han bemærker det. Hun

lader sine Undergivne forsikre ham om hendes Kærlighed og om at hun ikke vilde overleve en Skilsmisse.

Shakespeares Midler er langt finere, enklere og derfor mere virkningsfulde:

Ingen Alder
kan visne hende, ingen Vane sløve
det evigt skiftende Behag. Den Lyst,
som andre Kvinder vække, mætte de;
hun vækker Hunger, naar hun mætter mest,
hos hende faar det laveste sin Ynde;
hellige Præster maa velsigne hende,
naar kaad hun lefler.

(II. II. 240.)

De fire store Scener (I. III., I. V., II. V., III. III.), der karakteriserer Kleopatra, maa kaldes Shakespeares egen fri Digtning. Hvad der er af Begivenheder i Dramaet har han fra Plutark — dog med en Del Modifikation — men Karakteriseringen er hos de to grundforskellig.

Hos Plutark er Kleopatra virkelig skinsyg paa Octavia, og denne Skinsyge driver hende til at ægge ham til Krigen. Derpaa spilder hun Tiden med Fester paa Samos og med Fordring paa tomme Æresbevisninger — de samme, der har været vist Octavia — i Athen. Opholdet paa Samos og i Athen omtaler Shakespeare slet ikke, og Skinsygen varer kun et Øjeblik. Hun ved, hun behøver ikke at frygte.

Plutark antyder, at hun har forræderiske Hensigter ved Actium; der er ingen Antydning af sligt hos Shakespeare.

Hos Plutark misbilliger hun Antonius' Højmod mod Enobarbus; dette Træk har Shakespeare strøget.

Plutark beretter, at hun nogen Tid efter Slaget ved Actium har anstillet Forsøg med alle mulige Dødsmaader paa Straffefanger og derved udfundet, at en vis Slanges Bid var den smertefrieste. Shakespeare har kun disse Linjer:

Hendes Læge
fortæller, at hun forsked uophørligt
om smerteløse Maader til at dø paa.

(V. II. 357.)

Sammenkomsten med Tyrrheus viser ogsaa en betydelig Afvigelse. I Dramaet er Dronningens Optræden politisk klog; hos Plutark forhindres Forræderi og Utroskab kun ved Antonius' Mellemkomst, og han er skinsyg. Shakespeares Antonius er ogsaa skinsyg, raser, blot fordi Tyrrheus kysser hendes Haand; hun har ikke foranlediget nogen Tilnærmelse. En ringe Forskydning, der siger meget.

Plutark mistænker hende for Forræderi ved Overgivelsen af Pelusium; Shakespeare omtaler det ikke.

Hos Shakespeare er alt Skønhed og Ynde, selv hendes Optræden efter Antonius' Død; hos Plutark sønderriver hun sine Klæder, slaar sit Bryst, kradser Ansigt og Mave, tørrer Blodet af hans Ansigt, skriger og jamrer.

Saa er der Mødet med Octavian. Hos Plutark søger hun at undskylde sig, vælter al Skylden over paa Antonius, hvem hun paastaar, hun frygtede; først da det Forsøg mislykkes, ændrer hun pludselig sin Tale og beder ham tilgive, da hun er angst for Døden. Først da hun erfarer, at hun skal føres som Fange til Rom og pryde Cæsars Triumf, beslutter hun at dø, da der ingen Redning er.

Anderledes hos Shakespeare: Hun forsøger slet ikke at undskylde sig; hun taler værdigt, kongeligt. Hun har allerede besluttet at dø, før hun stedes for Cæsar. Meddelelsen, om at hun skal smykke hans Triumf, faar hun først, da hun har sendt sin Terne efter Dødsmidlet. Hun er fast, skøn, klog og lidenskabelig forelsket til det sidste, spiller sin Rolle overfor Octavian uden at lade sig bevæge af hans hykleriske Ord og Løfter. Hun dør som hun har levet, yndefuldt:

> Tys, tys! ser Du ej Barnet ved mit Bryst?
> sin Amme dier det isøvn. — —
> Saa mildt som Balsam, blødt som Luft, saa sagte —
> Antonius!

Hvad fandt Digteren hos Plutark om Antonius? En Figur, der falder i to Stykker, eftersom Plutark benytter Octavius Cæsar eller Kleopatras Læge Olympus' Optegnelser som Kilde. Denne er sympatisk, hin antipatisk stemt.

Plutark læsser Fejl paa Fejl paa Antonius: Grusomhed, Brutalitet, Forklædningssyge og Skuespillerlyster, Ydmygelser,

Uordholdenhed, Praleri, Ødselhed og „tusind andre Fejl“, og øverst blandt alle stiller han den „giftige Pest og Ødelæggelse, Kærligheden til Kleopatra“.

Shakespeare gør ham ikke fejlfri, men udstyrer ham med Skønhed og Mandighed og Højmodighed. Den prægtige Sammenkomst mellem ham, Octavian og Lepidus, hvor han er ridderlig, frimodig, kæk og spøgende, beretter Plutark ikke andet om, end at han benyttede sin Hustru Fulvias Død til at lægge al Skyld for Uenigheden over paa hende.

Hos Shakespeare er Ægteskabet med Octavia kun en politisk Manøvre; hos Plutark kan Octavia fængsle ham i tre Aar.

KONG HENRIK VIII.

SHAKESPEARES KVINDER.

Der er et historisk Drama, som altid har tiltrukket sig stor Opmærksomhed, fordi det indeholder en Række Scener, der ejer al den Pragt, den Pathos, de Udbrud af virkelig Lidenskab, den Kamp mellem Mænd om Magt og Indflydelse, den Kiv og Strid, den Stigen og Falden i det politiske Liv, den Stolthed, Grusomhed og Troløshed hos Mændene, den Underkastelse og ubrødelige Troskab hos Kvinderne, som er saa godt kendte fra Shakespeares Værker. Der er Scener, der bærer Vidnesbyrd om at være udarbejdede af den fuldendte Kunstner, paa den solide Maade, som kun han og Ben Jonson den Gang forstod. Dramaet som Helhed er ikke saa godt bygget som hans andre historiske Skuespil, undtagen „Kong Henrik VI.“ Der er uvedkommende Ting, Scener, som staar alene, uden nogen tilsyneladende Forbindelse med Hovedhandlingen, og naar disse Scener naaes, slappes vor Interesse øjeblikkelig; de drager matte og tungt forbi, er langsommelige, tvungne eller plumpe. I nogle Scener mærker vi den store Troldmands Tryllestav, glemmer at hvad vi ser ikke er virkeligt, tror, at det sker for vore Øjne; vi lægger Kritiken til Side og glæder os, idet vi betragter det som en Frembringelse af Naturen og ikke af Kunsten, fordi vi ikke ser, at der bliver trukket i Snorene og ikke bemærker Maskineriets Stønnen. I andre Scener opdager vi straks, hvorledes alt er lagt tilrette; Figurernes Motiver og Bevægelser ligger paa Overfladen, der behøves ingen mikroskopisk Undersøgelse eller Plukken i

Stykker af Ord eller Sætninger for at aabenbare Kunsten; denne er ikke omhyggelig skjult som Shakespeare plejer at skjule den. Den Slags Scener er, i Sammenligning med de andre, formede af en behændig Komedieskriver, ikke af et Geni.

At Kong Henrik VIII skylder sin Tilblivelse to Forfattere, hvoraf Shakespeare var den ene, og Fletcher sandsynligvis den anden, har længe været betragtet som fastslaaet. Der kan kun være ringe Tvivl om, at dette er Tilfældet, hvad der nu end kan have været Anledningen til dette fælles Forfatterskab — hvilket jeg tror ikke fandt Sted med den ældre Digters Vidende. Der er en saadan Forskel paa de to Mænds Stil, at det tidlig slog opmærksomme Iagttagere. Stykket blev følgelig delt i to Dele. Der blev indrømmet hver Forfatter en Del; men den Part, der blev tildelt dem af de forskjellige Kritikere, var ikke altid den samme. Dette er tilstrækkeligt til at vise, hvor vanskeligt det er at foretage en saadan Deling, naar der kun skal tages Hensyn til Stilen. Men det er ikke alene i deres Stil, at de to Dramatikere er forskellige. Det er endnu mere deres særlige Arbejdsmetoder, deres Teknik med Hensyn til et Skuespils Bygning, deres Udvikling af Karaktererne, de Midler, ved hvilke de naar deres Virkning paa Scenen, Midler, som ere saa fuldstændig uensartede, at det ikke skulde synes vanskeligt af holde deres Kompositioner ude fra hinanden.

Om alle disse Punkter kan der imidlertid disputeres, og jeg skal ikke her prøve paa at bevise den fuldstændige Forskellighed, der er i deres Syn paa Kunsten og paa Menneskenaturen. Jeg vil gøre opmærksom paa et eneste Punkt, hvor de to Mænds Anskuelser gaar i en saa modsat Retning, at de ikke et Øjeblik kan se paa et Livsproblem paa samme Maade. Det er den Maade, hvorpaa de betragter Kvinden. Der er en saa væsentlig Forskel i deres Opfattelse af kvindelig Pligt, Dyd og Lidenskab, at det synes, som om den ene intet Øjeblik kunde tænkes i Stand til at efterligne den andens Anskuelser, langt mindre da, at de skulde kunne slutte sig sammen til fælles Fremstilling af en Heltinde. Det er ikke, fordi den ene har et langt mere ophøjet og idealt Syn paa Kvinden end den anden, men Shakespeare er naturlig, sund og ren, hvor

Fletcher er unaturlig, slibrig, plump og undertiden modbydelig. Shakespeare betragtede ikke Kvinden i det samme Lys som Dante; ikke desto mindre finder vi i den italienske Literatur, som i saa høj Grad øvede Indflydelse paa Dramatikerne paa Elisabeths Tid, et Sidestykke til de to omtalte Digteres Stilling i Dantes og Boccaccios Betragtning af Kvinden.

Dante hylder Kvinden gennem Beatrice som et rent, ophøjet Væsen, hvis Hverv det er at rense Mandens Tanker, at lutre ham, lede bam, føre ham opad; at eje hende vilde i sig selv være den højeste Lykke, men Foreningens Fryd bestaar i mere end Favntaget. Den Forening, hvorom han drømmer, og hvorom han synger, er en fuldstændig Sammenflyden, mere af Sjæle end af Legemer. Der er Attraa i det Kærlighedens Budskab, han prædiker; en sanselig Længsel efter og en ydmyg Beundring af Kvinden gennemtrænger hans Skrifter, men overskygges af hans dunkle Haab og Drøm om at møde den Elskede hinsides det Svælg, som skiller Døden fra Livet. Den Elskov, han priser, er ren, pletfri, ophøjet; der er en Smule af Jorden i den, uden at den dog er ganske jordisk; den er naturlig, men aandiggjort. Kvindens Kærlighed maa imidlertid være frivillig; den er en Naade, der maa bedes om i Ydmyghed, i knælende Stilling, for at den kan blive skænket af en fuldstændig fri Vilje. En Kvinde, hvis Kærlighed bliver tiltvungen, er ikke ulastelig, hun begaar en Forbrydelse, og Voldtægtsmanden saavel som den Voldtagne er fordømte. — Den anden store Kvindebeundrer i den italienske Literatur, Boccaccio, elskede heftigt, men ved Ens, Fiamettas', Troløshed, kom han til at hade og foragte Kønnet. Han nærede aldrig saa ophøjede Tanker om kvindelig Dyd og Styrke som Dante. Den Gang han elskede Kvinder — Emilia i La Teseide, — saa vel som da han hadede dem — Decamerone og Corbaccio — betragtede han dem som Væsner, skabte til at tilfredsstille enhver Mands sanselige Længsler, som maatte begære dem, da de ingen Ret havde til at raade sig selv; dersom de nægtede at underkaste sig en Mand, der bejlede til dem og forfulgte dem, blev de straffede; det var ikke en Forbrydelse at være utro; at vakle var undskyldeligt, at forblive trofast var latterligt.

Dantes Anskuelse om Kvinden var ikke mere ophøjet i Sammenligning med Boccaccios, end Shakespears var sammenlignet med Fletchers. Shakespeares og Dantes Tankegang var ikke i Beskaffenheden ens. Dantes var rodfæstet paa Jorden; han iagttog alle Livets Fænomener, kendte fuldt ud Menneskets Natur og Gerninger, deres Motiver og Lidenskaber, og han fremstillede, hvad han havde set. Men alt, hvad han vidste og kunde vide, bragte ham til at se og genfremstille, hvad hverken han eller nogen Anden kunde have set eller vidst. I hans berømte Fortællinger om Francesca eller om Ugolino gaar han hurtigt hen over, hvad Øjenvidner eller Traditionen havde fortalt, og dvæler ved det, som nødvendigvis maatte være ukendt. Han interesserer sig mest for, hvad der er skjult for det dødelige Øje. Derfor forsøger han at gennemtrænge det Dække, der trækkes for Livet, at se igennem det, at finde ud, om der er noget bag, hvorledes og hvad dette noget er.

Ud af denne Tilbøjelighed til at fremstille det ukendte og uanede, opstod den Nødvendighed at henlægge Hovedhandlingen i hans Digt til efter Døden. Genstanden for hans Kærlighed var død, og for at blive genforenet med hende, maatte han vandre gennem Dødens Rige. Det var et sanseligt Begær, der bragte ham til hende; han ryster og skælver af Lidenskab, da han ser hende, men før han forenes med hende, maa han kaste al kønslig Attraa bort; hvor hun lever, hverken tages eller gives der til Ægte.

Shakespeare derimod har kun med Livet at gøre. Han kender alt, hvad der angaar denne Verden, han er fuldstændig Herre over alle det jordiske Livs Forviklinger, dets Storhed og dets Lidenhed, dets Højhed og dets Latterlighed. Men han havde ingen Interesse for, hvad der laa udenfor dets naturlige Grænse; det laa omsluttet af Søvn; men om denne Søvn blev forstyrret af Drømme, eller af hvad Beskaffenhed disse Drømme var, vidste han ikke, og grundede ej heller derover. Han undersøgte Livet i alle dets vekslende Forhold, dets Skønhed og Hæslighed, dets Omskiftelser, Kampe, Triumfer og Nederlag. Men han fulgte ikke sin Fantasis Skabninger udover Graven. Han fulgte dem til Dødsøjeblikket, og saa stansede han. Som han betragtede Resten af Livets Fæno-

mener, saaledes betragtede han Kærligheden. Han kendte kun een Elskov; den var jordisk, sanselig og sund, men denne ene skildrede han i alle dens Former.

Shakespeares Tanker kredser stadig om Forholdet mellem Mand og Kvinde. Det synes ham at være det ene store Problem, som overskygger alle andre, og han varierer det i det uendelige. Han tror paa en stærk Sanselighed, paa Lidenskaben som en mægtig Magt, der bryder al Tvang og bortfejer alle Hindringer, fører En til Lykken og en Anden til en altfor tidlig Død. Hans Syn paa Lidenskaben undergaar en Forandring i hans poetiske Liv. Som ung betragter han Elskoven som stormende, heftig, som en Følelse, der giver mere Uro end Glæde. Den kan ikke undertrykkes, den maa føre til øjeblikkelig Lyksalighed, men i dens Spor følger Illusionens Forsvinden. Han hæver sig til en Betragtning af den som et mægtigt Middel til at oplive og forskønne Livet; den bliver det, der er værd at stride og lide for; den kan lodse til en rolig og sikker Havn; men den kan ogsaa lokke ud paa et forræderisk Hav, hvor Ens Liv vil gaa til Grunde.

Har Du, om end kun et Øjeblik, naaet det store Maal, har følt den højeste Lyksalighed, kan Du resignere. Der er intet andet, der er værd at stræbe efter. Livet vil ikke en Gang til byde dig til dets store Fest; det kan kun byde dig Lede og Bitterhed. At dø er i et saadant Tilfælde bedre end at leve. Og lige til Slutningen af sin Løbebane er Shakespeare, som selv er bleven rolig, som har overvundet sine egne, ustyrlige Lidenskaber, og som efter et Liv fuldt af Triumfer og Skuffelser har forberedt sig til at trække sig tilbage, stadig beskæftiget med Æmnet, Kærlighed, men endnu en Gang har den forandret sig for hans Tankes Syn; den er en langsomt luende Ild, som varmer, men ikke brænder, som bestraaler Mandens og Kvindens Liv, men ikke ødelægger dem og ikke gør dem uskikkede til Livet. Og han ender med en Opfattelse af Kærligheden, selv hos de Unge, der er ganske aandig — der er ikke saa meget langt fra Miranda i Stormen til Beatrice i Vita Nuova.

Men hvorledes hans Tanker om Kærlighed end er, en Ting er han altid sikker paa; det er Grundlaget for hans hele Livssyn: Manden kan være ustadig, vaklende, falsk, hans Til-

bøjelighed kan gaa fra den ene til den anden; Kvinden føler sig tiltrukken af een Mand; det er lige meget, enten han er god eller slet, værdig eller uværdig, ædel eller uædel; hun bliver fastholdt af en skæbnesvanger Nødvendighed, over hvilken hun ingen Magt har, hun bliver draget uimodstaaeligt hen imod ham, søger ham op, attraar ham; hun agter alt andet for intet, kun det at erobre ham, beholde ham og vinde ham tilbage, fylder hende. Men til Trods for dette, at hun ingen Magt har over sin Lidenskab, at hun uimodstaaeligt drages hen imod den Mand, hun elsker, og at der er stor Forskel paa Shakespeares Heltinder, er der dog eet karakteristisk Træk hos enhver Kvinde, som Shakespeare har fremstillet, og som synes urokkeligt som Fiksstjernerne: — hun er berettiget til at raade over sit Legeme og sin Sjæl efter egen Villie og eget Behag; hun giver sig selv bort, frit og uforbeholdent, hun bliver aldrig bortgivet af Andre, aldrig overgivet fra den Ene til den Anden, aldrig tvungen til at ægte En, hun ikke elsker; hun kan selv udsøge, uden Mellemmand, hvem hun ønsker til Mand, og, naar hun har fundet ham, kan hverken Himmel eller Jord bevæge hende til at forandre sit Valg. Dette antyder Retningen af Shakespeares Tankegang; han er den eneste Repræsentant for den Anskuelse blandt sine Samtidige. Hvis nogle af de samtidige Digtere ved særlige Lejligheder deler den, sker det tilfældigt; hos ham er den et kunstnerisk og moralsk Princip.

Hvis man for Modsætningens Skyld undersøgte Heltinderne i de Værker, som Fletcher frembragte, alene eller i Forbindelse med Andre, vilde man blive slaaet ved den store Forskel, der er mellem dem og dem, som skyldes hans store Mester og Ven. De to Digteres væsentlige Fremstilling af Forholdet mellem Mand og Kvinde er overordentlig forskellig, og denne Forskellighed er den vigtigste Grund til at, jo mere vi studerer Shakespeare, des mere elsker og ærer vi ham, og at Fletcher paa den anden Side synes sødere, jo mindre man kender til ham, og jo mere man studerer ham, des mere vender man sig fra ham. Shakespeare hylder den friske, sunde, glødende Sanselighed som den højeste Fryd paa Jorden. Fletchers Tanker tager en ganske anden Retning. Han bliver aldrig henreven af en stærk Lidenskab, han tror næppe paa

den. Genstanden for hans Digtning er enten Løsagtighed eller unaturlig Afholdenhed, hvilken sidste Egenskab han berømmer under Navnet Kyskhed.

Hos Shakespeares Kvinder løber Blodet hurtigt, det syder og bobler; deres Kærlighed er lidenskabelig som deres Had, de finder sig i Haan, Mishandling, Troløshed, grusom Jalousi fra Genstanden for deres Kærlighed. De kæmper og haaber, men de svigter aldrig. Blandt Fletchers Kvinder føler et Par af dem Kærlighed for en Mand, eller snarere de tilbeder og beundrer ham; men de kæmper ikke for ham og vinder ham heller ikke; de hentæres, klynker og klager, besvimer, resignerer og overlader ham til en eller anden Kvinde, som er ham uværdig. Der er andre, der har Fiskeblod i Aarerne, som aldrig lærer Kærligheden at kende, som taler om deres Kyskhed, naar de mener Selvbeherskelse, som overlader Afgørelsen af deres Skæbne til Andre, som fristes af Guld eller af en høj Stilling, som, hvis de selv kunde vælge, udvalgte den, som kan tilbyde dem de største sociale og pekuniære Fordele, som bevarer deres Hoveder ligesaa kolde som deres Hjerter; de vil gifte sig uden at blive spurgte, undertiden endog uden at samtykke eller gøre Indvendinger, ofte tildels til Trods for deres erklærede Villie, at de ønsker at forblive ugifte.

De faar Befaling til at tage en Bejler, og naar de har taget ham, overgives de af ham til en anden, maaske for til allersidst at vende tilbage til den første — alt uden Modstand, som om det ikke angik dem. Dernæst er der en tredie Klasse, som kæmper gennem fire Akter for at faa en bestemt Mand, og naar de er paa Nippet til at vinde ham, enten ved Forlokkelse eller ved Penge, overdrager de ham i sidste Akt til en Anden og ægter maaske En, som vil blive ligesaa forbavset ved denne Forandring som Læseren. Og tilsidst er der rige, gamle Kvinder, som ægter unge Mænd uden Formue. Men et fælles Træk hos alle disse Kvinder er, at det at beholde en Mands Kærlighed ikke er en Sag paa Liv og Død for dem, saaledes som det er for Shakespeares Heltinder.

Det historiske Drama Kong Henrik VIII., som tilskrives Shakespeare og Fletcher, viser paa en mærkværdig Maade de forskellige Begreber, de to Forfattere har dannet sig om kvindelige Egenskaber. Hvorledes og hvorfor Dramaet blev

skrevet af dem i Fællesskab skal ikke drøftes her. Det ser ud, som om et Manuskript, der af en eller anden uangivelig Grund var blevet ladet ufuldendt af Shakespeare, siden var blevet sammenflikket af Fletcher. Det er nok her at anse det for givet, at det skylder disse to Forfattere sin Tilblivelse. Der findes deri to kvindelige Karakterer, som udfylder Stykket og sætter hele Handlingen i Gang, den ene ved sin Talen, Handlen, Liden, Kamp og Nederlag i sin retfærdige Sag, den anden ved at være det ene Centrum, om hvilket Handlingen bevæger sig til Trods for hendes fuldstændige Passivitet. Dronning Katharine er et beundringsværdigt Billede paa en forfulgt, elskende Kvinde af høj, verdslig Stilling, Anne Bullen er aldeles intet Studie af en Kvinde.

Straks ved Katharines første Tilsynekomst viser hun sig endnu at besidde Kongens Kærlighed. Han modtager hende med et Kys og lover at opfylde hendes Ønsker. Hun er mere end Dronning, hun er Hustruen, som har isinde at beskytte sin Mand mod Folkets Mistro og Ministerens snedige Intriger. Med en kløgtig, elskende Kvindes alt gennemtrængende Øje har hun opdaget Wolseys vovelige Spil og den Risiko, hvorfor hendes Mand er udsat. Hun foruroliges fra det Øjeblik, da hun tror, at han er i Fare; saa forlader hendes klartseende Blik hende. Buckingham anklages for Forræderi, for at pønse paa Kongens Død. Denne Omstændighed faar hende til at underkaste sig Kardinalens Vilje og sætter hende ude af Stand til at vogte sig for de Rænker og Snarer, der drages rundt om hende og hendes Mand. Saa kommer den Scene, hvor Kongen i Wolseys Hus træffer sammen med Anne Bullen, et Møde, bestemt til at bringe saa megen Sorg over det kongelige Hus og i Særdeleshed over de to Kvinder, det nærmest angaar. Kongen bliver straks forelsket og kysser Anne, som lige saa lidt kan modstaa nu, som da Lord Sands for et Øjeblik siden gjorde det samme. Hele Scenen er i nøje Overensstemmelse med Fletchers Metode. Shakespeare vilde have dvælet ved dette Møde, vilde have ophøjet dette Møde til et, der kunde kaste en Skygge af Alvor og Ulykke forud, vilde have antydet paa en eller anden Maade, at dette Sammentræf kunde føre til uudsigelig Sorg, til en Dronnings Afsættelse, til at en Hustru og en Moder blev forskudt, til en Andens Ind-

sættelse i hendes Sted, og til at et skønt Hoved kunde falde for Øksen. I Shakespeares Hænder vilde Scenen i hvert Tilfælde have vist, hvorledes denne pludselige Lidenskab bemægtigede sig Kongen, og hvorledes den virkede tilbage paa Anne. Af den Slags ser vi imidlertid intet. Hun bliver budt op til Dans, men Ingen kan sige, om denne Omstændighed, at Kongen vælger hende til sin Dame, gør hende indbildsk, behager hende eller keder hende, om det vækker Følelser af Ærgærrighed eller Betænkelighed hos hende. Hun bliver budt op efter lige at have aabnet sin Mund for at sige en eller anden banal Frase, men hverken kommer et ømt Ord over hendes Læber, eller har hun ham til bedste paa Grund af denne pludselige Lidenskab, ejheller forsøger hun at undgaa ham. Der er intet, der ligner de glade Udbrud af vaagnende Kærlighed mellem Romeo og Julie, eller Spøgen og Skelmen mellem Benedict og Beatrice, eller den altoverstrømmende Kærlighed, der omstraaler det første Møde mellem Othello og Desdemona, eller den skønne, rene Rørelse, der bringer Ferdinands og Mirandas fine Skikkelser til at skælve, eller den Skønhed, der hviler over alle de andre første Møder mellem Shakespeares Elskerpar.

Da Buckingham føres til Henrettelsen, tales der om hans triste Skæbne, og ved en naturlig Vending af Samtalen, i hvilken der intet tvungent eller trykket synes at være, berøres Kongens Hensigt at lade sig skille — — et ægte shakespearsk Træk, Begravelses- og Bryllupsklokker klinge sammen i harmonisk Vemod. Kongen har faaet en ny Kærlighed og søger efter en Retfærdiggørelse.

Nu kommer Skuespillets Vendepunkt, Scenen mellem Anne Bullen og den gamle Dame. Anne har Medlidenhed med den stakkels Dronning, som skal berøves sin Trone. Hun foregiver, at hun intet ved om Aarsagen til den forestaaende Skilsmisse. Grunden til den synes ikke at være bleven sagt hende. I de mest almindelige Udtryk udtaler hun sin Overbevisning om, at det er bedre at være af ringe Herkomst end at bære en gylden Sorg. Hun taler mere som en taabelig, lille Sypige, end som en fornemt opdraget Dame ved Hove, og slutter med den Erklæring, at hun vilde ikke være Dronning. Den gamle Frue — snarere et simpelt, gammelt Fruen-

timmer, i Sammenligning med andre shakespearske Karakterer, og mere lignende Julies Amme end en gammel Hofdame som Grevinden af Roussillon — sværger, at hun vilde gerne være Dronning, og at Anne ogsaa gerne vilde til Trods for hendes hykleriske Erklæringer. Samtalen mellem disse to Kvinder gør ikke Indtryk af at blive ført af to Personer, hvis Sind er fyldte af den samme Tanke, nemlig Udsigten til, at Anne kunde blive hævet op paa Tronen, og den nuværende Besidder af den fordrevet. Deres Ordstrid lyder mere som fattige Børns Sladren udenfor en Legetøjsbutiks Vindu, naar de peger paa de forskellige Sager og drøfter, hvad de vilde vælge, og hvad de ikke vilde vælge, vel vidende, at de ingen Udsigt har til at faa noget.

Fletchers Kvinder af Stand taler aldrig som Kvinder af høj Herkomst, men taler og handler altid som Sypiger, en Klasse, hvormed han øjensynlig var bedre kendt end med virkelig fornemme Damer; og han havde ikke Shakespeares Fantasi, som kunde fremtrylle, hvad han ikke vidste. Anne bekræfter igen, at hun ikke vilde være Dronning, nej, ikke for Alverdens Rigdomme. Ikke saa snart har hun sagt dette, før Overkammerherren træder ind og uden nogensomhelst Indledning og uden at anføre nogen Grund, meddeler hende, at Kongen har behaget at tildele hende Titel af Hertuginde af Pembroke tilligemed en Pension. Hvorledes tager hun imod denne Naade. som hun ikke har bedt om? Hun modtager den uden Tøven, men bekender, at hun ikke forstaar Hensigten med den. Hun føler Medlidenhed med Dronningen og beder for Kongen, som hun havde gjort før. Da Overkammerherren er gaaet, viser hun hverken Glæde eller Nedslaaethed, er hverken triumferende eller urolig over sin tilsyneladende Lykke. Hun ytrer ikke et Ord, der antyder hendes Følelser. Hun erklærer, at hendes Blod ikke løber en Smule hurtigere derved, og hun taler sandsynligvis Sandhed. Hun ønsker kun, at Nyheden ikke skal omtales for Dronningen, og gaar bort for at trøste denne. Denne Scene er i Formen og Karakterskildringen lige saa ulig et Shakespearesk Værk, som den ligner et Fletchersk. Shakespeare tænker stadig før og efter: han vilde ikke have ladet de to Kvinder tale om Dronningens Nød, som om det var noget, der ikke angik nogen af dem.

Han vilde i det mindste have vist os, hvorledes det stod til med Annes Følelser, om hun gengælder eller forsmaar Kongens Kærlighed, ræddes for Ophøjelsen eller længes efter den, om hun føler Samvittighedsnag overfor Dronningen eller triumferer over Kongens Gunst. Og ligesom hun ikke synes at ane, hvad alle Folk taler om, nemlig, at Dronningen for hendes Skyld er blevet forstødt, forsøger hun efter sin Ophøjelse at skjule denne Efterretning for hende, som om en saadan Forandring i hendes Stilling vilde kunne skjules for den ulykkelige Rivalinde. Det sidste Træk er et, hvormed Fletcher vilde lade hende vinde Publikums Sympati; Shakespeare vilde benytte andre Midler. Hans unge Kvinder er heftige i deres Had og i deres Kærlighed, og de er ikke passive Modtagere af Ære og Penge, Løfter og Betaling som Forskud paa forventede Glæder. Denne Tænkemaade svarer fuldstændig til Fletchers hele Tankegang, og i hans Dramaer er der en Række af saadanne unge Piger, i Shakespeares ikke een.

Lad os vende tilbage til Dronningen, som, skønt hun er den tabende i Spillet, vedbliver at være paa Scenen, hvorimod Anne, som vinder, ikke ses mere. Katharine viser sig ved Forhøret. Hendes Værdighed som Dronning og hendes Ydmyghed som Hustru er lige beundringsværdigt fremstillede. Kongen er, trods sin Lærdom, inderst inde lavttænkende; han nedlader sig til at stille sig under en Domstol, han svarer paa en Skrivers Kalden. Dronningen, som holder paa sin Værdighed, svarer ikke paa en Undersaats Stævning, men kaster sig paa Knæ for sin Mand, som paa samme Tid er Kongen. Hun lægger sig selv og sin Sag ganske i hans Haand, underkaster sig hans Dom, anraaber om hans Mildhed og Beskyttelse. Hun har været ham en ydmyg Hustru, rettet sig efter hans Vilje, har frygtet for at mishage ham, ladet sin Sindsstemning veksle efter hans, stræbt efter at elske hans Venner, skønt de hadede hende, forstødt sine egne, naar de var Genstand for hans Vrede. Derpaa vender hun sig mod Wolsey; al hendes Ydmyghed er pludselig blæst bort, hun paatager sig sin hele Stolthed, taler til ham som til en Undergiven, forkaster ham som Dommer, og da hun vil gaa bort og kaldes tilbage af Vagten for endnu en Gang at vise sig for Domstolen, ænser hun ikke Raabet, men skrider majestætisk ud.

Kongen priser hende, da hun er gaaet. Selv nu, da han er opfyldt af en ny Kærlighed og bruger alle Midler for at fri sig for sine Forpligtelser, kan han intet dadlende Ord sige om sin Hustru. Aabent foregiver han, at hans religiøse Skrupler indgyder ham Frygt for længere at leve sammen med hende, men „afsides" udtrykker han sin Ærgrelse over Roms dorske Ladhed og aabenbarer de sande Motiver til sin Troløshed.

Der kan maaske siges, at dette er Historie og intet andet. Dog er det ikke ganske saaledes: Det er Historie set med Digterens Øjne. Dronning Katharine var ikke saa fri for Falskhed, ikke saa helgenagtig i Forholdet til Kongen, som Digteren har fremstillet hende. Hun var tro; hun var sandsynligvis aldrig bleven fristet; men hun modarbejdede sin Mands Planer saa meget, hun kunde. Shakespeare derimod fortæller os intet om dette, fordi det ikke passede ind i hans Kunst. Hun var hovmodig, bydende og ilsindet, hvad hun i Dramaet viser enhver, der gør hende imod, undtagen Kongen. Da de to Kirkens Tjenere besøger hende, bekender hun igen sin ubegrænsede Kærlighed, Tro og Underdanighed overfor sin Mand, men hun tilbageviser deres Forslag. Da Campejus imidlertid giver hende at forstaa, at Kongen bestandig elsker hende, og da han raader hende til at berolige sig, for at ikke den Kærlighed, der endnu maatte være tilbage, skal svinde, forandrer hun pludselig sin Adfærd overfor sine Fjender; denne Lokkemad og denne Frygt fordunkler hendes Dømmekraft; hun beder om deres Tilgivelse og bønfalder om deres Raad, Mellemkomst og Hjælp.

Fordi det er et historisk Stykke, og Shakespeare aldrig saaledes som Fletcher eller som Schiller forfalsker historiske Karakterer, men kun afpasser dem efter sit eget Syn paa Livet og næsten umærkeligt forandrer dem, kan han ikke helt forbigaa den Omstændighed, at Katharine havde været gift med Prins Arthur, før hun ægtede Henrik. Men han glider let hen derover, det bemærkes næppe, der lægges intet særligt Eftertryk derpaa, og ikke med et Ord antyder han, at hendes Forlovede nogensinde kunde have ejet hendes Hjerte. At Ægteskabet mulig havde været retslig fuldbyrdet, hentydes der ikke til. Hun har kun elsket Henrik. Digteren lægger stærkt Eftertryk paa Kongens Forhold til Kvinder. Han anvender Op-

dagelsen af Wolsey's Ærgerrighed og Griskhed som Paaskud for Kongen til at slippe fri for denne mægtige Minister; deri følger han nøje Historien. Wolsey, som imidlertid kender Kongen, opdager straks den virkelige Grund og erklærer, at Anne — en Kvinde — er Aarsagen til hans Fald.

Da Katharine i Dødsøjeblikket taler om Wolsey, er der ingen Mildhed i hendes Ord; da er hun ingen tilgivende Helgen, men en forfulgt, hævngerrig Kvinde; alle de Fejl, han havde, og ogsaa dem, hvormed hans Fjender udstyrede ham, lægger hun ham til Last; hun hader ham, fordi hun tror, at han er Aarsagen til hendes Ulykke. Hun har intet bittert Ord overfor Kongen, mod ham føler hun kun Godhed og Tilgivelse, skønt han har behandlet hende saa grusomt. Hun er kraftløs og svag; Dødens Haand har berørt hende. Dog endnu en Gang vaagner hendes Dronningestolthed ved at en Tjener træder ind uden at bukke tilstrækkelig dybt. Hun sender sin Hilsen til Kongen, som hun har mistet, men som hun elsker til sit sidste Aandedrag, hvem hun snart vil ophøre med at besvære, og hendes Afskedsord er en Bekræftelse paa hendes Trofasthed og Bestandighed.

Det er et beundringsværdigt Billede, fra Begyndelsen til Enden, sandt og ædelt og rørende; og dette er den Kvinde, som en Lærd, der gør det til sin Sag at afgøre Forfatterskaber ved at plukke Sætninger og Perioder i Stykker og sammenligne Ordene, har tilkendt Massinger. Brandes mener, at Fletcher har skrevet den Scene, ti Brandes anser Shakespeare for at have staaet fjendtlig overfor Kirke og Gejstlighed, og derfor ikke at have villet udstyre Katharines Dødsscene med det store ydre Engleapparat. Helt fraset, at vi slet intet ved om Shakespeares Forhold til Kirken og Religionen, kommer det jo heller ikke Sagen ved: hans Upartiskhed som Kunstner kender vi. Katharine var ikke blot troende Katolik, men Spanierinde, og der er intet unaturligt eller overspændt i at lade Englene svæve ned over Helgenindens Dødsleje.

Katharine forsvinder, men hendes Rivalinde indtager ikke hendes Plads. Vi har set denne to Gange, og hun optræder ikke i Resten af Stykket. Der staar ingen Kamp mellem de to Kvinder. Vi ved, at hun er gjort til Dronning, at hun triumferer, men vi gøres ikke bekendt med hendes

Følelser; vi kender for Eksempel ikke den Pris, for hvilken det kongelige Diadem er bleven erhvervet. Hun er ligesaa passiv som saa mange andre af Fletchers Kvinder; hun lader sig elske, men selv interesserer hun sig tilsyneladende ikke for den Ting. Hun kan — saavidt hendes Optræden paa Scenen angaar — fuldstændig stryges.

Her kan vi iagttage den væsentlige Forskel, der er paa de to Digteres Syn paa den kvindelige Karakter. Fletcher kommer maaske nok det virkelige Livs Gennemsnitskvinde nærmere, men med Hensyn til poetisk Sandhed og Skønhed lades han langt tilbage af Shakespeare, og

„Beauty is truth. truth beauty — that is all
„Ye know on earth and all ye need to know."

(Keats.)

Men det fælles for alle Shakespeares Heltinder, lige fra hans tidligste svage Forsøg indtil hans seneste vidunderlig sikre Legemliggørelse af kvindelig Dyd og Kærlighed, er usvækket Trofasthed, fuldstændig Lydighed og ubetinget Hengivelse. Den Karakter, der svarer nærmest til Katharines, er Hermione i Et Vintereventyr — det nærmeste, Shakespeare nogensinde er kommet Fremstillingen af en Griselda. Hun er den krænkede Hustru, som med Urette mistænkes for Utroskab; hun, der aldrig har haft nogen anden Kærlighed end Leontes, straffes af ham og dømmes til Fængsel; taalmodigt tager hun imod hans Beskyldninger; havde nogen Anden beskyldt hende for Utroskab, vilde hun have kaldt ham en Skurk; hendes Mand misforstaar blot; og da hun efter seksten Aars Fangenskab igen viser sig, slaar hun Armene om hans Hals og omfavner ham, ude af Stand til at tale af Bevægelse, ydmyg og hengiven som altid.

Gennemgaar vi kortelig Shakespeares Heltinder, vil vi faa et og samme Indtryk af dem. Proteus, hvis blotte Navn betyder Vankelmodighed, forlader Julia for Sylvias Skyld; men Julia følger ham og vinder ham tilbage, hvorimod Sylvia afviser hans Tilnærmelser. Hendes Hu staar til Valentine; maaske vil hun ikke dø med knust Hjerte, hvis han ikke bliver hendes, men hun viger tilbage for hans Rivals Hyldest (To Herrer fra Verona). Helena elsker Bertram; hans Moder begunstiger Partiet; han selv modsætter sig det imidlertid; hun følger ham til

Hoffet, helbreder Kongen og forlanger Bertrams Haand som Belønning; træt af hendes Paatrængenhed og for at tilintetgøre hendes Ønsker og Planer, forlader han Hoffet; hun opgiver ikke sit Maal; hun forfølger ham og fornedrer sig til at blive hans Elskerinde for at kunne blive hans lovlige Hustru. Skuespillet — Naar Enden er god — er altid blevet betragtet som et Stykke af ubehagelig Beskaffenhed, fordi det blev anset som ukvindeligt af Helena at efterstræbe den Mand, som saa tydeligt viser hende sit Mishag. Det er imidlertid dette Træk, som aabner et Vindu ind til Shakespeares kunstneriske Sjæleliv. Han drager en saadan Kvinde frem, hvoraf der er saa mange her i Livet, som bruger alle Evner og ikke skyr nogen Anstrengelse for at vinde den Mand, — om ikke hans Kærlighed, da ham selv — til hvem hun har sat sin Hu. Hendes Adfærd er ikke lady-like, men den er ikke usædvanlig hos Kvinder; hun har mange Søstre. Digteren ler ikke ad hende, hvad de fleste Forfattere vilde gøre; han behandler hende ganske alvorlig. For netop at vise, hvorledes Lidenskaben bemægtiger sig en ærbar, velopdragen Kvinde, lader han hende stige saa langt ned. Hun har ingen anden Tanke end sin Kærlighed, og for den opofrer hun alt, — sin Ærbarhed, Ære og Frihed. Det er unyttigt at sige, at dette ikke skyldes Shakespeare, men den Fortælling, han dramatiserede. Han tog ingen Fortælling paa Lykke og Fromme; han viste den yderste Varsomhed i Valget af sit Materiale; hvad han valgte, passede ind i hans Tankeretning, eller han afpassede det, saa det kom til det. — Lad os tage et andet Eksempel, som ogsaa er kaldet ubehageligt, — Lige for Lige. Der findes to Kvinder: en, Juliet, som har elsket for godt eller rettere for tidligt, hun hænger ved sin Elsker, men fristes ikke af nogen anden. Isabella, den rene Helgen, der i sin stejle Kyskhed bliver haard og brødefuld, som efterstræbes af Statholderen Angelo, som ved at give efter for hans Ønsker kunde frelse sin Broders Liv, men er standhaftig, fordi hun intet føler for sin Bejler, der elskes af den blide Mariana, hvem han har forført og siden forladt; til Trods for hans Troløshed hænger hun ved ham; hendes Hjerte forandrer sig ikke.

Betragt den egensindige, trættekære Katharine, som behandler alle Mænd med Ringeagt, men maa bøje sin Villie under Petruchio's Myndighed; han har ingen Hjælp udefra i

Skikkelse af faderlige Befalinger eller tantelige Raad eller af Tillokkelser som høj Stilling eller Rigdom; han stoler fuldstændig paa sin egen mandige Styrke og Overlegenhed, og hun følger ham snart som hans Slave, og i Kølvandet af hendes Underkastelse følger hendes Kærlighed. Den unge Digter udtrykte øjensynligt sin egen Mening, da han gjorde Katharines Slutningsreplik til Stykkets Moral og gjorde den til en Slags Ægteskabsfilosofi:

Din Husbond er dit Liv, dit Værn, din Herre,
dit Hoved og din Drot. — — —
Den Lydighed, som Folket skylder Fyrsten,
den samme skylder Kvinden jo sin Husbond. — —
Nu ser jeg vore Landser er kun Halmstraa,
vor Styrke svag, vor Svaghed grænseløs,
naar mest vi synes, hvad vi mindst kan være.
Skjul Eders Trods; den staar kun slet imod;
læg Haanden under Eders Herres Fod.
Min Haand er rede til Bevis herpaa;
gid kun min Lydighed ham tækkes maa.
(Arrig Kvinde. V. II.)

En Skærsommernatsdrøm viser os, at Digteren stadig nærer den samme Mening om Kvindens urokkelige Trofasthed, endog i Drømmeverdenen. Hvor utydeligt, taaget og vagt Skikkelserne end staar, svarende til de Drømmebilleder, de udgives for at være, ser vi dog, at de to Kvinder er bestandige i deres Kærlighed. Selv under det koglende Trylleri, der hersker i Skoven, kommer de ikke bort fra den rette Vej, Genstanden for deres Kærlighed er den samme og forandres ikke, hvorimod Mændene jager fra den ene til den anden. Med Hensyn til dette Skuespil er det interessant at iagttage de to Figurer, Theseus og Hippolita, som findes igen i To ædle Frænder, et Skuespil, som dets første Forlægger og mange Kritikere paastaar er Shakespeares og Fletchers fælles Arbejde: Figurerne i begge Skuespil er tagne fra Chaucer's Knightes Tale, og den første Scene i „To ædle Frænder“ tilkendes Shakespeare. Og dog, læg Mærke til Forskellen i Tankegangen. I En Skærsommernatsdrøm siger Theseus:

Hippolita,
jeg bejled til dig med mit Sværd og vandt
din Elskov ved at øve Vold imod dig.

(I. I. 16-17.)

Begge ser forventningsfulde hen til deres Bryllup og dette finder Sted, da Tidens Fylde kommer.

To ædle Frænder begynder med Bryllupsoptoget. Theseus og Hippolita er paa Vejen til Templet. Ikke et Ord om Kærlighed bliver der vekslet mellem de to, Hippolita erklærer lidt senere, at „at aldrig gik hun mere villigt"; dog tillader hun, at tre Dronninger afbryder deres Gang, og hun knæler med dem for at bønfalde Theseus om at opsætte Brylluppet, for at han kan komme ud at kæmpe for nogle afsindige Kvinders Skyld og for nogle Lig, som endnu ikke ere blevne begravede. Theseus gør først Indvendinger, men omvendes snart — stakkels Fyr — og som alle Renegater prædiker han nu langt højere end Kvinderne om sanselig Afholdenhed. Og saaledes drager han af Sted, overladende sin Brud til at fortsætte Festen, medens han sendes bort af hende, ud i Krigen og maaske i Døden — altsammen for noget, der ikke angaar dem.

Tag et Eksempel hos Shakespeare, hvor Brudgommen sendes bort, lige før Brylluppet finder Sted. Portia, hvis Villie er bunden, som har sine Bejlere til bedste, og lader dem drage bort uden at skænke dem en Tanke, ikke fordi hun ønsker at forblive alene, men fordi hun ikke vil gifte sig med nogen af dem, skælver ved Tanken om, at Bassanio skulde tage fejl af det rette Skrin. Da han har vundet hende, giver hun imidlertid et Bevis paa sin Selvfornægtelse ved at opsætte Giftermaalet for Antonios Skyld. Der er ingen Tid at spilde, hvis han, der som hendes Mands Ven er bleven ført til Ulykkens Rand for at skabe deres Lykke, skal reddes. Desuden er der ingen Fare for, at hun skal miste sin Mand. Hendes Kærlighed er ikke som Juliets, en heftig Lidenskab, som kræver øjeblikkelig Tilfredsstillelse; men endnu mindre har hun i Sinde at leve som en Nonne.

Jessica er heftig; hun løber bort med den flygtige, unge Lorenzo, som højst sandsynligt snart bliver ked af hende; hun tænker kun paa den øjeblikkelige Lyksalighed; for at forhøje

den, og for at behage sin Elsker kaster hun sin Faders møjsommeligt sammensparede Dukater ud ad Vinduet og skiller sig ved sin Moders Trolovelsesring for en Abe; hvad bryder hun sig om Penge eller Juveler, saa længe hun har sin Kærlighed; hendes Lidenskab har bemægtiget sig hende.

Disse Kvinder er ikke altid ideale; men saaledes, som han skabte dem, synes de sande og skønne. De blev skønnere, jo ældre Digteren blev, og jo mere hans Evner modnedes. Men Kærnen i dem forblev den samme, fordi den Ide nu engang var grundfæstet i ham. Kærlighedsgnisten antænder pludselig saavel Juliets Hjerte som Romeos. De elsker begge ved det første Møde, men han har elsket før, hvad hun ikke har. Skønt hendes Hoved forbliver klarere, hendes Vilje stærkere end hans, giver hun efter for sin Kærlighed uden at ænse Baand eller Hindringer, og overgiver sig fuldstændig til den Lidenskab, der har gjort sig til Herre over hende; hun kender ikke til nogen Brøde, Skam eller Selvbebrejdelse; hendes Kærlighed er alt for hende. Intet Øjeblik vakler hun mellem Romeo og Paris eller mellem Paris og Døden.

Det er ikke alene i Italien eller blandt fornemme Folk, at Kærligheden er sejrrig; blandt jevne Borgerfolk gentager det samme sig. Den nydelige, unge Pige i Muntre Koner i Windsor er et Eksempel herpaa. Beskeden, munter og tilbageholden er hun som en Solstraale i Haandværkerens Hus. Ingen taler om hendes Dyder, men enhver føler dem. Denne unge Pige, der tilsyneladende er saa svag og ubetydelig, trodser sin strenge, opbrusende Faders Vilje og ægter, ham til Trods, den unge Fenton, som ikke er mere romantisk end hun selv, men som i sit Ønske om at have hende til at opmuntre hans Hjem faar et Glimt af Poesi, som for et Øjeblik kastes over hans kun lidet begivenhedsrige Livsbane.

For Ophelia synes Hamlet at være Indbegrebet af alle Dyder; hendes lille, skælvende Hjerte, der banker for ham, hentæres under hans Sarkasmer, men vender sig ikke bort fra ham. Det er først, da han har dræbt hendes Fader og saaledes skabt en uovervindelig Hindring for hendes Forbindelse med ham, at hendes skrøbelige Forstand løftes af sine Hængsler og bevæger sig hid og did; men selv i hendes Vanvidstilstand ligger der Elskov bag hele hendes ubeherskede Følelsesliv.

Hamlet selv, som elskede hende, kan vende sig bort fra hende; det kan Manden gøre, Kvinden ikke.

Der er Desdemona, en smuk, dydig Kvinde af høj Rang, omhyggeligt opdraget, som afviser de Tilnærmelser, der gøres af Eliten af det venetianske Adelskab, og ofrer sit Liv for en simpel Kriger, hvis blotte Udseende skulde synes at være i Stand til at indgyde hende Rædsel. Hun trodser sin Faders Vrede og sine Standsfællers Mening, følger sin Mand, elsker ham, er hans trofaste Hustru og Slave, lydig imod ham indtil sin sidste Stund, og endog da lyver hun for at frelse ham, der dræbte hende.

Og hvis vi til sidst vender os mod den stærkeste og reneste af alle Shakespeares mange modige Kvinder, Imogen, finder vi, at hun har ikke Tanke for andet end for sin Elskov. Det er ikke en voldsomt flammende Lidenskab, der er udbrændt, saa snart den er antændt; det er en stadig brændende Flamme, næret af Kærlighed og Agtelse Hun og Leonatus er opvoksede sammen, har været Legekammerater i deres Barndom, Venner i Ungdommen. De skilles, stolende fast paa hinandens Trofasthed. Han, ført vild af en løgnagtig Fremmed, tror, at hun er falsk imod ham — Mændene hos Shakespeare er altid meget lette at narre. Hun vedbliver at være tro imod ham, trods alle sine Lidelser. Hun lyttede aldrig til Forførerens Forslag, og hun afskyr Cloten som ingensinde før.

Med Hensyn til alle disse Kvinder, unge Piger og gifte Koner vil det let indrømmes, at Shakespeare i dem har fremstillet Eksempler paa Kvindelighed, der, hvor forskellige de end kan være paa andre Punkter, stemmer overens i en Henseende: De er bestandige og sande i deres Kærlighed, bortviser og forsmaar Tilnærmelser fra dem, som de ikke elske. Men kan der i hele Shakespeares Galleri ikke findes en eneste Kvinde, om hvem det kan siges, at hun afviger i denne Henseende, som elsker en Mand eller i det mindste staar i kødeligt Forhold til ham, og som siden bryder sin Tro eller i det mindste lever sammen med en anden Mand? Og hvis et saadant Eksempel kan udpeges, falder saa ikke den hele Teori om hans Heltinders urokkelige Trofasthed til Jorden? Der er i hans ubestridte Stykker to Karakterer, som ved første Blik synes at modsige denne Paastand, Kleopatra og Lady Anne i Kong

Richard III. De er begge ude over den første Ungdom, begge har de været gift, før vi mødte dem i Stykket, og begge synes de at vende sig fra deres nuværende Mænd. Og dog vil de, naar man betragter dem en Smule nøjere, vise sig at ligne alle deres Søstre.

Det maa først huskes, at de var historiske Karakterer, og som saadanne kunde Shakespeare ikke gøre ud af dem, hvad somhelst han vilde. Deres Liv, Skæbne og Endeligt var givne af Historien, og han bøjede ikke Historien ganske efter Forgodtbefindende. Han fulgte ikke Holinshead eller Plutark ufravigeligt; han gjorde Forandringer, tilsyneladende ubetydelige, men dog saa indgribende, at historiske Karakterer forrykkedes; men han gjorde det paa en saa beundringsværdig Maade, at hans historiske Dramaer lige indtil den Dag i Dag er en Vejledning i engelsk og romersk Historie, af hvilke en Lægmand kan høste mere Udbytte i en Time end ved at studere i et Bibliotek en Uge. Tag som Eksempel Katharine af Aragonien: Stykkets Figur er ikke den nøjagtige, historiske Personlighed, og dog, hvor vidunderligt nær kommer hun ikke, i mange væsentlige Træk, den Catherine af Aragonien, som er tegnet af Froude i hans Bog om Skilsmissesagen. Alle de Træk, der findes i den dramatiske Fremstilling af den ulykkelige Dronning, kan følges i Historikerens Beskrivelse. Det er ikke Tilfældet med Anne Bullen; der er ingen Lighed, mellem det Billede, der er givet af hende i Dramaet og det i Froudes Bog.

Som det er med Katharine, saaledes er det ogsaa med Kleopatra og Lady Anne. Shakespeare, der ønsker at beskrive dem som historiske Personer og ikke som romantiske Idealer, kan ikke helt undlade at omtale, at de har staaet i Forhold til andre Mænd, før de træffer paa Antonius og Richard. Men ganske som det var Tilfældet med Katharine, at han glider hen over hendes tidligere Ægteskab med Prins Arthur uden at skænke det nogen Opmærksomhed og uden at antyde, at det kunde have efterladt nogen Plet paa hendes uplettede Dyd, saaledes gør han ogsaa kun meget lidt ud af de to andre Kvinders tidligere Kærlighedsforhold.

Lad os betragte Kleopatra. I Antonius og Kleopatra indføres vi i et Samfund, hvor Luksus, Vellyst, Overdaadighed,

Forræderi og Falskhed hersker. Repræsentanten for det Samfund er Kleopatra. Shakespeare har vovet at skabe en Heltinde af en notorisk lastefuld Kvinde, og det er lykkedes ham. Det er ikke, fordi hun er Dronning, at hun bliver interessant; det er en tilfældig Egenskab hos hende, som vel kan forøge den romantiske Interesse, men det er kun hendes rent menneskelige Egenskaber, der gør hende tiltrækkende for os.

Stykket synes løst bygget, og dog findes der næppe en dybere og finere Studie af kvindelig Karakter. Shakespeare har laant meget fra Plutark, men han har ogsaa udeladt meget; han vidste altid, hvad han skulde lade blive tilbage paa Bunden af sit Blækhus. Kleopatra synes at være alt, hvad der er slet; hun er fordærvet, hun er gleden fra den ene Mands Arme over i den andens; hun har et Utal af uægte Børn; vi ved ikke hvor mange, da de ikke fremstilles for os. Hun er listig, snu, forræderisk og løgnagtig; hun er Dronning, men hun forsømmer sine Pligter som Regent for Tilfredsstillelsen af sin Lidenskab; uopfordret følger hun sin Elsker til Slagmarken, men viser sig som en Kryster, flygter og drager ham med sig. Hun fornedrer en ædel Romer, besudler hans Ære, faar ham til at bryde sin Ed, ødelægger ham — og dog er hun Heltinde. Hun reddes ved en eneste Egenskab — sin Kærlighed, sin Lidenskab. Antonius er hendes Gud, hendes Herre, hendes Afgud, hendes Alt. Hun kan have tilhørt et Utal af Mænd, før hun traf ham; hvad bryder hun sig derom? Hun elskede dem ikke; ham tilbeder hun. Hun er næsten ude af sig selv, da hun erfarer, at han i Rom af politiske Hensyn har ægtet Octavia. Hun ønsker at vide alt om hende for at kunne afgøre, om hendes usete Rivalinde er farlig for hende. Hendes Bekymring lettes, da hun bliver forsikret om, at hun stadig er eneraadende i hans Hjerte. — Saa kommer Kampen. Hun har fulgt ham paa sin egen Galej. Men hun har „ladet Svaler bygge deres Reder i hendes Sejl“, hun flygter, og Antonius følger hende. Han dadler hende bagefter for sit Nederlag, beskæmmer hende; og da hun personlig viser sig, vender han sig imod hende, skænder paa hende, spotter hende, og hun, der til alle andre Tider har et rede Ordforraad, gaar ydmygt bort uden at sige en Stavelse; hun bebrejder ham ikke hans sanseløse Flugt; hvorfor behøvede han at følge hende i Steden for Fjenden? Hun taaler hans

Beskæmmelser og gaar tavs bort; det er hendes Mand, hendes Kærlighed, der er haard, hvorledes kan hun svare ham? Han finder ingen Fejl hos sig selv, han tilskriver hende sit Nederlag, beskylder hende for at have solgt ham til „den romerske Dreng". Hun frygter for, at hun har mistet ham, og søger sin Tilflugt i List; hun maa forsøge paa at genvinde hans Kærlighed, i hvert Tilfælde maa hun vide, hvorledes han vilde tage hendes Død. Hvad bryder hun sig om Kongeriger, naar hendes Kærlighed er udsat for Fare? Hun sender ham Bud, at hun har tilføjet sig selv Døden, og Antonius tror Beretningen. Frygtende Følgerne af sin Løgn sender hun imidlertid snart et andet Bud for at fortælle Sandheden; i sin lidenskabelige Ophidselse vakler hun frem og tilbage. Budet kommer for sent, Antonius bringes døende til hende, og hendes Sorg er ægte — saa ægte som en saadan flygtig Person kan føle den. Hun selv gyser tilbage for Døden; Livet er dog Livet, selv om det er berøvet, hvad der giver det Værd, og hun er ikke modig; thi hendes Natur er lav. Hun lyver for Cæsar, hun skjuler en Del af sine Skatte, men hun forsøger ikke at forlokke Cæsar ved sit Legems Dejlighed. Hun gør ikke den mindste Tilnærmelse af personlig Art mod ham — og her ligger den store Forskel mellem Shakespeares og Plutarks Kleopatra. Hun dør i Kærlighed til Antonius, med hans Navn paa Læberne, og hun fremskynder Døden, for at en anden Kvinde ikke hinsides Graven skal

> møde den haarfagre
> Antonius først, saa gør han Krav paa hende,
> og ødsler bort det Kys, som var min Himmel.
> (V. II. 305.)

Den anden Figur, Lady Anne, som Richard bejlede til og vandt paa en saa usædvanlig Maade, kan maaske ved første Blik synes lidt vanskeligere at passe ind i Teorien. Hele Stykket Kong Richard III er en *tour de force*, og Scenen mellem Gloster og Anne er maaske den mest forbløffende Kraftprøve i dette virkningsfulde Drama. Det er første Gang, den unge Løve viser, hvor stærke dens Kløer er; men i dens Ivrighed efter at vise sin Styrke, gør den for meget ud af Sagen. Scenen har den samme Virkning paa os som Richards Opførsel overfor Anne: Vi tror ikke paa den, men vi underkaster os den; vi

er fortryllede, henrykkede, fortumlede ved denne Udfoldelse af næsten overmenneskelig Frækhed. Lady Anne følger Liget af sin Mands Fader til Graven. Saa møder hun sin Mands og sin Svigerfaders Drabsmand. Richard befaler hende og Følget at stanse. Den Mand, ham hun maa hade mest af alle Mænd i Verden, som hun ved er falsk, ond, avindsyg, en Morder og Æreskænder, hvis Legem er lige saa hæsligt som hans Sjæl, vover at bede hende om at blive hans Hustru. Han truer hende ikke, skræmmer eller nøder hende ikke; han har ingen Midler til at skade hende yderligere; han slesker for hende, smigrer hende, sniger sig sagte ind i hendes Hjerte. Hun overgiver sig frivilligt til ham. Kvindens Vilje er bukket under for Mandens. Hun, der har nedkaldt de frygteligste Forbandelser over ham, hans tilkommende Hustru og hans Afkom, vender alle disse Forbandelser mod sig selv ved at tage ham til Mand. Hun afskyr ham, hader ham, frygter ham, og dog gifter hun sig med ham. Hvorfor? Digteren giver ingen Grunde, han beretter kun Sagen. Der gør sig ingen ydre Paavirkning gældende saa lidt som hos Shakespeares andre kvindelige Karakterer. Det bliver altsammen afgjort mellem disse to; ingen Tredjemand beder eller byder. Det er ikke en Stilling, ikke en Trone, der tragtes efter; hun har smagt Højhedens Bitterhed, og det kan ikke formodes, at hun ønsker mere; og han har endnu ingen Trone at byde hende. Heller ikke kan hun vente at finde Fred i sit Ægteskab med Richard: hun har forbandet hans Hustru og Afkom; Forbandelsen vil falde paa hende selv og de Børn, de faar sammen. Kvindekærlighed og Kvindesind er uransagelige og uforklarlige, synes Digteren at sige.

Shakespeare gentog sig aldrig, laante aldrig hos sig selv. Hvad han derimod jævnlig gjorde, var at tage en Situation, en Følelse, et Forhold eller en Karakter, han havde behandlet, frem til ny Behandling og variere den. Naar han har skildret saadanne historiske Kvinder, som Lady Anne eller Dronning Katharina, hvor han, paa Grund af Historien, ikke kunde faa sit Kvindeideal frem i dets fulde Renhed, har han følt Trang til at lade en saadan Kvindeskikkelse gaa engang til gennem sin lutrende Fantasi, befriet for de Pletter, Virkeligheden hæftede paa den.

Til Lady Anne svarer Katharina i „En arrig Kvinde“.

Petruchio møder hende, og han bøjer hende ved sin Persons Magt og ved sin Mandsvilje. Han bruger ikke Haardhed til at vinde hende til Hustru. Som Richard besejrer han hende med Smiger og ved stadig at vende hendes Ord mod hende selv.

Lystspillet En arrig Kvindes Historie er følgende:

Der fandtes et gammelt Stykke: The Taming of a Shrew (udkommet 1594). Det er et meget tarveligt Produkt, men indeholdende i Hovedsagen alt, hvad det senere Stykke har. Dette er utvivlsomt blevet omarbejdet mere end en Gang og af flere Dramatikere. Den Form, hvorunder det nu findes optaget i Shakespeares Værker, under Navn af Taming of the Shrew, kendes kun fra Folioen 1623. Men Stilen i store Partier af det forraader tydeligt, at andre end Shakespeare har rørt ved det. Og nu hænder karakteristisk nok det mærkelige, at alle de Scener, som lettelig genkendes som hans, er de, der drejer sig om Petruchio og Katharina. Alt det øvrige har han ladet ligge som sig uvedkommende. Han er tydeligvis den sidste af Medarbejderne.

Efter at have digtet Dronning Katharina, har han følt Trang til at studere hendes Karakter i fuld Frihed, og han skaber Dronning Hermione.

Behøves der mere Vidnesbyrd om Shakespeares urokkelige Fastholden ved sin kunstneriske Opfattelse af Kvinden? Det er jo, som om han har villet understrege den for Samtiden og Efterverdenen.

Vi vil vende tilbage til Kong Henrik VIII. Dronning Katharine bærer Shakespeares Kvinders Præg, Anne Bullen ikke. Anne er kold, stiv og fuldstændig passiv; hun lader Andre handle for sig, hun udtrykker hverken Behag eller Mishag; hun udviser fuldstændig Ligegyldighed med Hensyn til sin tilkommende Mand og fremtidige Stilling; hun føler hverken Ærgerrighed eller Kærlighed, men tager imod, hvad der bliver hende tilbudt; hun stræber ikke efter at opnaa noget; men hvad der falder i hendes Skød uden nogen Anstrengelse fra hendes Side, beholder hun. Dette er ikke den historiske Anne, og heller ikke er hun i Slægt med Kvinderne i Shakespeares Skuespil. Det er dog værd at lægge Mærke til, at der er Kvinder i Stykker, som delvis eller ganske tilskrives Shakespeare,

hvis væsentligste Karaktertræk akkurat passer sammen med denne Model. Kan det tænkes, at Shakespeare forandrede sit eget Syn paa Menneskene og Livet for at behage eller hjælpe en yngre og mindre behændig Medarbejder — eller at han, paa en Tid, da hans Evner var fuldt udviklede, skrev i Fællesskab med Andre? Det vil være Kætteri at betvivle det, der altid har været hævet over enhver Tvivl. Men har vi nogetsomhelst Bevis for, at han nogensinde har gjort det? Bliver der nogensinde af hans Samtidige saa meget som hentydet til et saadant Samarbejde? Og er det sandsynligt? Kan der anføres en eneste fornuftig Grund til, at han skulde gøre det? Var han ikke en samvittighedsfuld Kunstner, som satte Kunsten højt og kendte sit eget Værd? Vidste han ikke, at et Værk, der skyldes flere, ikke kunde blive saa fuldlødigt som et, skrevet af ham alene, og følgelig, betragtet blot som et sælgeligt Produkt, ikke kunde opnaa den samme Pris? Hvilken Tillokkelse vilde der for ham være i at forene sig med Andre for at sætte et Skuespil sammen? Andre gjorde det for at faa nogle rede og til enhver Tid højst nødvendige Penge — han var ikke stedt i en saadan Nødvendighed. Shakespeare skrev utvivlsomt en Del af Kong Henrik VIII, og Fletcher skrev nogle Scener, der stikker grelt af og kan bortskæres. Forskellen i Stil, i Behandling af Karaktererne, sceniske Enkeltheder og dramatisk Bygning er for aabenbare til, at der kan være nogen Tvivl derom. Men jeg tror ikke, det fandt Sted med Shakespeares Samtykke, og jeg tror ikke, at der er andre Eksempler paa et saadant Samarbejde. Det er besynderligt, at de kvindelige Karakterer i de Stykker, der tilskrives den modne Shakespeare, fra hvilke Læseren vender sig bort, trækkende paa Skuldrene og erklærende, at han ikke bryder sig om dem, og som tydeligt bærer Spor af, at i det mindste en anden Haand end Shakespeares har haft med dem at gøre, er af en anden Støbning end de, der findes i de ægte Værker.

Der er f. Eks. To ædle Frænder. Jeg vil slet ikke tale om Mændene, som er Shakespeares saa ulige som muligt, vaklende og latterligt stolte, middelalderlige Romanriddere og ikke levende Væsner — ej heller om Dramaets Bygning, der er klodset — heller ikke om de utallige Mindelser om Shakespeares Værker, som hidrører ikke fra Mesterens egen Haand

eller Hjerne, men fra unge Efterlignere. Jeg vil kun opholde mig ved Hovedfiguren, Emilia. Hun er kold og ligegyldig overfor Mænd; hun har ikke en Draabe varmt Blod i sine Aarer; at hendes unge Blod „kan gamle Loves Tvang vel bære“ er sikkert (Elskovs Gækkeri IV. III. 217.); hun spiller uafladelig paa sin Kyskhed, ved hvilket Udtryk hun som alle Fletchers Kvinder mener ikke sædelig Renhed, men unaturlig Afholdenhed; hun kommer ikke i nær Berøring med nogen af de to Elskere, og hun føler heller intet for dem; hun er parat til at gifte sig med enhver Frier paa Theseus', Dianas eller enhver Andens Bud, skønt hun har svoret at forblive ugift; hun vejer sine Tilbederes ædle Egenskaber og Skyggesider; under Kampen beslutter hun sig til at tage Palemon, da hun tror, at han er Sejrherre, og et Øjeblik derefter opgiver hun ham og sætter Arcite i hans Sted, da denne erklæres for Sejrherre; hun overlader det til Andre at afgøre hendes Skæbne. Af Hertugen overgives hun til en af sine Friere; hendes Samtykke bliver der hverken spurgt om eller giver hun; hele Sagen afgøres næsten imod hendes Vilje; da den Bejler, hvem hun er skænket, dør, efter at have modtaget hendes temmelig kølige Omfavnelse og Erklæringer om Kærlighed og Troskab, overgives hun straks til hans Rival, og hun er, ligesom Barkis, villig. Ligner dette Shakespeares Kvinder, at kysse og kæle for En og ægte en Anden i det Øjeblik, den første er død? Og at gøre det paa en saa klodset Maade som den, hvorpaa det hele er behandlet i To ædle Frænder? Hvorfor i al Verden skulde Shakespeare afvige fra sin sædvanlige Fremgangsmaade i Karakterskildring og paa samme Tid glemme sin Kunst, nedlade sig til at efterligne og gentage sig selv og sin yngre Rival, gøre det uden Held, og paa en saadan Maade, at man skulde tro, at han havde væddet med Fletcher om, hvem der var i Stand til at efterligne den Anden daarligst? Var det ikke Shakespeare, der i sin Ungdom skrev et euphuistisk Lystspil, Elskovs Gækkeri, og slog Lyly paa hans egne Enemærker — som lavede et Maskespil, Skærsommernatsdrømmen, i Overensstemmelse med Ben Jonsons egne Regler, det eneste af den Slags, der eksisterer, der er mere end et Apparat til at fremføre smukke Damer og pragtfulde Dekorationer — som bevarede de gamle Former for dramatisk Fremstilling af engelsk Historie

og ud af det tarvelige The Famous Victories of Henry V skabte Kong Henrik IV og Kong Henrik V — som med Held førte Kampen over i Ben Jonsons eget Land og gav os et originalt Billede af det engelske Hverdagsliv i Muntre Kvinder i Windsor, og under alt dette stadig beholdt sit særlige Syn paa Kvinden?

Eller tag som et andet Stykke, der tilskrives den modne Shakespeare, den mærkværdige, tragisk-komisk-historiske ufrivillige Parodi paa Homer, Troilus og Cressida.

Kærlighedshandlingen er stik modsat Shakespeares sædvanlige. Cressida er en Flane; hun føler ikke sand Kærlighed; saa erklærer hun pludselig, at hun gør det; hun vinder ikke selv sin Elsker, hendes Onkel forener de to; han ordner Sagerne; hun bliver Troilus' Elskerinde; og da hun har favnet ham een Gang, føres hun bort til Fjendens Lejr for at blive en anden Mands Frille. Gør hun Indvendinger? En lille Smule, sværger, hun vil græde og kradse sit Ansigt. Men hun gør ikke det ringeste Forsøg paa at undgaa Diomedes' Omfavnelser; hun drikker ikke Gift, foretrækker ikke Ligkapellets Rædsler for en paatvungen Elskers Favntag, sætter sig ikke op mod Forældre, følger ikke sin Elskede gennem Verden, nedværdiger sig ikke for at vinde hans Kærlighed, kæmper ikke, lider ikke, ydmyger sig ikke for at bevare den. Hun kommer ind i den græske Lejr og bliver der kysset af alle Høvdingene, den gamle Idiot Nestor kysser først — paa Grund af hans Alder eller hans Dumhed? Sammenlign dette Kysseri med Julies og Romeos første Møde, som der er gjort saa mange Ophævelser over.

Skulde en saadan Kvinde være skabt af Shakespeare? Man kunde lige saa godt sige, at Fra Angelo kunde male et gudsbespotteligt Billede, eller at Tennyson kunde skrive en af Congreves Komedier. Shakespeares Kvinder er maaske ikke alle ophøjede, men de er skønne, fordi de er sunde, sande og trofaste; hans Mænd er ofte falske, vaklende, beregnende, hans Heltinder aldrig. Hos adskillige Dramatikere paa den Tid og i Særdeleshed hos Fletcher kan man finde mange Eksempler paa Typen fra To ædle Frænder: ridderlige, hengivne, offervillige Mænd; men man finder en endnu længere Række Kvinder, der, ligesom Anne Bullen, Emilia og Cressida, ikke bryder sig særligt om, hvem de gifter sig med, ikke bestemt

forlanger een Mand, forsmaaende alle andre, ikke vil kæmpe med deres hele Styrke for at vinde ham alene og blive fri for alle de andre, men som vakler mellem to eller flere, som selv tilbyder sig eller fremstilles og anbefales af en eller anden. vælger En, der kan byde dem verdslig Hæder og bytter ham om med en Anden, der maatte vise sig bedre skikket til at føre dem til Ære og Rigdom. Selv om de er interesserede i at vinde en Mand, forholder de sig fuldstændig ligegyldige og udeltagende i Kampen, og ofte rører de ikke en Haand for at faa ham. De gør ikke Modstand, naar han kommer, men de vil ikke anstrenge sig for at erobre ham.

Et Par Eksempler vil være tilstrækkelige.

Det, der er pikant, naturstridigt i Elskovsforhold, er Fletchers Yndlingstema.

I Thierry and Theodoret giver den onde Moder sin Søn en Elskovsdrik, der berøver ham Kønsdriften. Efter Brudenatten raser han over at have mistet sin Manddom, hvorimod Bruden stadig klynger sig til ham; hun savner intet; hun er fornøjet med ham, som han er. — I Honest Man's Fortune aabenbarer Lamira sig i femte Akt som den, der elsker Montagne, som tidligere var rig, men nu er hendes Tjener; han har lige erklæret sin Kærlighed for Lamiras Tjenestepige; de har kysset og klappet hinanden og udmalet deres Fremtidslykke; Lamira har i fire Akter været anset for at have vit sig til Vestalinde, hvorfor Montagnes og Tilskuernes Overraskelse er lige stor, da de hører om hendes Kærlighed. Stykket ender saa med, at de to faar hinanden; Tjenestepigen faar Ingen.

Evadne har været Kongens Frille; for visse Aarsagers Skyld maa hun giftes; hvorfor Kongen ikke selv ægter hende, faar vi ikke at vide; hun bliver overdraget til hans Trones bedste Støtte, Amintor, der er trolovet med Aspasia, med hvem han bryder. Stykket begynder Bryllupsaftenen; da de Unge bliver alene, nægter Bruden Ægteskabspligtens Opfyldelse; hun har lovet Kongen at være ham tro, ikke at hengive sig til sin Mand, kun til sin Elsker. Senere bliver hun i en Haandevending omvendt af sin Broder; hun indser det rædselsfulde i sin Gerning, dræber Kongen, kommer med de endnu blodige Hænder og attraar at favnes af sin Husbond; denne vakler et Øjeblik; mens han vender Ryggen til, dræber hun sig; skønt

han endnu elsker Aspasia, med hvem han netop har kæmpet i Mandsklæder, fortryder han sin Haardhed og vil gøre Evadne til sin Hustru; da dør hun. (Maid's Tragedy.)

Kong Arbaces har sejret i Krigen mod Tigranes, med hvem han slutter Fred paa Betingelse af, at denne ægter hans Søster. Arbaces kommer hjem og bliver selv betaget af Elskov til sin Søster. Han betror hende og adskillige Andre sin Kærlighed. Hun gyser først tilbage; hun kastes i Fængsel; dér vaagner Kærligheden hos hende, og i en Sammenkomst mellem de to Søskende blusser den op, og de er lige paa Nippet til at hengive sig til hinanden; de skilles ved et Tilfælde, og senere opklares det, at de ikke er Søskende. (A King and no King.) — Man var endnu ikke naat til at turde bringe Blodskam paa Scenen, som Ford gjorde.

Arnoldo elsker Zenocia. For at unddrage sig le droit de seigneur flyr de tilsøs med hans Broder Rutilio; de bliver overfaldet undervejs og skilt. Leopold, Skibsfører, bemægtiger sig Zenocia, og skænker hende til Hippolita, hvem han elsker uden Bønhørelse. Da Hippolita ser Arnoldo, der kommer til samme By, Lissabon, elsker hun ham; han staar imod; hans Kyskhed overgaar al Beskrivelse; han er et mandligt Sidestykke til Isabella i „Lige for Lige". Hippolita, der er baade rig og „kysk", ofrer alt for sin Elskov; da den stadig bliver vist tilbage, beslutter hun at straffe de to; hun frigiver Zenocia, der tæres hen af Giften som Arnoldo af Sorg. I Slutningen af femte Akt gaar hun i sig selv, skaffer Modgift, opgiver sin Kærlighed, forener de to og ægter Leopold. — Imens har Rutilio tilsyneladende dræbt en ung Mand, Duarte, der overfaldt ham paa Gaden; forfulgt af Politi søger han Tilflugt hos en fornem Dame, der viser sig at være Duartes Moder; hun beskytter ham dog og giver ham Penge til at slippe bort for; han maa aldrig komme hende for Øje mere; han flygter og falder i Krudttaarnets Kælder, hvorfor der er Dødsstraf; han bliver grebet, men atter løskøbt af en Rufferske, der engagerer ham som mandlig Skøge. Duarte kommer sig ved et Vidunder; han skjuler sin Helbredelse for sin Moder, der tror ham død og er sønderknust; han opsøger Rutilio, der ved sin Virksomhed er blevet til Skind og Ben; han løskøber ham uden at røbe, hvem han er; Rutilio tilbyder nu den gamle Frue sin

Haand, for at trøste hende over Tabet af den Søn, han har dræbt; hun gaar paa Skrømt ind paa Tilbudet, men lader Rutilio arrestere; da aabenbarer Sønnen sig; han har løskøbt Rutilio fra Skøgehuset, for at han kunde ægte hans Moder, hvilket hun indvilger i. (Custom of the Country.)

Lord Lewis har en Datter, Angelina; Brisac har to Sønner, Charles, en lærd Pedant, og Eustace, en pralende Hofmand. Fædrene beslutter, at Eustace skal ægte Angelina; til den Ende skal Charles, der er ældst, give Afkald paa sin Ret til Jordegodset. Dertil er han villig. Eustace og Angelina er enige og Vielsen skal finde Sted. Først maa dog Charles give Afkald. Saasnart han ser Bruden, bliver han forelsket og nægter at renoncere; han skal altsaa arve Faderen og har tilmed Støtte hos sin Onkel; Eustace ejer ingenting. Angelina gaar straks over paa hans Side, opgiver sin første Brudgom og tager Charles. — Hendes „Kyskhed“ er af den sædvanlige Slags: hun forhandler med sin ny Brudgom, om hvorvidt de straks skal dele Lejet; „han er jo saa uskyldig“. (Elder Brother.)

Paa de fleste af Fletchers Kvinder passer, hvad Cressida siger om sig selv (V. II. 107):

> Godnat! Jeg beder, kom. — O Troilus!
> Farvel! mit ene Øje ser tilbage
> paa dig; det andet vil med Hjertet drage.
> Vort stakkels Køn! deri vor Nød bestaar,
> vor Sjæl altid i Øjets Vildspor gaar;
> Vildspor maa lede vild; vil Sjælen lytte
> til Øjets Raad, da er den Syndens Bytte.

Det passer ikke paa en eneste shakespearsk Heltinde. Der gaar Øjet og Sjælen sammen; ingen af dem gaar paa Vildspor.

Celia, en ung Prinsesse, er faldet i Hænderne paa Prins Demetrius, der elsker hende og genelskes. Han sendes i Krigen, og nu attraas hun af Faderen, Antigonus. Skønt hun mistænker denne, modtager hun dog de Klæder og Smykker, han sender hende. Hun lader sig bevæge til at vise sig ved Hoffet, hvor hun overstraaler alle Damer, koketterer med og modtager Gaver af alle Herrer. Hun er „kysk“ og modstaar Kongens Tilnærmelser. Han fører hende nu til Lejren, lukker hende

inde og bagtaler hende for Sønnen, der straks tror ham; hun viser sig for Prinsen og lader, som hun virkelig var Faderens Frille; da han bebrejder hende det og vender hende Ryggen, skriger hun yderst krænket op og erklærer, at han er hende uværdig; hun forbander og forlader ham. I femte Akt faar de dog hinanden, og den Gamle har rent mistet sit Begær. (Humorous Lieutenant.)

Jacintha er i sin Ungdom blevet forført af Don Henrique, med hvem hun har en Søn. Hun er blevet forladt for Violante. Hendes Kærlighed er udslukt; hun nærer kun Bitterhed, der forøges, da Henrique for at straffe sin Broder, berøver hende hendes Søn. Hun selv lever et „kysk" Samliv med en Mand, med hvem hun ikke er gift, skønt Alle tror det. Tilsidst viser det sig, at Henrique ikke er gift med Violante; han forskyder hende og ægter Jacintha, der er himmelglad. (Spanish Curate.)

En General kommer hjem som Sejrherre; han bliver straks forrykt af Kærlighed til Prinsessen, der, selv kold, tænder alle Hjerter. Han vil vise hende sin Kærlighed ved at sende hende sit Hjerte. Hans Broder Polydor gaar som Udsending for ham til hende, men bliver selv forelsket: hun genelsker ham. Kongen vil forene dem, men Polydor finder ikke sig selv værdig. Polydor anstiller sig død, Generalen faar sin Forstand igen, Prinsessen spørger Oraklet tilraads og faar Orakelsvar. Kongen vil nu bortgifte hende til Generalen; hun forsikrer, at hun elsker Polydor; denne rejser sig op af Kisten; de to Brødre overbyder hinanden i Ædelmod; den Ene overdrager hende til den Anden; hun er som en Fjerbold, der kastes frem og tilbage mellem dem; hun selv ser rolig til som en Hind, naar Hjortene kæmper om den; da Generalen ikke længer er forrykt, er han heller ikke forelsket, og Polydor bliver den Lykkelige. (The Mad Lover.)

Fletchers fantasirigeste Værk, der rummer mere lyrisk Skønhed end noget samtidigt Drama udenfor Shakespeare, i hvilket hver Linje drejer sig om Elskov, hvor Luften dog ikke er svanger med frisk Blomsterduft, men mættet til Overmaal med kunstige Essenser, hvor der stadig tales om kønslig Renhed og hvor Tanken beskæftiger sig med naturstridig Afholdenhed — Faithful Shepherdess — rummer to Figurer, der

maaske mere end nogen andre viser Fletchers Ideal af Ungdommen: Clorin har begravet sin Brudgom og kan nu ikke tænke sig Muligheden af at tilhøre nogen Anden. Hyrden Thenot, der ser hendes Sorg og Trofasthed, elsker hende haabløst; om hun blev hans, var hans Lykke saa fuldstændig, som hans Smerte nu er stor. Han følger hende, sukker, sværmer og lider; men selve Smerten er ham en Kilde til Nydelse. Bevæget af hans Ømhed, Ydmyghed og Taarer beslutter hun at helbrede ham og lader, som hun vil udfri ham af hans Lidelser; i samme Stund bortdunster hans Elskov; hun har været utro mod sin første Elskede ved at bønhøre ham; hans Lidenskab er af en altfor ren Art til at kunne taale et sligt Stød. Han vilde elske og begære hende, uden at have Udsigt til at besidde hende! — Hvilken Forskel mellem de to Digteres Opfattelse af sædelig Renhed.

Disse faa Eksempler vil tilstrækkelig vise Fletchers Tankegang. De kunde forøges med mindst halvtres fra de to og halvtresinstyve Skuespil, der er trykte som Beaumont og Fletchers. Jeg vil slutte med en Karakter, skildret baade af Shakespeare og Fletcher, nemlig Kleopatra. Shakespeare fyldte hendes hele Væsen med Elskov og overdækkede derved alle hendes Fejl. Hvad Fletcher havde tænkt sig, da han digtede sin Ægypterdronning, er ikke let at forklare. Det er hendes Forhold til Julius Cæsar, der er Hovedhandlingen i The False One. Hun er endnu ung og ufordærvet, rent udvortes set, da Cæsar kommer til Ægypten. Hun kender ham ikke; dog beslutter hun at besnære ham:

Thought to purchase
His grace with loss of my virginity.
It skills not, if it bring home majesty.

(Besluttede at købe
Hans Naade med Tabet af min Jomfruelighed.
Det betyder intet, hvis det bringer Højhed.)

Hun bæres til Cæsar i en Sæk. Han bliver straks slaaet af hendes Skønhed. Hun forlanger Magt, han Elskov. Han kysser hende. Hun erklærer, at han er altfor voldsom, han, at hun er for kold for hans Attraa. Derpaa gaar de sammen „to blush again“, som han udtrykker sig. Hun bliver Cæsars

Elskerinde for at ærgre sin Broder. Derpaa bliver hun og hendes Broder skinsyge paa hinanden for Cæsars Skyld og strides om hans Gunst. Han vender begge Ryggen, da han ser Ægyptens Rigdomme. Cæsar vender tilbage til hende i en ledig Time. Først er hun knibsk overfor ham; ti hun elskede ham med en „Erobrers Ærgerrighed". Overfor sit Følge beklager hun sig over Cæsar, fordi han ikke er den Mand, hun havde tænkt sig. Hun fortryder at have hengivet sig til ham, da hun ikke har opnaaet noget ved det. Da i Stykkets sidste Akt Oprøret imod ham slaas ned og Cæsar ved hendes Broders Fald vender tilbage til hende som Sejrherre, er hun vel kold overfor ham, men erklærer, „at hun ikke fortryder sine Gunstbevisninger".

Man skulde ikke synes det var vanskeligt at skelne mellem en Shakespearesk og en Fletchersk Kvinde. —

Shakespeares Vækst kendes intetsteds tydeligere end paa hans Kvinder, og i ingen Retning er den mere continuerlig. Der findes ingen Lakuner og intet Tilbagefald. Hvilken Afstand mellem den unge Kone i Tvillingerne, der altid skænder paa sin Mand, aldrig lader ham have Ro ved Bordet eller i Sengen, og Dronning Katharine, der føler den blodige Uret, som begaas imod hende, og dog ikke har et eneste bebrejdende Ord for sin Husbond. Eller mellem den arrige Katharina, der fraader og hvæser, men tæmmes med Vold, til hun indser, hun skal lyde sin Husbond, fordi han sørger for hende, arbejder for hende, at hun kan have det godt i Hjemmet, til Miranda, der vil bære den Byrde, som hendes Fader har lagt paa Ferdinands Skuldre.

Dog endnu større er hans Vækst med Hensyn til det erotiske. Han begynder rent sanseligt. Selv ung og kraftig føler han det hede Blod i sine Aarer og forlener sine Skikkelser dermed, saa de drages mod hinanden i legemlig Attraa, uden noget andet Motiv end det, at Manden ikke kan undvære Kvinden og hun ikke ham. De Unges Hjerner er fyldte af erotiske Tanker som deres Legemer af erotisk Spænding, og den rent animalske Drifts Tilfredsstillelse bliver Maalet for alle deres Ønsker og Handlinger. Den er det, der karakteriserer dem; udover den har de meget faa Egenskaber. Ret be-

tegnende er det, at i Romeo og Julie er det ikke Hovedpersonerne, der er stærkest og flersidigst individualiserede, men Ammen, der kun lever i erotiske Minder, og Munken, der ikke engang har saadanne. De to Unge er slet ikke andet end Sanselighed.

I Hamlet er der to Kvinder: Prinsens Elskede og hans Moder. Ofelia er ren som nyfalden Sne — tilsyneladende. Men da hun har mistet Herredømmet over sin Forstand, synger hun utugtige Viser — og dem har hun vel ikke lært efter at være blevet vanvittig. De røber, hvad Retning hendes Tankeliv har haft. De er som Slakker, fremkomne ved Støbningen af hendes Karakter. Senere hen forekommer ingen saadanne hos Shakespeares unge Kvinder. Dronningen har giftet sig igen — der kan næppe være Tvivl om, at hun er baade uskyldig i og uvidende om Mordet paa hendes første Mand. Hendes Brøde er altsaa kun den, at hun har giftet sig igen; men den er stor. Hamlet ikke alene lider frygtelig under den, men han anklager sin Moder i de skaanselløseste Udtryk, og hverken hun eller nogen Anden i Tragedien har et eneste Ord at sige til hendes Forsvar. Der findes mange Undskyldningsgrunde for Kongens Adfærd, ingen for hendes. Shakespeare er i Hamlet ved at ændre sin Opfattelse af Elskov, som det, der ubetinget adler og forskønner.

I Julius Cæsar viser han os for første Gang det ideale Forhold mellem Mand og Kvinde, hvor Ægteskabet er bygget ikke paa sanseglødende Elskov, men paa Kærlighed, gensidig Tillid, Fællesfølelse i alt. For Tilskuerne er der ikke den mindste legemlige Attraa mellem Brutus og hans Hustru Portia, Catos Datter.

Et af Midlerne til at tæmme den arrige Kvinde var at vække hendes Sanselighed. Den unge Kone i Tvillingerne skænder, fordi hun tvivler om sin Mands Troskab. Allerede i Som I behager er vi langt borte fra sligt. Erotiken her er ren som Skovens Luft. Rosalind er saa kvindelig som hun er klog. I al hendes Tale er blandet en blid Vemod i den lette Spøg. Hendes Livlighed er overstrømmende, hendes Latter klinger i Skoven, og dog blinker der en Taare i Øjet; den maa hun skjule med en Vittighed. Hun, den overlegne Kvinde, leger med sin unge Elskede, der er legemlig udviklet, men aandelig Barn, der søger Ensomhed,

skærer hendes Navn i alle Skovens Trær og rødmer over sin første Kærlighed. Hendes Hjerte bæver af Frygt for at miste ham; ti hun ved, at Mændene er ustadige, som Maj, naar de bejler, som December efter Brylluppet. Hun har set ham en Gang, og hun er blevet forelsket i ham. Hun attraar ham, for ved ham at blive Moder. Hendes Attraa er gjort tydelig for os i den henrivende Scene, hvor hun i Mandsdragt leger med Orlando og lader sig vi til ham (IV. II.). En vovet Scene, der kun frelses ved den Fylde af Renhed, Poesi og Vid, der er gydt ud over den.

Men de pludselige Forelskelser, de, hvor Kvinden bøjes ind under Manden i legemlig Attraa, viger helt Pladsen for de Forhold, der vokser langsomt ud af Sympati og varer længe. I Shakespeares yngre Dage fulgte vi sjældent det elskende Par længere end til Vielsen eller det første Favntag. Siden blev det Samlivet, han mest viste os.

Vi ser lidet til Cordelias Kærlighed; hun er faatalende, med en blød Stemme. Hendes Renhed i Tanke som i Handling er utvivlsom. Skal Digteren vise os to Helvedkvinder, peger han paa hendes Søstre, Goneril og Regan. Som Kronen paa deres Skændighed sætter han det, at de, gifte, kaster deres Hu paa en anden Mand. Shakespeare fører dem ikke saa vidt, at han lader dem begaa Utroskab; det er nok til at dømme dem, at de bedriver Hor i deres Hjerter. Han kender, naar han staar frit overfor sine digtede Skikkelser, ikke nogen Undskyldningsgrunde for en Kvinde, der bryder sin ægteskabelige Troskab. Han kunde vel gøre en Kameliadame til Heltinde, men ikke vække vor Medfølelse for hende.

Desdemona kan ikke engang tænke sig, at en Hustru kunde svige sin Mand, kan ikke tro, at nogen Kvinde har gjort det. Hendes Kærlighed spirede og voksede langsomt som Morens. Det var ikke hans Person, hun attraaede. Hun saa ikke, at han var tilaars, at han var af en lavere Race. Hun følte for ham, og saaledes vandt han hendes Hjerte. Han saa hende som Husets Datter, der styrede Hjemmet, hørte hendes bløde Stemme, der bad ham fortælle og takkede ham, saa ind i hendes Øjne, der fyldtes med Taarer over hans udstandne Lidelser, og hun vandt hans Hjerte. De kan skilles paa deres Bryllupsaften, uden Favntag, og uden Klage, da Statens Vel-

færd og hans Ære kræver det, fordi de ved, de skal snart ses igen. — Hvor bevidst Shakespeare har arbejdet, ses af en ganske ubetydelig Forandring i Teksten (I. III. 279.): Efter at det er afgjort, at Desdemona skal følge Othello til Kypern, men paa et andet Skib, hedder det i Kvartudgaven:

Senator: I maa tage herfra iaften.
Desdemona: Iaften, Herre?
Senator: Iaften.
Othello: Af ganske Hjerte.

Desdemonas Udbrud er udskudt i den endelige Redaktion, Folioen 1623, der sikkert skyldes Shakespeare selv. Igennem hendes Ord klinger en Skuffelse ved ikke at kunne tilbringe den første Nat med Othello. Ved at udelade dem, har Digteren øget hendes Mod og hendes Renhed.

Hvor er Forholdet ikke rent imellem Coriolan og hans Hustru; hun er ydmyg, og han er øm. Og nu Antonius og Kleopatra! De bæres jo oppe af en sand Lidenskabens Storm, og dog, hvor er der et lascivt Ord, en uren Hentydning, blot et antydende Ordspil? Der er en gennemført Kyskhed og Renhed over Alles Tale og Tanke og Handlinger, som er ganske forbavsende. Her er Ingen, der taler som Julies Amme, endnu mindre som Pandar eller Thersites.

Saa er der Imogen, den skønneste, mest lydefri, højest elskende og dybest kvindelige af alle Digterens herlige, stolte og modige Kvinder. Hun lever kun for sin Kærlighed. Den er en rolig Flamme, ingen hurtig opblussende Glød. Hun og Leonatus er opvoksede sammen, og deres Kærlighed er vokset med dem. Ingen lidenskabelig Rus, men et ømt Hengivenhedsforhold binder dem.

Det siges jo om hende af hendes Husbond som hendes største Ros:

Min lovlige, tilladte Lyst
indrømmed hun mig knap, bad tit om Skaansel
saa rosenblussende —
(Cymbeline II. V. 9.)

Og nu Hermione! i selve Navnet ligger jo hendes kvindelige Renhed. En ikke længere ung Kvinde, der har født flere

Børn, bevarer i Shakespeares Øjne sin hele sædelige Renhed — i Fletchers aldrig. Og den yndefulde Elskovsleg mellem Florizel og Perdita ved den landlige Fest bærer jo det fineste Præg af Uskyld. Der er intet legemligt Begær hos de to. Derfor kan de ogsaa sejle i samme Skib uden Opsigt fra Bøhmerland til Sicilien. Der vil ikke rinde Sorg eller Harm af det Møde. (Et Vintereventyr.)

Som om Digteren tilslut ret bestemt vilde vise os, hvorvidt han var kommen i Aandiggørelsen af Elskoven, skaber han i „Stormen“ Miranda, den ganske uberørte Jomfruelighed. Hun har levet ude paa Øen i Oceanet og har aldrig set en Mand — ti Prospero er jo mere Væsen end Menneske. Hun kender ikke Elskov engang af Navn. Da kommer Ferdinand. Atter er der en Elskov ved første Møde (love at first sight). Men hvor forskellig fra Julie er hun ikke. Der er ingen Lidenskab hos hende. Hun sprænger ikke Samfundsbaandene for at tilhøre og favne sin Elsker. Hun gribes af en Følelse, som hun ikke ved hvad er, men som faar sit Udslag i, at hun vil dele Byrde med den, hun elsker, vil være hans Træl.

Miranda er renset for al jordisk Smuds som den Engel i Beato Angelicos Engledans, der strækker Haanden ud mod den unge Munk for at byde ham ind i Salighedens Fred, ren som Beatrice, der fører Dante opad mod Lysets og Tonernes Herlighed.

Højere kunde Shakespeare ikke naa. Det blev hans sidste Ord om Elskov.

Hvad Shakespeare fremstiller er det Almenmenneskelige. Det er Højrenaissancens store Fortjeneste, den Arv den har efterladt alle Slægter, at den stræbte efter og naaede i sin højeste Udfoldelse det Almenmenneskelige, det der har evig Gyldighed. Saa vidt var Grækenland aldrig naaet. Den græske

Kunst, den formende som den digtende, var i al sin Herlighed en Landekunst. Renaissancens var i dens ypperste Fremtoninger Verdenskunst. Den græske Billedkunst har i sine fortrinligste Frembringelser vel arbejdet efter levende Model, men samtidig efter rent vilkaarlig opstillede Maal og Forhold; den skabte en Type, som der skal Kunstforstand til at nyde. Rafael arbejdede hen mod et andet Maal, nemlig at gengive det højt udviklede Menneske i de rette Forhold, bevarende det rent menneskelige, afstrejfende alt det tilfældige. Julius II's Portræt er langt lettere tilgængeligt for Menigmand end nogen græsk Portrætstatue, og det er ikke ringere Kunst. Rafael døde, før han havde naaet at give sit bedste. Tizian er den italienske Renaissances Blomst, udfoldet i hele sin Pragt. Hans Portrætter, hans Maria (Himmelfarten), hans nøgne Hertuginde af Urbino (Florents), er levende Mennesker, Mennesker fra hans Tid og dog Mennesker fra alle Tider. Saa skønne Mennesker har der aldrig været og har der altid været. Staar man foran en praxitelesk Statue siger man kun: saa skønne Mennesker har der aldrig været. Staar man foran Hertuginden af Urbino i Tribuna vil Enhver forstaa, at hun er dejlig; den, der ikke er kunstvant, vil dog mene, at han har set mangen en Kvinde, der var ligesaa smuk; den, der elsker og forstaar Kunst, vil blive mere og mere betaget, mens han stirrer, og vil udbryde, at saa skøn en Kvinde har dødeligt Øje aldrig skuet. Hun lever, hun aander, og det har hun gjort i Aarhundreder. En græsk Statue aander ikke. Grækernes Maal var Naturen forbedret af Kunsten, Renaissancens Maal var Menneskenaturen renset af Kunsten.

Shakespeares Skikkelser aander og lever. De blev aldrig Typer, kun Mennesker, og dog noget mere end Mennesker. De var Mennesker fra hans Tid — det var jo saadanne, han studerede — de var Mennesker fra den Tid, hvori de udgaves for at leve — og de var vore Dages Mennesker. Fordi de var for alle Tider, blev han for alle Tider. De var almenmenneskelige som de Forhold og Forviklinger, hvori de bringes. Romeo og Julies Elskov, Kamp og Undergang er gammel som Verden, endte den Gang i Familiens Gravkapel, ender nu paa et Hotelværelse. Foregaar ikke Macbeth den Dag i Dag, naar en hæderlig Mand, der var skabt til at være Professor, hvirvles ind i den korrumperende og demoraliserende Politiks Strøm

og ikke har Kraft nok til at modstaa, naar en Ministertaburet vinker, kaster sin Fortid overbord, sviger den Tillid og de Forhaabninger, der var stillet til ham, for at naa den, tramper paa og ødelægger fordums Venner for at holde sig paa den, og tilsidst dog ikke kan holde sig oppe, fordi der ikke er En, der støtter ham? Er Lears Historie ikke hændt de hundredetusind Gange før og efter Shakespeares Tid, vil den ikke gengentage sig saa længe der er Forældre og Børn til? Til alle Tider vil tanketomme, lunefulde, dejlige Kvinder som Kleopatra drage Mænd bort fra Fornuftens Vej. Og er ikke Henrik IV's Blindhed og Mistillid overfor sin Søn den Lidelse, der forbitrer Millioner af Fædres Liv? Var ikke Karl den Første af England et tro Billede af Shakespeares Richard II?

Shakespeare afstryger det rent tilfældige ved Menneskene og deres Omgivelser, beholder kun det rent menneskelige, det evig gyldige tilbage. Derfor forstaas han af Menigmand, beundres han af den højt dannede. Han taler et Sprog, der fattes af den Enfoldige, henrykker den Vise. Det gør saa uendelig faa andre Digterværker. Første Del af Goethes Faust er almengyldig som hans bedste lyriske Digte, men om hvor meget andet af Goethe kan det samme siges? Det græske Drama i sin reneste Form kan kun forstaas af Filologer, kan kun nydes af uendelig Faa. Ikke blot, at det bevæger sig paa en Baggrund af den homeriske Sagn- og Gudeverden, hvormed dets oprindelige Tilskuere var fortrolig, men som er ukendt Land for moderne Teatergængere, men dets Konflikter er specifik græske og fordrer et Kendskab til græsk Samfundsliv og Tankesæt, som de Allerfærreste har. Tag Antigone: En moderne Tilskuer kan ikke naturligt interessere sig for Konflikten deri, fordi han slet ikke kan forstaa, at det er værdt at modsætte sig Statens strengeste Bud, at ofre Livet for at faa et Par Skovlfulde Jord kastet paa et Lig. Det maa vides, at for en Græker var det, at hans Frændes Lig henlaa ubegravet, den frygteligste Tanke; men selv naar vi ved det, kan vi ikke sætte os ind i det. — Axel og Valborg er et dejligt Digterværk, men en stor Tragedie er og kan det ikke blive, ti det har den samme Skavank som Antigone: det er for specielt. Paa et bestemt historisk Tidspunkt var der en Lovbestemmelse om, at to, der var blevne holdt over Daaben af den samme Kvinde,

ikke maatte ægte hinanden. Sligt kunde fremkalde en Konflikt, der var meget beklagelig for de to, der forelskede sig til Trods for den Lov; men vi kan ikke komme i den Situation, for os har den ingen Gyldighed. Ved Opførelsen af Axel og Valborg overværer vi en Kuriositet, der kan være meget underholdende; men vi rives ikke med, da det ikke vedkommer os.

Det var først gennem et betydeligt Arbejde, at han naaede til dette almenmenneskelige Standpunkt. Fra først af tegnede han Mennesker i naturlig Størrelse og saadan som han saa dem om sig, eller han fortegnede dem og drev dem ud paa Randen af Karikaturen, som Richard III. Lidt efter lidt arbejder han sig henimod de almenmenneskelige Konflikter mellem ideale Skikkelser, der har menneskelige Proportioner og derfor synes almindelige Mennesker. Han naar ikke straks Maalet. Meget af Hamlets Samtale med Skuespillerne tilhører Tiden, har sikkert interesseret overordentligt ved det Herrens Aar 1600, men har ingen Gyldighed nu. Men i Othello, i Lear, i Coriolan forekommer intet af den Slags.

Henrik Ibsen har gennemvandret den modsatte Vej af den, Shakespeare tilbagelagde. Det var det almenmenneskelige, der gav hans bedste Ungdomsdigtning dens Præg. Kampen mellem Hakon og Skule er den altid standende Strid mellem den, der ikke er fuldt sikker paa sit Kald og derfor har Betænkeligheder og bukker under, og den, for hvem der ikke kan være nogen Tvivl og som derfor gaar lige frem og fanger Sejren. Scenerne mellem Per Gynt og Aase er almengyldige, er ogsaa blevne forstaaede overalt, til Trods for deres særlig norske Iklædning. Brand er næsten en shakespearesk Figur, overnaturlig stor i Styrke og i Svaghed, helstøbt og uligevægtig, ensidig og rig paa Facetter, menneskelig og ujordisk. Vi ser ham i en Mængde Situationer, altid menneskelig, aldrig virkelig. Alle Scenerne med Agnes er dejlige, dybe, uden Plet. Og hvilken overlegen Ironi og Verdensvisdom er der ikke i Sammenstødet med Fogden. Det var Ibsens almenmenneskelige Periode. Lidt efter lidt specialiserede han sig, og hans Succes blev stadig mere og mere øjeblikkelig. Han havde set stort paa sine digtede Skikkelser, og de var blevne store og rige. Hans Syn blev skarpere, men det blev ogsaa mere og mere snevert. Han havde taget sine Figurer i de store Omrids; han syslede nu saa indgaaende med

deres Sjæleliv, at han mente at kende hver Fiber i dem, hver Trevl paa dem, indtil Knappen bag paa deres Frakke, som de selv aldrig havde set. Han havde som Shakespeare set sunde Mennesker, hvoraf En havde en lille Kræftskade, der voksede og voksede, til den ødelagde Organismen uden at vedkommende selv følte det. Nu saa han kun den syge Side hos Menneskene; det var gaaet ham rent af Glemme, at Verden kan ikke bestaa af lutter Syge. Hans Figurer er bleven mere og mere Specialiteter, kun gyldige for det Individ, der dissekeres. De er tilmed blevet Symboler, Menneskene kendes ikke ved dem som Brødre og Søstre; de er ikke levedygtige. Shakespeare byggede Livet paa de Sunde, Ibsen vil lægge Torpedoen under Arken, for at de Syge kan sprede Smitstoffet fra hans Hospital endnu videre om.

Shakespeare er Legemliggørelsen af den historiske Anekdote, som i vore Dage nyder saa ringe Anseelse hos de Lærde. Den er Udtrykket for den folkelige og i Hovedsagen rigtige Opfattelse af en Person eller en Epoke, sammentrængt i et enkelt slaaende Udsagn, der ikke er blevet sagt, men kunde være blevet sagt. Et saadant danner sig længe efter at Begivenheden er foregaaet eller Manden er død. Traditionen sigtes mange Gange og der bliver tilbage en lille Kærne, der for Folkebevidstheden er Sandheden og i det væsentlige er den historiske Sandhed, den som de Lærde naar til ved at skrive mange Bind om, at der ingen Kendsgerning ligger til Grund for Anekdoten. Naar Niels Ebbesen staar for Folkebevidstheden som Danmarks Befrier og derfor som en herlig Riddersmand, er denne Opfattelse i det væsentlige korrekt, selv om Historikere ved lange Udviklinger kan forklare, hvor lidt vi ved om ham og hans Bedrift. Sandheden er dog, at Danmark blev befriet, og hvad der sker, er blot, at Nationen vil se Bedriften legemliggjort. Paa den Maade ikke blot benyttede Shakespeare de historiske Anekdoter, men han skabte dem. Da han lader Cæsars sidste Ord være: Et tu, Brute, bærer han sig ad som den folkelige Historieskriver. De faa Ord belyser Forholdet mellem Cæsar og Brutus bedre end en lang Afhandling kunde, og er blevne staaende i Verdens Bevidsthed som virkelig udtalte Ord. Naar han skaber sligt, er det vel ligesaa lidt som naar Folkebevidstheden danner slige, med bevidst Hensigt. Det er et Fund. Det geniale be-

staar i at fastholde Fundet, instinktsmæssig forstaa, hvor betydningsfuldt det er. Ogsaa det er genialt at udtrykke det paa Latin; derved faar det det rette ægte Præg.

Det er det samme Instinkt, der fører ham til Plutark, som netop former sine Levnedskildringer plastisk over Anekdoten, eller lader ham fra først af foretrække Holinshead for Hall, hvilken sidste Historiker hans Forgængere benyttede.

Hans historiske Dramaer — engelske som romerske — er folkelig Historieskrivning. De fremstiller ikke Tingen netop som de lærde Undersøgelser vil det, ikke som Tingene var, men som de kunde have været. Han er ikke pedantisk nøjagtig med Tidsfølgen, bytter om paa Begivenhedernes Rækkefølge, foretager kunstneriske Forskydninger, men ikke Forfalskninger. Han ser ikke med individuelle Øjne, men med Eftertidens Øjne. Han former Henrik V som Folkevisen har formet Dronning Dagmar.

Shakespeare blev ved Studiet af Historien sig mere og mere det sundeste Livsprincip bevidst, det, at den Enkelte viger for det Hele. Han ved vel, at Individet er langt interessantere end Samfundet, og at Kunsten til alle Tider ikke har haft noget taknemligere Emne end Kampen mellem Mennesket og Menneskene. Men han ved ogsaa, at intet Samfund kan bestaa, hvor Enkeltviljen hæver sig over Samviljen. Hin maa bøje sig ind under og blive et Udtryk for denne. I vore Dage fordrer de degenererede Naturer og deres Ordførere Plads for Individet, og bevidst eller ubevidst foresvæver det gamle Hellas dem som Idealet: der, hvor den enkelte By satte sig ud over Statens Tarv og hvor den enkelte Person satte sig ud over Byens Tarv, opelskedes de personlige Egenskaber, de onde som de gode; tilsidst var det som i vore Dage Særhederne, der opdyrkedes og beundredes paa det Heles Bekostning; derfor endte Mennesker som Stat i Svaghed. Der havde enhver Lov til at snakke med, faa sin uforgribelige Mening frem, kritisere alt og alle, og det endte hurtigt i Kaos. Shakespeare skrev aldrig om Grækenland. Han skrev derimod om det voksende England, om det forsvundne Rom. I de Lande havde Enkeltviljen bøjet sig for og var gaaet op i Almenviljen. Det var, hvad der havde gjort Rom stort, — at Byen, Staten var alt, Personerne intet; da under hellensk Indflydelse Romerne begyndte at kæle

for Individet og at betone dets Ret, begyndte Forfaldet. Elisabeths England, det voksende England, hvilede netop paa den Overbevisning, at Alle maa gaa op i Staten, at den Enkelte maa ofres for Helheden. Det er Shakespeares Livsanskuelse, og den bliver mere og mere udpræget hos ham og finder sit stærkeste Udtryk i Henrik V og i Coriolan.

Hermed hænger hans Upartiskhed sammen. Han dømmer ikke, han lader Tilskuerne dømme eller frikende. Han retter Anklagen imod Dramaets Hovedperson, men han fremfører samtidig alle de Undskyldningsgrunde, der kan tænkes. Han giver dog ogsaa fine Fingerpeg, hvorledes han mener, der bør dømmes, men han lægger ikke sin hele Avtoritet i Vægtskaalen til Fordel for eller Skade for den Anklagede. Naar han gør Shylock til Midtpunktet i Købmanden i Venedig, saa samler han al Interessen og al Sympatien om ham; han gør ham til en Kæmpe, der rager højt op over alle Omgivelserne ved sin Intelligens, sin Lidenskab, sin Alvor; han har Ret paa alle Punkter, og dog bliver han slaaet paa alle Punkter, fordi han strammer Buen for stærkt og derfor skyder ud over Maalet. Femte Akt, der synes saa løst paahængt og tilsyneladende kun er der for at udslette det pinlige Indtryk af Retsscenen, har sin Moral. Shylock, Kæmpen, men den uregelrette, er fjernet; de smaa Mennesker, men de normale, er blevet tilbage; de egner sig for Livet. Dog, naar Stykket er til Ende, er det Shylocks Skikkelse, der tegner sig for Tilskuerne, og naar de gaar fra Teatret, er det ham, Diskussionen drejer sig om. Endnu drøftes han, og der fremsættes endog saadanne Paradokser, som at Shylock egentlig er en komisk Skikkelse. Som om en saa gennemarbejdet Karakter det ene Aarhundrede kunde være komisk og det næste dybt tragisk, som om Stykket overhovedet ikke blev meningsløst ved at Shylock opfattes komisk. Aandrigheder, der tages for gode Varer den ene Dag, kan blive komiske den næste.

Lear har al Uretten og Døtrene al Retten; men det vilde den almindelige Tilskuer ikke erkende, og der kan udspinde sig endeløse Diskussioner deraf. Det bevæger Menneskene langt mere at være med til at fælde en Dom i en vanskelig Sag, end at være passive Vidner til en Domsafsigelse, hvor alle Enkeltheder er klart belyste og ingen Tvivl mulig.

Fingerpeg giver han f. Eks. i Coriolan. Tragedien ender ikke i Rom, men i Corioli. Romernes Mening om Coriolan efter hans Død lærer vi ikke at kende. Det er hans Fjende og Drabsmand, der, efter at have traadt ham under Fod, holder en meget behersket Tale til hans Ros; han er større end Coriolan, ti han ikke blot overvinder denne ved sin Selvbeherskelse og Forudseenhed, men sig selv.

Han kendte ikke til at foragte sit Publikum, laa aldrig paa Krigsfod med det, men smigrede det heller ikke. Han vilde behage det og derved vinde det. Han skrev ikke for en Del af det, ladende haant om den anden Del. Der var noget for enhver, for den kritikløse Haandværker kaade Løjer, kraftige Optrin, stærk Handling, for den kræsne Smagsdommer Psykologi, Poesi, Aandfuldhed, Vid. Den sjældne Teatergæst fulgte spændt Hamlets Kamp med Omgivelserne, græd over Desdemona og hadede Jago, beundrede Brutus og Percy, gøs over Lady Macbeth og jublede over Falstaff. Den, der kom tit og kunde Stykkerne udenad, nød den store Menneskekundskab, den dybe jordiske Visdom, den straalende Poesi og det blinkende Vid, og tildels maaske ubevidst den overlegne Kunst. Han hverken leflede med sit Publikum eller stødte det fra sig, han bød det hver Gang det bedste, han formaaede; men det var det bedste, et Menneske formaaede. Den, der altid byder gode Varer og har Tid til at vente, ham vil Publikum komme til, og det vil blive hos ham, fordi det har Tillid til ham.

Han er klar. Der er ingen forlorne Dybsindigheder, der skal dække over Tanketomhed hos ham. Naar et af hans Dramaer gaar over Scenen — helst lidt hurtig spillet, som de blev paa hans Tid — falder man ikke i Staver eller giver sig til at grunde over en enkelt Replik. Man rives med og synes, man forstaar alt. Er det færdigt, staar alt tydeligt for En. Og dog, naar Stykket er forbi, har En faaet en Ting ud af det, en Anden en anden. Hver af Karaktererne, der syntes ved første Syn saa helstøbte, viser sig indviklede. De bliver Genstand for Drøftelse, Interessen holdes vedlige, og jo oftere de bliver undersøgt og jo flere, der undersøger dem, des vanskeligere bliver det at blive enige om dem. Endnu staar de med faste Omrids og samtidig som Gaader.

Shakespeares Drama stiller slet ingen Fordringer til Tilskuernes

Viden. Det er afsluttet, hviler paa sig selv, har ikke Rødder udenfor sig selv. Det græske Drama har Homer eller den græske Gudetro til Baggrund, fordrer temlig indgaaende Kendskab til disse to hos sit Publikum, er med mange Traade forbundne til dem, og kunde kun fuldt ud værdsættes af det Publikum, for hvilket det var skrevet, kan nu kun med Besvær tilegnes af Filologer og særlig dannede Mennesker og har aldrig slaaet Rod i nogen anden Tid eller Land end de, for hvilke det blev skrevet. Selv i Rom, der dog hentede al sin Kultur fra Hellas, var og blev det en fremmed Plante, der vanrøgtedes og skød vantrevne Skud, blev beundret af nogle faa, men modtaget med Kulde af Mængden. De græske Guder var Realiteter, de romerske Abstraktioner, den romerske Scenes Bygning var forskellig fra den græske — og den største græske Digtning blev uforstaaet. Hverken Shakespeares engelske Historier eller romerske Dramaer kræver nogensomhelst Forudsætninger hos Tilskuerne. Alt, hvad der behøves til Forstaaelsen, er givet i Dramaet selv. Henrik IV gør ligesaa stærkt Indtryk paa en Nordbo og en Tysker som paa en Englænder, forstaas fuldt saa godt af en Dansk Aar 1900 som af en Londoner Aar 1600. Den, der vil læse Dante, maa studere ham med Kommentar, hvad der gør et stort Skaar i Nydelsen; og saa forstaar man dog langt fra alt, og meget af det, man forstaar, vedbliver at være fremmed for En. Skal det græske Drama spilles, sker det helst for en Kres af Indbudne, og man søger saa vidt muligt at indrette Scenen som den var i det gamle Grækenland. De Forsøg, der er bleven gjort paa at opføre shakespeareske Stykker paa en Scene, der var indrettet som en elisabethsk Skueplads, har kun Kuriositetens Interesse; det har ikke forhøjet Nydelsen for et eneste naturligt Menneske at overvære Eksperimentet. Bliver en eller to af Hovedrollerne i et shakespearesk Skuespil udførte af store Skuespillere, kan det gøre stærkt Indtryk, om Scenen er i en Lade, men det vinder ved at udstyres med alle mulige moderne sceniske Virkemidler; saavel dets Indre som dets Ydre er afpasset for alle Tider og for alle Krese.

Hvor meget af Shakespeares Kunst var bevidst? Alt og Intet. Jeg har bestræbt mig for at paavise, hvorledes hans Kunst stadig øgedes, hvorledes hans Karakterfremstillinger, f. Eks.

hvad Titelfigurerne og Kvinderne angaar, alle, hvor forskellige de end er i Enkeltheder, er anlagte efter samme Skabelon, en Form, der i sit Indre bliver fastere og sikrere, samtidig med at det Ydre bliver mangfoldigere og rigere. Naar sligt er gennemgaaende og udarbejdes til større Finhed og Styrke, maa det ske med fuld Bevidsthed. Kunstneren maa vide, at han ser, tænker og føler paa en bestemt Maade; han maa da gribe disse Ejendommeligheder og holde dem fast, undersøge deres Værdi og fuldkommengøre dem. Det gør han med Overlæg. Noget andet er det ubevidste, det han ikke selv kan gøre for: at hans Hjerne og Karakter er saadan beskafne, at han iagttager, tænker og arbejder netop paa en bestemt Maade.

Havde Shakespeare nogen Anelse om, at han skrev for Evigheden? Det er ikke godt at vide. Om sine Sonetter siger han, at de skal overleve forgyldt Marmor, men det er kun et af de mange Udtryk, han har tilfælles med de andre Sonetdigtere. Hans tilsyneladende Ligegyldighed for sine Værkers Fremtidsskæbne taler derimod. Saa taler maaske derfor den Omhu, han anvendte paa sine Værker, og hans aabenbare Bestræbelse for ikke blot hver Gang at levere det bedste, han formaaede, men at give noget bedre end det, han sidst havde givet. Og dog, det er jo en Trang hos Kunstneren, som han tilfredsstiller for sin egen Skyld, og som han maa følge uden egentlig Tanke paa, om han vinder Bifald eller om hans Værk vil overleve ham. Ser dog enhver Kunstner Andres Værker gaa til Grunde og kun enkelte rent tilfældige Stumper reddes ud af Tidens Skibbrud. Da Michel Angelo mod sin Vilje og til Trods for sine Protester malede Loftet i det sikstinske Kapel, skænkede han ikke blot Verden den ypperste Skønhedsaabenbaring, den ejer, men han satte alle sine Kræfter ind paa Arbejdet. Og dog kunde han ikke vide, hvor længe det skulde staa. Andre Billeder havde maattet vige Pladsen, for at de, der nu er der, kunde anbringes, og det var kun et godt, men ikke et kunstnerisk Paafund, der reddede Michel Angelos Dommedag fra Undergang. Shakespeare har næppe lagt Vægt paa Efterverdenens Dom. Han vidste, at alt, hvad der blev tilbage af selve Julius Cæsar, var en Haandfuld Støv, der maaske kunde klines ind i en Bondes Hytte for at holde Nordenvinden ude. Naar det var alt, hvad var saa Udødelighed for Mennesker og

Værker? For ham gjaldt det om at leve Livet, at være stærk som det, men ikke om at være stærk som Døden. Hvad der laa ud over den, bekymrede ham ikke. Livet laa indesluttet af en Søvn (was rounded by a sleep). Kun en af hans mange Skikkelser, Hamlet, den der er mindst levedygtig af dem alle, beskæftiger sig med, hvad der muligvis kan ligge hinsides Døden. Ingen af de andre grubler derover eller handler med den Mulighed for Øje, at der er en Tilværelse efter denne. De kæmper alle for Stillingen her i Livet, ikke for Eftermælet. Det gælder om at vinde Agtelse og Ære; det er fælt at leve uden den, saa er Døden, Søvnen, bedre.

Hans Tro eller Mangel paa Tro paa et Liv efter Døden, ved vi intet om. Men saa hans egen Stilling overfor Livsproblemerne, kender vi noget til den? Hans Stilling overfor Kirken? Engelske Biskopper har bevist med Citater af hans Værker, at han sluttede sig ærligt til den af Elisabeth opretholdte Statskirke og at, om han end ikke var en glødende Kristen, var der dog intet ivejen med hans Kristentro. Katoliker har paa samme Maade bevist, at han var en skjult Tilhænger af Romerkirken, men manglede Mod til aabent at bekende Farve. Nu er det ogsaa blevet bevist, at han var en kirkefjendsk Agnostiker, der gjorde skarp Front mod Protestantismen og gik angrebsvis tilværks mod Puritanismen. — Hans politiske Opfattelse? Man har paastaaet, at han var renlivet monarkisksindet; man har ogsaa paastaaet, at han græmmede sig over. at Essex strandede i sit taabelige Anslag mod Elisabeth. Af Richard II vil det kunne bevises, at han sværmede for den legitime Ret, og at han billigede, at en Usurpator stødte Guds Salvede fra Tronen. I Midten af dette Aarhundrede blev han fremstillet som Liberal. Det sidste ny er, at han hadede Menneskene med et Schopenhauersk Had, foragtede dem med en Nietschesk overmenneskelige Foragt. — Nogle paastod, at han havde været i Slagterlære og siden passet Heste, Andre, at han maatte have arbejdet paa et juridisk Kontor i sin Ungdom. Han blev længe gjort uvidende; derpaa erklærede man, at han kunde umulig have haft en saadan Viden, som den han lægger for Dagen i sine Værker, hvorfor disse heller ikke skyldtes ham, men en Filosof, der ovenikøbet havde skrevet dem med Chifferskrift.

I den foregaaende Undersøgelse har jeg undgaaet alle slige Paastande om hans personlige Meninger; Shakespeares Værker er som Biblen, man kan bevise alt ud af dem. Jeg har holdt mig til ham i Forholdet til hans Kunst, hvor man dog har et Grundlag, og jeg har draget en Del rette Linier igennem en Række af hans Dramaer, vist, at han havde visse kunstneriske og etiske Principper, som han uvægerlig fulgte, og at han havde ikke een Mening om nogen Ting, men saa enhver Sag fra alle dens Sider, hvilket maaske var det vigtigste, han havde lært af Montaigne. I sin Kunst saa han alt fra flere Sider, i sit Liv handlede han vistnok, saadan som alle Mænd, der skaffer sig en sikker Plads, som den, der kun ser Sagen fra een Side, den der er fordelagtigst for dem selv. Jeg har søgt at vise, at der var bestemte Træk, der altid gik igen i hans Kunst; jeg har hertil benyttet hovedsagelig de mest kendte Skuespil, men Enhver vil kunne undersøge de øvrige Dramer og overbevise sig om, at jeg ikke har lagt dem paa en Prokrustesseng eller draget mine Slutninger ved at udpille Citater, der tilfældig passede til mit Formaal.

MISMOD

And it shall go hard,
But I will delve one yard below their mines,
And blow them at the moon.
Hamlet III. IV. 207.

Der havde lidt efter lidt dannet sig en Legende om, at Shakespeare en Tid lang havde været nedtrykt, melankolsk, bitter, menneskefjendsk. Der laa slet intet bevisligt til Grund for denne Antagelse. Men man kunde ikke forklare sig, at han, der i sin Produktion havde blandet Komedier, Historier og Tragedier sammen, med et syntes udelukkende at hellige sig Sørgespillet. En Række af Tragedier, den ene mørkere, voldsommere og lidenskabeligere end den anden, udgik fra ham. Og midt i denne Periode eller som dens Afslutning skulde da komme et Tidsrum, hvor Shakespeare tabte Ligevægten, hvor hans Bitterhed og Menneskefjendskab tog Magten fra ham, saa han saa sort, blev kynisk, skældte ud, og gik tilbage i sin Kunst. Han fik dog Luft, blev befriet for al sin Galde ved at sige Menneskene Sandheden, vise dem den nøgne Virkelighed. Krisen var forbi. Han var dog kun som en svag Rekonvalescent, der maa støtte sig til og hjælpes af Andre, til han selv vinder Kræfter. I denne sørgelige Periode skrev han Othello, Macbeth, Lear, Antonius og Kleopatra, Troilus og Cressida, Coriolan, Timon fra Athen, alle alene; dernæst sammen med Andre Perikles, To ædle Frænder og Kong Henrik den Ottende. — Derpaa kommer Harmonien tilbage til hans Sind, og han afslutter sin Digterbane med de tre underfulde Lystspil, Cymbeline, Et Vintereventyr og Stormen. De er den skønne Solnedgang efter Uvejr.

Efterat Georg Brandes med en kunstnerisk Overlegenhed, der næsten tager Vejret fra En, har behandlet Shakespeares

Liv og Værker ud fra Mismodsteorien som fastslaaet Kendsgerning, truer Legenden med at blive ophøjet til Dogme.

Det er da værd at undersøge, om den i Virkeligheden har noget paa sig, eller om den blot er et Fantasifoster. Naar jeg i det Følgende drager til Felts mod Brandes Bog om Shakespeare, er det ikke, fordi jeg ikke beundrer dette Værks mange gode Sider, klare Overskuelighed, Liv og Aandfuldhed, men fordi jeg mener, at danske Læsere vil have mere Interesse af en Imødegaaelse af hans Meninger end af en Bekæmpelse af tyske og engelske Kritikeres Teorier. Og saa, fordi jeg siger med Henrik Percy:

Blodet varmes mere
ved Kamp med Løver end ved Harejagt.

Brandes har villet forsøge ud af de faa biografiske Data og de til os komne Værker at opbygge Shakespeares Liv, det ydre som det indre. Han mener, at man ud af Sonetterne og Dramaerne kan konstruere Shakespeares Liv.

Med meget stor Kunst — en Kunst som Brandes vist aldrig har overtruffet — bygger han Værk ovenpaa Værk, viser hvorledes det ene logisk maa følge efter det andet, og hvorledes hvert enkelt svarer til Shakespeares af Forfatteren angivne øjeblikkelige Sindsstemning. Der er hele den lykkelige unge Periode, hvor han, der er brudt ud fra Smaabyens Tranghed, føler Vingerne vokse, føler Kræfterne til at tage Kampen op med Rivalerne og overvinde dem, bader sig i det Solskin, som baade Publikums Velvilje og unge Adelsmænds Venskab skaber om ham, nyder smukke Kvinders Gunst, og begynder at tjene Penge. Det er den Tid, da han omkalfatrer Andres Stykker efter Bestilling, da han skildrer unge Fruer som Rappenskralder — med Tanken paa sin egen Hustru, der sad hjemme i Stratford — da han leger med Kærligheden og skaber sine egne elskværdige Klowner. Lidt efter lidt vokser hans Evner og hans Menneskekundskab øges. Han forsøger sig i det tragiske, men der er intet knugende over Romeo og Julie; det er et Spejlbillede af Shakespeares egen Sjæl, der er let og lykkelig. Livet straaler ham jo imøde og han suger det ind i fulde Drag. Han skaber sine historiske Skuespil. Først den overnaturlig store Richard III, der bøjer Mænd som Kvinder under sin Vilje. Foragten for Kvinder, der allerede tidligere har faaet sit Ud-

tryk, øges her. Saa kommer Kong Johan, hvor Digteren har de stolte Ord om Englands Storhed; Armadaens Nederlag var jo ikke langt borte. Her slaar Digterens Hjerte dels som engelsk Borger, dels som Fader; Brandes har lagt Mærke til, at omtrent ved den Tid er hans eneste Søn død; denne bringes paa Scenen som Prins Arthur, dette al Digtnings skønneste Barnebillede, og Digterens egen Sorg finder Udtryk i Constances Klager. (Men hvem har saa staaet Model til Kong Edwards Børn og deres Moders Sorg i Riehard III?) Men en Smule Fadersorg fortager sig jo hurtigt, og Shakespeare er for Øjeblikket optaget af Pengeanbringelse, hvorfor han digter Købmanden i Venedig. Da han nu lader sig rive med af den stærke patriotiske Bevægelse, der gaar igennem det engelske Folk, frembringer han Henrik IV med Heltene Prins Henrik og Hotspur, hvem han forlener med alle mandige Egenskaber. Hos Digteren vokser Nationalfølelsen til et usundt „Fædrelanderi", og han vil samtidig fejre sin bevaagne Beskytter Essex, hvorfor Henrik V bliver til. — Digteren søger meget paa Værtshus, og Falstaff med hele sit Kompagni indføres som Modvægt til den historiske Alvor — Men fremfor alt er Shakespeare fuldkommen lykkelig. Han har gjort Bekendtskab med fornemme, unge, spirituelle Kvinder, og det er dem, der hovedsagelig opfylder hans Tanker. Derfor opstaar nu saa mange glade skønne Jomfruskikkelser; Tonen er Elskovsleg, Lystighed og Latter, Sang og Dans, Sjælefred og Harmoni og Lykke, højst iblandet med en Smule Vemod og Længsel efter en endnu skønnere Verden. Men Livsglæde er Ledemotivet.

Dette ser altsammen nydeligt ud. Der gaas ud fra, at Digteren er et Stemningsmenneske, som, hver Gang han har fuldendt et Skuespil, gribes af en ny Stemning, der straks omsættes i dramatisk Form. Han har ingen Emner at vælge imellem, ingen Tanker, han tager op til Behandling, efter at de i lang Tid har ligget og modnedes i hans Sind, intet Stof, som har ligget og gæret og ikke kunnet komme frem af Mangel paa Tid. Han digter kun paa Impulser.

Brandes Bog er et Fantasislot, baaret af Søjler, der straaler i skønne Farver; men de er hule; rører man ved dem, smuldrer de hen. Bygningen svæver i Luften og har ingen Forbindelse med Virkeligheden.

Jeg citerer Brandes nu:

„Men den Tid nærmer sig, da Lystigheden, ja selve Livsglæden slukkes i hans Sind. — Han skriver ikke Lystspil mere, men lader en Sværm af sorte Tragedier slaa ned paa den Scene, der nylig genlød af unge Pigers Latter. — Alle hans Indtryk af Livet og Menneskene bliver fra nu af mere og mere smertelige. — Det politiske Liv som hans private Oplevelser begyndte nu at indgive ham dels Medlidenhed med Menneskene, dels Rædsel for Menneskene som vilde, skadelige Dyr, dels endelig Afsky for Menneskene, som dumme, falske og lave. Disse Følelser samler sig efterhaanden til en dyb og storstilet Menneskeforagt — indtil efter otte lange Aars Forløb et Omslag indtræder i hans Grundstemning. — — I Julius Cæsar hersker endnu kun mandig Alvor. — I Hamlet raader Shakespeares voksende Tungsind og stigende Bitterhed. — Hvad der i disse Aar saa voldsomt har slaaet ham, det er Jordelivets Elendighed, Ulykken, ikke som himmelsendt Skæbne, men som iværksat af Dumhed og Ondskab i Forening. — Det er særlig Ondskaben som Magt, der nu er fremtraadt for ham i hele sin Vælde. — Macbeth er Shakespeares første Forsøg efter Hamlet paa at forklare Livets Tragedie som fremgaaet af Brutalitet og Ondskab i Forening. — Det er ganske det samme vi ser i Forholdet mellem Othello og Jago. — Othello var en Monografi, Lear er et Verdensbillede — — Alverdens Kval og Rædsler formede til fem, ikke lange Akter. Indtrykket er dette: en Verdensundergang. Shakespeare er ikke nu tilsinds at skildre andet. — Dette forklarer hans næste Værk: Antonius og Kleopatra — Ved det Tidspunkt, da Shakespeare har forfattet Antonius og Kleopatra, er hans Melankoli stegen til Pessimisme. Foragt bliver en staaende Stemning hos ham, en Menneskeforagt i største Stil, men en frugtbar Foragt, en mægtig, der udslynger Lyn i Lyn. Værker som Troilus og Cressida eller Coriolanus rammer snart Forholdet mellem Kønnene, snart de politiske Forhold, indtil Alt, hvad Shakespeare i disse Aar har oplevet og udstaaet, tænkt og lidt, sammentrænges til den ene store desperate Skikkelse Timon fra Athen, Menneskehaderen, hvis vilde Rhetorik er som en mørk Essens af tungt Blod og Galde, udsondret for at lindre Kval.“ (I S. 471—477).

Dette er i Forfatterens egne Ord et Resumé af, hvad hans Bog bringer. Der er lagt megen Vægt paa den stigende

Bitterhed hos Digteren, som tilsidst bliver den ham udelukkende beherskende Følelse. Sonetterne danner saa at sige Grundlaget for hele denne Bygning af Mismod. Brandes, følgende Tylers Hypotese om, at Mary Fitton er den mørke Dame, Pembroke Vennen og Shakespeare selv det bedragne Jeg, gør dette ulykkelige og nedværdigende Kærlighedsforhold til Hængslet for Digterens Liv. Fra nu af ser han anderledes paa alt. Og Brandes kalder til sin Hjælp Episoder fra Hoflivet, der skulde have influeret Shakespeare, saa han vendte sig med Væmmelse fra Hoffet, samtidig med at han tilbad Aristokratiet, fra hvem al Raaddenskaben kom. Brandes fremstiller Puritanismens voksende Magt, og hvorledes den lægger Skuespillet alle Hindringer i Vejen, hvorfor Shakespeare i den ser sin værste Fjende og bag den kun ser Hykleriet. — Brandes giver et Par livlige Billeder af samtidige Digtere, der staar som Rivaler og Venner, tildels Medarbejdere af Shakespeare, men som dog sammen med lavere Aander kun styrker Digteren i hans Opfattelse af Digtere som foragteligt Krapyl. Lidt efter lidt bliver der slet ikke noget tilbage i Livet, der er værd at elske eller agte. Skurke, Løgnere og Usselrygge er det, Verden bestaar af.

Og hvad er da Grunden til al denne Elendighed? — I første Række en troløs Kvindes Svig, siger Brandes. — Ganske vist har Shakespeare, før det formodede Elskovsforhold begyndte, skildret en Række tungerappe, lidet sympatiske Kvinder og elskovsglødende unge Piger. Ganske vist har han under Forholdet og efter dets Ophør skabt de reneste, trofasteste, klogeste, lystigste Ungpigefigurer, nogen Literatur ejer, Portia, Rosalind, Beatrice, Helena. Ganske vist har han flere Aar efter Forholdets Ophør digtet Antonius og Kleopatra, hvor han har skabt to Skikkelser, saa glødende af Elskov, saa baarne af Poesi og Skønhed, saa spænstige og kraftige, som nogen i hans rige Galleri, der staar frem som to vældige Silhouetter mod den livlige Baggrund af Orienten og Rom, frembragt et Drama, der er som et Pust af Ild, som en Flamme, der slaar op mod Himlen, fortærer de to og bærer dem til Elysium. Ganske vist har han i denne Periode af voksende Menneskeforagt og Kvindehad fremtryllet saa vidunderligt ømme, hengivne Væsner som Desdemona og Cordelia, og siden efter Hustruer som Imogen, Hermione og Katharina af Aragonien, uberørte Piger som

Perdita og Miranda. Det hjælper ikke: Shakespeare væmmedes ved alt menneskeligt, men Kvinden var det modbydeligste af Alt! Ingen Boccaccio kunde foragte og hudflette hende mere, ingen middelalderlig Munk frygte hendes Tillokkelser stærkere eller advare alvorligere mod hendes Rænker.

Beviset for alt dette: Sonetterne og Cressida.

Sonetterne udkom 1609, men de er skrevne langt tidligere. Hvordan og af hvem de er blevne samlede, vides ikke. Bogtrykkerens Navn kendes, og han henviser til en mystisk W. H. som „the only begetter" — hvad der skal forstaas ved dette Udtryk, er ikke ganske klart, og hvem der menes med W. H., har været Genstand for mange lærde Undersøgelser og dristige Hypoteser. Brandes støtter sig til Tylers Bog om Sonetterne, hvori fremsættes en Formodning om og Bevisførelse for, at W. H. er William Herbert, Jarl af Pembroke.

Sonetternes Tilblivelse skulde da skyldes følgende rystende Tildragelse: Shakespeare gør Bekendtskab med en yngre Hofdame hos Elisabeth, der kaldtes Miss Mary Fitton, til Trods for, at hun havde været gift. Digteren føler sig smigret over, at hun, der ikke tog det saa nøje med sine mandlige Bekendtskabers Stand, viser ham Opmærksomhed, og han forelsker sig i hende. Hans Elskov bliver gengældt, og han er baade stolt og lykkelig. Da kommer i Efteraaret 1597 den unge Jarl Pembroke til London. Han gør Digterens Bekendtskab, og der udvikler sig et varmt Venskabsforhold mellem de to; fra den seksten Aar ældre Digters Side bliver det til en Beundring og Underkastelse, der næsten antager en erotisk Karakter. Shakespeare skriver en Række Sonetter til Vennen med Opfordring til denne til at gifte sig for at forplante sin Skønhed. Vennen tager ham paa uventet Maade paa Ordet ved at berøve ham hans Elskerinde og ved hende i 1601 blive Fader til en Dreng. Dette, at Mary Fitton — den „sorte Dame" — saaledes sveg Shakespeare, for at gaa over til at blive Vennens Elskerinde, har saa bragt Digteren, ikke til at give slip paa hende og vende hende Ryggen, men til at løbe efter hende og trygle hende om lidt Kærlighed, lidt Hengivenhed, saadan som den, der blev tilovers, kunde være. Han undsiger ikke Vennen, anklager ham ikke for Svig; han beundrer ham, tilbeder ham, under ham hans Lykke, er vred paa hende, ikke paa ham.

Der er kun efterladt os to Anekdoter om Shakespeares erotiske Eventyr, og i dem begge er han, som overalt i Livet, Sejrherre. Den ene beretter, at Skuespilleren Richard Burbadge indfandt sig hos en Borgerfrue og fandt Døren lukket; bag ved den lød Digterens Stemme: William Erobreren kom før Richard III. — Den anden stammer fra Digteren Davenant, der paastod at være en Søn af Shakespeare, som paa sine Vandringer mellem London og Stratford tog ind i en Kro i Oxford, hvor der var en smuk Værtinde, Davenants Moder. — Om Uheld i Kærlighed tier Traditionen.

Hvis Sonetterne kan læses som en Helhed og i den Rækkefølge, hvori de er komne til os, er de et kunstnerisk formet, psykologisk Eksperiment af stor Interesse. Problemet er stillet i høj Grad paa Spidsen; men det er menneskeligt; der er intet naturstridigt deri. Der er en Lidenskab i mange af dem, der gør al anden Elskovsklynk i Sonetform flov og flad; der er en Ømhed i nogle af dem saa sart og fin som den, der skabte Prins Arthur og Kong Edvards Sønner; der er et Dybsind og et Tungsind, der ikke blot er beslægtet med, men sommetider genfindes Ord til andet i Hamlets Monologer; og der er en overvældende Billedrigdom. Men der er ogsaa mange af dem, hvis Dybsind er uudgrundeligt, hvis Mening det er haabløst at finde, hvis Billeder og Tanker er skruede som euphuistiske Blomster. En hel Del af dem kan ikke engang med Vold passes ind i Trekanten: Shakespeare — Mary Fitton — Pembroke.

Der er meget, der gør Teorien om denne Trekant højst vanskelig at hævde. Der er først det, at Ingen af Samtiden antyder noget saadant; og dog er Jarlen af Pembrokes og Mary Fittons Forhold temlig godt belyst ved Dokumenter og har givet Anledning til megen Sladder. Det intime Venskab mellem Digteren og Jarlen er derimod ikke bevist. Og selv om det har fundet Sted, passer det ikke ind i Sonetternes Affattelsestid. Før Efteraaret 1597 er det ikke godt muligt, at W. Herbert kan være kommet til London, dels for sin Ungdoms Skyld — han var 17 Aar — dels fordi der det Aar fandt Underhandlinger Sted om hans Giftermaal med Jarlen af Oxfords Datter. Disse afbrødes vel; men er han kommet til London i Efteraaret 1597, har han næppe truffet Shakespeare der, da denne var

paa Rejse med sit Selskab (Halliwell-Philipps: Tours of Shakespeare's Company) og den 13. Decbr. 1597 endnu ikke var kommet tilbage. Altsaa stammer Venskabet rimeligvis først fra 1598; men Meres omtaler Sonetterne i en Bog, udgivet i det Aar; og det maa dog have taget nogen Tid at skrive, trykke og udgive den.

Der er Enkeltheder i Sonetterne, der strider mod de historiske Kendsgerninger fra den Tid. I 13. Sonet hedder det:

You had a father! let your son say so.

W. Herberts Fader døde 1601, paa en Tid, da de øvrige i Sonetten omtalte Omstændigheder ikke mere slog til. Herberts Forhold til Mary Fitton falder 1599—1601. I Marts 1601 fødte Mary Fitton en Dreng, som Herbert vedkendte sig. Da at opfordre sin Protektor til Børneavl vilde dog være Ironi.

Sonetterne er heller ikke alle skrevne til den sorte Dame. Hvis man tror, at Digteren i Sonetterne tiltaler een Kvinde, vilde det være interessant at vide, hvorledes man rimer Son. 99 og Son. 130 sammen. I den ene skænder han paa Violen, fordi den har røvet hans Elskedes Aande; Liljen har taget sin Farve fra hendes Haand; Merianens Knopper stjal hendes Haar; den røde Rose blussede af Skam, den hvide af Fortvivlelse; men een, hverken rød eller hvid, havde stjaalet fra begge og dertil føjet hendes Aande; til Straf derfor havde en Orm fortæret den. (Det er den fadeste Concetti Stil, en Stil Shakespeare ved Tiden om 1600 forlængst er kommet ud over.) I Son. 130 har hendes Øjne ingen Glans, hendes Læber er ikke røde, hendes Bryst er ikke hvidt, hendes Kinder har ingen Rødme, hendes Aande er ikke sød — og dog elsker han hende.

Der kan næppe være nogen Tvivl om, at Sonetterne dækker over en længere Aarrække. I 1598 skriver Francis Meres: The sweet wittie soule of Ouid liues in mellifluous and hony tongued Shakespeare, witnes his sugred Sonnets among his private friends. — Allerede 1592 skriver Thomas Nash i Pierce Pennilesse: Sometimes (because Love commonly wears the liverie of wit) hee (the upstarte) will be an Inamorato Poeta, and sonnet a whole quire of paper in praise of Ladie Manibetter, his yellow faced mistress. (Det er Nash's Ven Greene,

der har den berømte Ytring om upstart crow i Groatsworth of Wit.)

Hvor mange, om nogle, af Sonetterne er blevne til for at lindre Elskovskval, er ikke nu godt at vide. At de fleste er Fantasileg er utvivlsomt for den, der ikke netop har Brug for dem til derover at skrive en underholdende og pikant Roman med Shakespeare som Hovedperson. Man beklagede i hans levende Live, at han skrev for Teatret; havde han nøjedes med at skrive Digte, vilde han være bleven hædret af de Bedste. Baade af den Grund, og fordi der var den stærke Efterlignelsestrang hos ham, maatte han skrive Sonetter, den mest ansete af alle Digtformer. Der var jo den stadige Uro over ham, der drev ham til at gøre det, de Andre gjorde; ti selv om han var paa det rene med, at hvad han frembragte var Kunst, der varer:

> Not marble nor the gilded monuments
> Of princes shall outlive this powerful rhyme —

var han dog altid utilfreds med sig selv, og han syntes, at hans Digtning var ikke mangesidet, ikke facetteret nok:

> All one, ever the same,
> Putting invention in a noted weed,
> That every word doth almost tell his name,

og han har ikke kunnet taale, at Nogen har haft noget, han ikke havde, uden at han maatte bemægtige sig det, for saa igen at dele det ud med begge Hænder:

> Desiring this man's art and that man's scope,
> With what he most enjoyed contented least.

Det er Trangen til Popularitet, der faar ham til at skrive dem, og saa Trangen til Efterligning. Derfor begynder han vistnok tidlig at digte Sonetter, og hører op, da han bliver sig sit Værd fuldt bevidst. Selve Stilen i Sonetterne tyder paa, at de spænder over en længere Aarrække, og Indholdet i mange af dem er Fælleseje for Datidens Lyrikere. Shakespeare taler flere Steder om, at han er gammel og graa (Son. 22, 62, 63, 73). Han var højst i Trediverne.

Daniels Sonetter udkom 1592, og Digteren var da 39 Aar. Han skriver bl. a.:

> For all too long on earth my fancy dotes,
> While age upon my wasted body steals.

Gascoigne er 35 Aar, da hans Digte udkommer 1572:

> My wrinkled cheeks bewray, that pride of heat is past,
> My staggering steps eke tell that nature fadeth fast,
> My quaking, crooked joints are cumbered with the cramp,
> The box of oil is wasted well, which once did feed my lamp.

Ogsaa hos Daniel findes f. Eks. alle Opfordringerne til ikke at unddrage Verden Fortsættelsen af et Menneskes Skønhed, her adresserede til Delia.

Om Daniel er Shakespeares Efterligner, er nu umuligt at afgøre, da hans Sonetter udkom 1592; men at Shakespeare omtrent 1600 skulde kopiere Daniel, synes lidet troligt.

Nu hænder det jo ogsaa, at mange af Sonetterne viser hen til en tidlig Affattelsestid.

Der er for det første en Del Paraleller i dem til Shakespeares to Ungdomsdigte. Naar disse blev skrevne, ved vi ganske vist ikke; men de udkom 1593 og 1594, det første dog rimeligvis skrevet tidligere, nogle mener 1586—87. Prokreationstankerne findes allerede i dette; man sammenholde: Son. I (1–4) med Venus 171, Son. 3 (7–8) med Venus 757, Son. 6 (7) med Venus 163, Son. 11 (8–14) med Venus 133, Son. 13 (11) med Venus 168. Men den samme Tanke findes i Ungdomsdramerne, f. Eks. Romeo og Julie I. 1. 221, 224. Tanken findes desuden i en meget grovere Form i Naar Enden er god (I. 1. passim), hvis Affattelsestid det altid har været vanskeligt at bestemme. Dog, den hele Opfattelse er ældre end Renæssancen. Chaucers glade Wife of Bath's hele Livsvisdom er bygget paa den.

Naar saaledes en Mængde Steder i Sonetterne svarer til Steder i Ungdomsdigtene og i Ungdomsdramerne, gengiver de samme Billeder og Tanker ofte i næsten de samme Ord, og disse Tanker er banalt Fællesgods, naar de dertil er skrevne i Concettistil, som han yndede i sine unge Efterlignelsesdage, og som han halvt er forelsket i, halvt gør Løjer med i Elskovs Gækkeri, eller Stilen minder om Richard III med dens gentagne

Hamren paa et enkelt Ord, der virker trættende som rent fysiske Slag paa Trommehinden, ligger det nær at antage, at de er nogenledes samtidige. Er der saa andre, uden al Affektation og Jagen efter ydre Virkemidler, i hvilke dybe Tanker erstatter flitteragtige Billeder, hvor Visdomsord følger paa Visdomsord som Bølge paa Bølge i Havet, adskilte og dog inderlig forbundne, drivende hinanden frem, eller naar en Tanke svarer nøje til en Tanke i et Drama, synes det rimeligt at sætte Affattelsestiderne i Forbindelse. Men deraf konkluderer ogsaa, at Sonetdigtningen maa dække over en lang Tid, længere end man skulde tro mulig, at en Mand, der levede saa hurtigt som Shakespeare, ruger over en flygtig Kvindes Svig.

Sonetterne er upersonlige som Dramaerne. De er skrevne dels for at rivalisere med andre Digtere, dels for at behage den unge Adel, og dels som Forstudier til Repliker i Dramaerne. Sonetformen tvinger En til at sammentrænge sine Tanker, til at give dem Kant og Spids; som Øvelse er Formen for en Digter ubetalelig.

Men er Sonetterne upersonlige, tages Grundvolden væk for Teorien om Shakespeares Mismod, der stiger til Fortvivlelse over Verdens Ondskab og Foragt for Menneskene, den Stemning, der, medens han skriver sine store Tragedier, skulde have vokset, saa den til Slut tog Magten fra ham og fik ham til at se alting sort. Andre Beviser, Brandes anfører for denne Stemning, er Begivenheder og Forhold, der kun i meget ringe Grad vedkommer Digteren, og som i al Fald næppe vilde nedstyrte ham i dyb Fortvivlelse og Tungsind; man bliver ikke 40 Aar gammel uden at se, naar man er en nogenlunde god Iagttager, at de, der kommer ovenpaa i Verden, kun naar den Stilling ved at benytte Midler, som alle Andre end de selv fordømmer, og at Uret er Magt. Men Shakespeare var ikke et forkomment Geni, der var blevet trykket til Side, og som saa klagede og jamrede over Verdens Ondskab. Han var en meget praktisk Mand, der ogsaa brugte Albuerne, indtil han havde faaet sit paa det Tørre. At hans Sind, da den første Ungdom var forbi og dermed den instinktmæssige Glæde over det glade og fri Liv i London, selvfølgelig ogsaa blev alvorligere og stemtes til Alvor, er kun naturligt. Men Brandes vil lade disse Værker være blevne til under en tiltagende Forstemthed og dermed

følgende Svaghed. Aldrig havde Shakespeare været stærkere end da de store Tragedier blev til, aldrig havde han spændt sine Nerver eller vovet en Kraftanstrengelse som da, og aldrig havde han set klarere. Ti det maa man lægge Mærke til: de, der gaar under hos Digteren, de har ogsaa fejlet; kun Børn er skyldfri. Kunsten fordrer, at det er de bedste, der gaar tilgrunde i Kampen med de onde, og Shakespeare forstod sin Kunst. Og han kendte Livet, og saa, at der gik det saadan til. Han dømmer ikke, han holder et Spejl op for Livet og viser os, hvad vi alle kan se, kun i forklaret kunstnerisk Form.

Det er i denne Sjælstilstand af Foragt for, Harme over og Væmmelse ved Livet, at Shakespeare, lige efter at have fuldendt den elskovshedeste af alle Tragedier, Antonius og Kleopatra, skulde have skrevet Troilus og Cressida, dette løjerlige Værk, der snart betragtes som Tragedie, snart som Komedie, snart som Farce. Det skal være en Tragedie, hvori der ingen Taarer fældes, en Farce, hvori der ikke forekommer en lystig Situation, en Parodi paa Homer, fordi denne var blevet oversat af Chapman, hvem Shakespeare formodes ikke at have kunnet lide.

Har Shakespeare skrevet Troilus og Cressida?

Det eneste virkelige Bevis for hans Forfatterskab er, at det er trykt i Folioudgaven 1623, Grundlaget for alt Shakespearestudium. Man skulde kunne gaa ud fra, at hans Venner og Kolleger, Heminge og Condell, der var Medlemmer af hans Troupe, maatte vide Besked med, hvad Stykker, han havde indleveret til sit og deres Teater. Undersøges Sagen nøjere, viser det sig, at de har været i lige saa stor Tvivl, i al Fald med Hensyn til Stykkets Klassifikation, som næsten alle Kommentatorer. De har indsat det, skudt det ud, indsat det igen.

Folioudgaven 1623 er delt i tre Afdeliger: Komedier, Historier, Tragedier. De to første Afdelinger begynder med Side 1 og er paginerede fortløbende. Tredie Afdeling begynder med to upaginerede Sider, hvorpaa staar Prolog til og Begyndelsen af første Akt af Troilus og Cressida; Stykket fortsættes med Side 79 og 80, hvorpaa der kommer 26 upaginerede Sider, hvoraf den sidste er blank. Saa følger Coriolan paa S. 1, og alt er i Orden for denne Tragedie samt for Titus Andronicus, Romeo og Julie og — med nogle Uregelmæssigheder — Timon,

der optager tilsammen 98 Sider. Derpaa begynder Uregelmæssighederne igen. Timon efterfølges af to upaginerede Sider, den første med Personlisten til Timon, den anden blank. Derpaa et stort Hul, og Julius Cæsar begynder S. 109. I dette Hul passer T. og C. nøjagtig ind, naar det overflødige Blad med Personlisten til Timon fjernes. Saadanne Uregelmæssigheder findes intet andet Sted i Folioen. Stykket er ikke opført i Indholdsfortegnelsen, hvad alle de andre Dramaer er med Sideangivelse, endog saaledes, at hvor Pagineringen er urigtig i Bogen — midt i Hamlet springes der fra S. 156 til S. 257 — ses Fejltagelsen i „Katalogen", som Indholdsfortegnelsen kaldes. Heraf kan sluttes, at Udgiverne har været i Vilderede. De har først sat Stykket midt blandt Tragedierne, rimeligvis fordi Patrokles dør, ligesom de har gjort Cymbeline til en Tragedie, fordi den onde Dronning og Cloten dør. — De har unægtelig manglet „den uundværlige psykologiske Finsans, som ikke faa lidet skarptskuende Shakespeare-Biografer" til Brandes Beklagelse savner. (III. s. 105.) — Da Troilus og Cressida paa Kvartoudgavernes Titelblad kaldtes Historie, har Udgiverne flyttet det hen mellem de historiske og de tragiske Skuespil. De kunde lige saa gerne have sat det mellem Komedierne, ti det „er jo dog den af Shakespeares Frembringelser, der kommer Cervantes' Don Quixote nærmest". (Brandes III. 105.)

I 1609 — samme Aar som Sonetterne og trykt i samme Officin — udkom en eller to Kvartudgaver af Troilus og Cressida. Selve Teksten i begge er nøjagtig ens, kun Titelbladene er forskellige, hvad der viser, at vi i Virkeligheden kun har een Udgave for os. Der kan strides til Dommedag om, hvilket af Titelbladene, der er ældst. Paa dem begge udgives William Shakespeare som Forfatteren. Paa det ene er Titlen lang og reklameagtig, paa det andet kortere og finere, men med det mere betydningsfulde Udsagn, at Stykket var spillet paa Globeteatret af kongelig Majestæts Tjenere — d. e. Shakespeares Teater og Selskab. Den sidste Angivelse maa vel være sand, ikke fordi Kvartoens Udgivere, der mulig havde stjaalet Stykket, ikke ogsaa skulde kunne lyve om det; men fordi Folioens Udgivere dog næppe havde medtaget det, om det ikke havde været spillet paa deres Scene. Efter Titelbladet følger et markskrigersk Trompetstød om „Komediens" høje Værd og en Ud-

talelse, der kan lyde som en Profeti: „Iblandt alle hans Komedier er der ingen vittigere end denne. — — Og tro dette, at naar han er borte og hans Komedier ude af Handelen, vil I slaas om dem og indføre en ny engelsk Inkvisition.“ *)

Mange af Shakespeares Dramaer var udkomne i Piratudgaver; ingen af dem havde behøvet slig højlydt Ros; de vilde finde deres Publikum uden det. Først en Piratudgave af Othello 1622 har et Forord, men mere beskedent, skrevet af Bogtrykkeren, der ogsaa priser vor udødelige (everliving) Digter; men da havde denne ligget seks Aar i sin Grav og var blevet overfløjet i Publikums Gunst af yngre Dramatikere. I 1609 havde hans Varer næppe trængt til saa skingrende Reklame.

Udgiverne fortsætter i deres skruede Forord: „Tag dette som en Advarsel og med Fare for at miste Eders Fornøjelse og Eders Dømmekraft tilbagevis det ikke, eller lid det mindre, fordi det ikke er blevet tilsølet med Mængdens røgede Aande; men tak Eders Skæbne, fordi det er sluppet ud iblandt Eder. Ti havde de store Besiddere faaet deres Vilje, kunde I have bedt om det snarere end blive bedt.“

Dette ser meget mistænkeligt ud. Det er altsaa udkommet, før det blev spillet! Men hvorledes kan de to Boghandlere Bonian og Walley være kommet i Besiddelse af det? Ellers antager man, at Piratudgaverne blev til ved, at Stenografer nedskrev Stykkerne under Opførelsen, eller at, i enkelte Tilfælde, Rollebøgerne blev brugte til at sammenflikke de uretmæssige Udgaver efter. Men her skulde man have faaet fat paa selve Shakespeares Manuskript og trykt det mod hans Vilje! Saa svag var altsaa den Mand blevet, der lige havde skrevet Antonius og Kleopatra og skulde til at skrive Coriolan, og som hjemme i Stratford styrede sine Pengesager fortræffeligt, at han ikke skulde kunne passe paa sine vigtigste Ejendele?

Det kunde jo tænkes, at en ung dramatisk Forfatter havde søgt at faa sit Stykke spillet, men ikke opnaaet det, og at han saa har overladt det til de to Boghandlere, for overhovedet at faa det ud. De har da sat Shakespeares Navn paa det og lavet denne pompøse Fortale, der maaske kunde imponere

---

*) I det Herrens Aar 1864 solgtes et Eksemplar af Kvartoen 1609 for £. 114. = Kr. 2070.

nogle faa Købere og Yndere af dramatisk Literatur, og har imponeret „ikke faa lidet skarptskuende Shakespeare Biografer, der mangler den uundværlige psykologiske Finsans". — Dette er en Teori saa god som enhver anden med Hensyn til Troilus og Cressida — hvilket ikke vil sige meget.

Ti nu kommer Humlen: Dette Stykke, som Shakespeare skal have skrevet 1608 eller 1609, da han kun manglede et Skridt i at være paa Højdepunktet af sin Sjælekval, Menneskeforagt o. s. v. synes allerede at være blevet spillet 1603 af Shakespeares Selskab, der dengang hed Lord Kammerherrens Tjenere. I Boghandlerregistret staar: Feb. 7th 1602 [3]. Mr. Roberts. The Booke of Troilus and Cresseda, as yt is acted by My. Lo. Chamberlen's men. When he hath gotten sufficient authoritye for yt.

Denne tilstrækkelige Bemyndigelse har Hr. Roberts ikke kunnet faa, eller af anden Grund er Dramaet ikke blevet trykt dengang. Det er naturligvis tænkeligt, at det ikke er det her omtalte Drama; men det er dog det rimeligste, at det er.

Det vil maaske bemærkes, at i Boghandlerregistret af 1603 findes Shakespeares Navn ikke. Men i 1609 udgav to driftige unge Forlæggere de to Kvartoudgaver og benyttede Shakespeares populære Navn til at hjælpe paa Salget. I vore Dage kunde sligt ikke gøres, men dengang gik det dejligt. I Shakespeares levende Live blev der udgivet under hans Navn seks Dramaer, der ikke har noget med ham at gøre, deraf de tre med hans fulde Navn paa Titelbladet: Sir John Oldcastle (skrevet af Anthony Munday), The London Prodigal, The Yorkshire Tragedy; de tre med hans Forbogstaver paa Titlen: Locrine, The Puritan, Cromwell. Af disse ansaa A. W. Schlegel de tre, 1. 3. 6., for ægte. — Desuden er der i Boghandlerregistrene indskrevne under Shakespeares Navn seks Dramaer, der nu ikke eksisterer: History of King Stephen, Duke Humphrey, Henry I og Henry II, Iphis and Janto, History of Cardenio. Efter Digterens Død blev det en yndet Sport at sætte hans Navn paa mere eller mindre mislykkede Stykker; de bekendteste er Perikles og To ædle Frænder.

Skulde Dramaet end være af Shakespeare, er det ialfald ikke shakespearesk i nogen Henseende. Stykket omfatter mindst

to Handlinger, et Træk fælles for hele den Tids dramatiske Kunst. Shakespeare slynger, som tidligere paavist, altid disse sideordnede Handlinger ind i hinanden og opnaar efterhaanden en overordentlig Færdighed i at gøre dem uadskillelige. Den Kunst kan ingen anden end han og Ben Jonson øve. De andre Digtere, med Fletcher i Spidsen, lader to Handlinger løbe paralelt, men forener dem ikke. Netop saaledes er Troilus og Cressida formet. Der er en Hovedhandling og en Bihandling, og der er den Mærkelighed, at hin indtager en betydelig mindre Plads end denne. Forholdet mellem de to Titelfigurer maa vel anses for det vigtigste, men afgøres i tre, fire Scener, og uden at det interesserer noget andet Menneske end den gamle Farbroder og Kobler Pandar. Bihandlingen spreder sig over mange Ting, Akilles Vrede, de græske Føreres Vrede over hans Hovmod, Hektors Udfordring til Tvekamp, Udpegningen af Ajaks som den, der skal kæmpe med ham, og deres Forsoning, samt tilsidst Akilles' infame Mord paa den værgeløse Hektor. — Disse to Handlinger krydses aldrig, endsige indvikles i og støtter hinanden.

Dette er ikke undgaaet Dramaets Beundrere, og man har derfor ment, at det var blevet til i forskellige Perioder. Fleay, der har gjort sig fortjent af Shakespearestudiet ved at tælle alle Linier, Endelser og Rim samt rubricere Versene og derved givet et, om end temlig løst, Bidrag til Bestemmelsen af Dramaernes Tidsfølge, har ment, at Troilus og Cressida var blevet digtet i tre Afdelinger, uafhængig af hverandre, med lange Mellemrum. Troilus Scenerne (I. I. 1–107., I. II., III. I. 1–160, III. II., III. III. 1–33, IV. I., IV. II., IV. III., IV. IV. 1–141, IV. V. 12–53, V. II. (?), V. III. 97–115) skulde være skrevne mellem To Herrer fra Verona og Romeo og Julie. Hektor Scenerne (I. I. 108–119, I. III. 213–309., II. II., III. I. 161–172, IV. IV. 142–150, IV. V. 1–11, IV. V. 54–276, V. I., V. III. 1–97, V. V.) skulde være blevne til noget senere. Tredie og seneste Del (I. III. 1–212, I. III. 310–392, II. I., II. III., III. III. 34–316, IV. V. 277–293, V. I., V. II., V. IV.), altsaa de uendelige Raadslagninger i den græske Lejr og Scenerne med Thersites, skulde være skrevne samtidig med de store Tragedier! Stykkets tre sidste Scener skulde slet ikke skyldes Shakespeares Pen. — Brandes afviser fuldstændig denne Hypotese: saadan bliver et

Digterværk ikke til. — Mulig dog et saadant Digterværk kunde blive til paa den Maade.

Vidnende om en betydelig Indsigt i Shakespeares dramatiske Tankegang er den Idé, at Julie og Cressida skulde være blevne undfangne omtrent samtidig.

Man maa ogsaa kende godt til Shakespeares Kunst, for ikke blot at beundre Thersites, men for ikke at lægge Mærke til, hvorledes han passer ind i Stykkets Økonomi: han er fuldstændig overflødig i Bihandlingen og har slet intet med Hovedhandlingen at gøre. Ikke desmindre er hans Rolle næsten lige saa stor som Troilus'; denne har 415 Linier, Thersites 288. Men da Thersites taler Prosa og Troilus for en stor Del Vers, mindskes Afstanden betydeligt mellem dem, og Forholdet bliver omtrent som tre til fire. Det er som om Graverne havde omtrent halvt saa meget at sige som Hamlet, Roderigo to Trediedele af Othello, Narren to Trediedele af Lear, Lægen en Trediedel af Lady Macbeth (Ulrici).

Men Stykket er ikke dramatisk, hverken som Helhed eller blot i dets to Afdelinger. Der er intetsteds nogen Intrige, Konflikt, Spænding eller Stigning. Intet sker af Nødvendighed, intet Led udvikler sig af det andet. Der foregaar lidet, og det lidet, der sker, kunde ligesaa godt være afløst af noget helt andet, da det aldrig forberedes.

Vi er først i Troja. Pandar, Cressidas Onkel, søger at gøre Prins Troilus lysten efter hende, hvad der slet ikke behøves, da han er op over Ørerne forelsket i hende. — Endnu føres de dog ikke sammen. — Derpaa optræder Troilus' Broder Aleksander og Cressida. Hun er selv Troer og færdes ved Hoffet, men kender ikke Helena af Udseende! Hun kommer nu i en uendelig lang Snak med sin Onkel Pandar, der vil gøre hende forelsket i Troilus, uden at man ser nogen Grund til hans Bestræbelser. De bruger 300 Linier til at drøfte en hel Del Personer, som intet har med Stykket at gøre, særlig Prinserne af Troja, hvem hun heller ikke kender. Jævnlig indfletter han nogle rosende Ord om Troilus for at ægge hende. Men hun bryder sig ikke om Troilus. Da deres Samtale — der er en kedsommelig Samling af dumme Raaheder og Slibrigheder — er endt, fortæller hun Tilskuerne, at hun elsker Troilus. — I anden Akt er der en lang Forhandling om Krigen, særlig om

hvorvidt Helena skal udleveres. Troilus finder det uværdigt, og en af hans Brødre fraraader ham derfor at ægte Cressida; men han siger, at idag tager han hende til Brud, skønt han synes endnu aldrig at have talt med hende. Først langt hen i tredje Akt føres de to sammen af Pandar. Troilus er over al Maade forelsket; hun er kold og knibsk, vittig paa sin Maade, og vil ikke vide noget af ham; pludselig elsker hun ham højere end han hende. De sværger hinanden Troskab; dog, hun mistror ham og frygter, at han vil blive falsk, et højst snedigt Paafund af Forfatteren, der snart derefter lader hende blive falsk. Uden videre Omsvøb gaar de ind i det Sengekammer, Pandar holder beredt til dem.

Det er Elskovsscenen i Stykket (III. II.), den, der nærmest skulde sammenlignes med de store Møder mellem Romeo og Julie, Havescenen og Balkonscenen. Hvilken Forskel, ikke blot i Forholdets Art, men i Kvaliteten af Poesien. Vilde Shakespeare, enten den Scene var udarbejdet lige efter Romeo eller lige efter Kleopatra, ikke have lagt Skønhed og Glans og Poesi over dette Elskovsmøde? Var der nogensomhelst Grund til ikke at gøre det? Vilde hendes Falskhed ikke netop være blevet saa langt mere odiøs, om han havde gjort det? Men der er ikke een skøn Linje i det hele Optrin. Og der er slet ingen dramatisk Bevægelse eller sjælelig Udvikling, kun et pludseligt Omslag.

I følgende Scene (III. III.) beslutter de græske Generaler at sende Diomedes til Troja for at udveksle den fangne Antenor mod Kalkas Datter Cressida. Derefter kommer Feltherrernes dumme Optræden overfor Akilles.

I fjerde Akt kommer Diomedes til Troja, hvor han bliver huldsalig modtaget af Prinserne; han og de overbyder hverandre i høflige Talemaader og Forsikringer om gensidig Beundring, samtidig med at de erklærer, at naar de mødes i Kamp, vil de paa det frygteligste ødelægge hinanden. De er straks villige til at udlevere Cressida. — Denne har tilbragt een Nat med Troilus; Pandar har staaet paa Vagt udenfor hendes Dør, som Ammen i Romeo og Julie, kun at han hverken beskytter eller advarer dem. De to Elskende skal skilles ved Morgenens Frembrud, uden nogen optænkelig Grund; man sam-

menligne deres korte Samtale med den mellem Romeo og Julie, da disse skal skilles efter deres Brudenat:

Troilus: Bliv inde, Søde, Morgenen er kold.
Cressida: Min søde Prins, saa lad mig bede Farbror
Slaa Skodderne fra Porten.
Troilus: Lad ham sove;
tilsengs, tilsengs; lad Søvnen nu begrave
de Øjne smaa og binde dine Sanser
saa sødt som Barnets, der er uden Tanker.
Cressida: God Morgen da.
Troilus: Jeg beder, nu tilsengs.
Cressida: Er Du da ked af mig?
Troilus: O Cressida!
hvis ej den travle Dag, opvakt af Lærken,
nu havde vækket Kragepakket op,
og Drømmenatten ikke mer vil dølge
vor Lyst, saa gik jeg ikke fra dig.
Cressida: Natten
var alt for kort.
Troilus: Den lede Heks! hun dvæler
iblandt Giftblandersker, saa kedsom lang
som Helved; men fra Elskovs Favntag flyr hun
paa Vinger, mer blinkfyragtige end Tanken.
Du kan forkøle dig; saa faar jeg Skylden.
Cressida: O, tøv dog lidt! — I Mænd vil aldrig tøve!
(IV. II. 1—16.)

Den, der har skrevet disse Linjer, skulde være den samme, som har digtet følgende kyske Vers:

Julie: Vil Du alt gaa? der er jo langt til Dag.
Det var jo Nattergalen, ikke Lærken,
som nylig skuffede dit bange Øre;
den synger hver Nat her i det Granattræ;
tro mig, du Kære, det var Nattergalen.
Romeo: Nej, det var Lærken, Morgenens Herold,
ej Nattergalen. Ser Du, Elskede,
i Østen de misundelige Striber
paa Kanten af de skilte Morgenskyer?
Udbrændt er Nattens Lys; den muntre Dag
staar paa sin Taa bag Bjergets lette Taager.
Nu maa jeg gaa herfra og frelse Livet,
hvis ikke blive her og finde Døden.
Julie: Det Lys er ikke Dagens Lys, det ved jeg.
Det er et Luftsyn, sendt af Solens Aande.

Det skal inat din Fakkelbærer være
og lyse paa din Vej til Mantua.
O, tøv dog lidt! det haster ej endnu.
Romeo: O, lad dem gribe, lad dem dræbe mig!
Er det din Vilje, saa er jeg tilfreds.
Velan! det Graa er ikke Morgnens Øje;
det er det blege Genskin kun af Maanen;
det er ej Lærkens Slag, hvis Dirren fylder
den høje Himmelhvælving over os.
Jeg tøver gerne, nødig vil jeg gaa. —
Kom, Død! velkommen; Julie vil det saa. —
Mit Hjerte! tal! det er ej Morgengry.
Julie: Ak jo! det er! det er! bort! skynd dig! fly!
— — —
Det lysner mer og mer! o! skynd dig, fly!
Romeo: Det mørkner mer og mer med Sorgens Sky.
Ammen (kommer ind): Min Frøken.
Julie: Amme.
Ammen: Eders Moder kommer.
Nu vogt Jer, vær forsigtig! Dagen gryr (gaar).
Julie: Nu kommer Lyset ind, men Livet flyr.
Romeo: Farvel! Farvel! — Endnu et Kys, det sidste!
(Romeo og Julie III. v.)

Man sammenligne disse to Elskovsscener! Der kan indvendes, at den ene er skrevet i den ungdommelige Lykkens Periode, den anden under Mismodet; men den Tid, Shakespeare skrev Antonius og Kleopatra var jo efter Brandes' Teori en Fortvivlelsens Stund, da han saa alting sort, fordi en grim, letfærdig Kvinde havde drevet sit Spil med ham for flere Aar siden, hvorfor han skabte en Kvinde, der var gudbenaadet med mer end Skønhed, og digtede saadanne Ord:

Antonius (til Anføreren Scarus): Giv mig din Haand.
Kleopatra kommer ind med Følge.
Antonius: For denne Fe vil jeg
din Daad lovprise, — hendes Tak skal lønne
dig med Lyksalighed. — Du Verdens Dag!
Læg Du min panserklædte Hals i Lænke;
spring som Du er i al din Pragt igennem
det faste Harnisk i mit Hjerte ind,
og lad dets Pulsslag i Triumf dig bære!
Kleopatra: Du Herrers Herre! grænseløse Manddom!
Du kommer atter smilende og fri
fra Verdens store Net?

Antonius: Min Nattergal!
Ja, vi har pisket dem tilsengs. — Barnlille!
vel blander Graat sig i vort Brune; dog
end kan vor Hjerne føle vore Nerver
og vinde Leg for Leg mod Ungdomskraften.
Se denne Mand! byd naadefuldt hans Læber
din Haand.
(Antonius og Kleopatra IV. VIII.)

Scenen i Troilus fortsættes paa den skamløseste Maade med Pandarus, indtil Æneas lader Troilus kalde og meddeler ham, at man vil udlevere Cressida, hvilken Beslutning Elskeren paahører med megen Ro. Derpaa optræder Pandar og Cressida, der nu faar at vide, at hun skal forlade Troja. Hun bliver fuldstændig hysterisk og sværger, at hun vil aldrig forlade Troilus eller Troja. — Paris overdrager til Troilus at sige til Frøkenen, hvad hun har at gøre, og han lover at bringe hende til Grækeren selv! Atter lidt Hysteri fra Cressidas Side overfor Pandar; hvorpaa kommer en lang Afskedsscene, hvor de i 100 Vers forsikrer med de samme Ord hinanden om deres Troskab og mistror hinanden. — Diomedes kommer for at hente hende og viser sig straks meget galant:

Troilus: Velkommen, Diomedes, her er Frøkenen.
— — — —
Vis hende Høflighed; jeg sværger Græker,
hvis nogentid mit Sværd staar dig paa Struben,
nævn Cressida, da er dit Liv saa trygt,
som Priamus er i sit Ilion.
Diomedes: Min skønne Frøken Cressida, tillad mig,
den Tak, som Prinsen venter, kan Du spare;
dit Øjes Glans, den Himmel paa din Kind
er dine Talsmænd; over Diomedes
skal Du som Herskerinde altid byde.
Troilus: Du viser dig kun lidet høflig, Græker;
idet du priser hende, haaner du
min Bøns Betydning. Hør mig, Grækerfyrste,
hun overgaar din Ros saa højt, som du
uværdig er at kaldes hendes Tjener.
Jeg byder dig, vis hende høflig Adfærd,
fordi det er mit Bud; hvis ej du gør det,
da, ved den skrækkelige Pluto, om
den store Klods Akilles var din Vogter,
jeg skærer Halsen over paa dig.

Diomedes: Rolig,
Prins Troilus; tilstaa mit Kald og Ærind
den Ret at tale frit; naar jeg er hjemme,
saa skal jeg svare som mig tykkes bedst.
Og vid, min Prins, jeg lyder intet „Bud";
hun skal vurderes efter eget Værd;
men naar du siger: „saadan skal det være,"
saa bliver Svaret: Nej, paa Tro og Ære.
Troilus: Til Porten! — Græker, vid for dette Pral
du mangengang dit Hoved skjule skal! —
Min Frøken, giv mig Haanden; mens vi vandre,
vil om os selv vi tale med hverandre.
(Troilus, Cressida og Diomedes gaar.)
(IV. IV. 111—141.)

Denne Lidenskab minder unægtelig i høj Grad om Romeos og Antonius'!

Derefter kommer den fæle Scene, hvor Cressida i Grækerlejren lader sig kysse af alle de Mandfolk, der byder sig til. Dette Kysseri forsvarer Brandes med, at saa var Skik i England. Muligt; men ikke Skik i Shakespeares Dramer. Romeo kysser Julie paa Ballet; men Mercutio kysser hende ikke. Og hvilke Ulykker kommer der ikke af, at Cassio har hilst Desdemona Velkommen med et Kys? Hvem andre end Antonius kysser Kleopatra?

Kun en Gang til optræder Cressida — nemlig sammen med Diomedes (V. II.). Det er denne Scene, Brandes finder beundringsværdig. Hver sin Lyst. Den er bygget lige saa udramatisk som alle de andre, til Trods for sin Længde.

Diomedes kalder paa Kalkas — man tænke sig en Præst, der nyder stor Anseelse blandt Grækerne og fluks faar sine Ønsker opfyldt. Kalkas kommer. Følgende Ordskifte finder Sted:

Kalkas: Hvem kalder?
Diomedes: Diomedes. — Er det ikke Kalkas?
— Hvor er din Datter?
Kalkas: Nu skal hun komme ud til dig.

Han spørger ikke om, hvad han vil. Saa uceremonielt gaar det altid til hos Shakespeare! Han motiverer ingenting.

Den Teknik, der nu benyttes, er ogsaa i høj Grad shakespearesk, det vil sige fra hans unge Dage. Det er det, der

bestaar i at lytte til en Samtale. Ulysses og Troilus kommer ind og hører efter, hvilket ogsaa Thersites, der intet har med Handlingen at skaffe, gør. Saa optræder Cressida og Diomedes.

Diomedes: Hvor gaar det,
min Myndling?
Cressida: O, min elskede Beskytter!
Hør! lad mig sige dig et Ord.
Troilus (afsides): Ha! saa fortrolig.

I den Dur gaar det videre en hel lang Scene igennem. Cressida lokker, lover og viger, Diomedes trænger paa; naar han ikke straks faar, hvad han ønsker, vil han gaa sin Vej.

Cressida: Diomedes.
Diomedes: Nej, god Nat!
Jeg vil ej være mer din Gæk.
— — — —
Vel, saa god Nat.
Cressida: Nej, Du gaar bort i Vrede!
— — Beskytter! Græker!
Diomedes: Javist! Farvel! Du gækker mig.
Cressida: O nej!
det gør jeg ikke; kom endnu engang.
Diomedes: Men vil Du da?
Cressida: Ja sandelig, jeg vil;
hvis ikke, tro mig aldrig mer!
Diomedes: Saa giv mig
et Pant til Sikkerhed.
Cressida: Jeg henter et.

Dette maa nu tænkes ledsaget af passende, ikke altfor lidenskabelige Gebærder, som Klappen paa Kinden, Tagen under Hagen o. s. v. Imens staar Troilus og Ulysses og ser til og kommenterer, meget filosofisk. Der er unægtelig den rette shakespeareske Lidenskabelighed over disse tørre Gentagelser, dobbelt iøjnefaldende, naar man betænker, at det var den sorte Dame, han tænkte paa, hun der var en ren Satan af Vildskab.

Cressida (kommer tilbage): Tag, Diomedes, dette Skærf. — — — —
— — — Du ser paa dette Skærf? ja, se derpaa!
Han elsked mig! — Jeg Falske! — Giv mig det!

Diomedes: Hvis var det?
Cressida: Lige meget; det er mit.
Jeg vil ej møde dig imorgen Aften.
O Diomedes! kom ej mer herhen!
Diomedes: Giv mig det nu!
Cressida: Hvad? dette?
Diomedes: Ja, just dette.
Cressida: O alle Guder! søde, søde Pant!
Nu er din Herre i sin Seng og tænker
paa dig og mig; saa sukker han og tager
min Handske, kysser den med øm Erindring,
som jeg nu dig. — Nej, riv det ikke fra mig, —
hvo dette tager, tage først mit Hjerte!
Diomedes: Dit Hjerte har jeg faaet alt, og dette
maa følge med.
Troilus (skjult): Jeg svor Taalmodighed.
Cressida: Du faar det ikke, Diomedes, nej!
et andet vil jeg give dig.
Diomedes: Til dette
staar just min Hu. Hvis var det?
Cressida: Lige meget.
Diomedes: Naa sig mig nu, hvem det har tilhørt.
Cressida: En,
der elskede mig mer end Du vil gøre.*)
Men da Du har det, tag det saa.
Diomedes: Hvis var det?
Cressida: Ved alle Lunas Terner hisset oppe
og hende selv, det siger jeg dig ikke!
Diomedes: Imorgen bærer jeg det paa min Hjelm,
til Haan for den, der ej tør kræve det.
Troilus (afsides): Om Du var Djævlen, bar det paa dit Horn,**)
det skulde blive krævet.
Cressida: Lad saa være!
Det er nu sket! det er forbi! dog nej!
jeg holder ej mit Ord!
Diomedes: Ja, saa Farvel!
Du skal ej gække Diomedes mer.
Cressida: Gaa ikke! næppe siger man et Ord,
før straks Du farer op.
Diomedes: Jeg lider ikke
det Gækkeri. —
Skal jeg komme? Naar?

---

*) Denne Replik nyder Brandes' særlige Bevaagenhed.
**) Da Diomedes ikke er gift, synes dette Billede ikke videre træffende.

Cressida: Ja, kom. — O Himmel!
Hvor jeg dog har en Nød!
Diomedes: Farvel saalænge.

Hvis dette ikke er uforfalsket glødende shakespearesk Elskovspoesi, dito Psykologi og Kval, saa gad jeg vide, hvad det er. Naar man sammenligner denne med den sidste Lyttescene, Shakespeare skrev, Othello IV. I., vil man let overbevise sig om Ligheden mellem de to. I Othello er det den ulykkelige Ægtemand, hvis Hustru ikke har sveget ham, der af Jago, hans Fortrolige, bliver stillet paa Lur, for af Cassios egen Mund at høre Beviset mod hende; han opfanger kun et Ord nu og da; Cassio taler om sit Forhold til en ganske anden Kvinde, og hvisker; men den skinsyge Othello tror at høre, hvad der ikke bliver sagt, og hans blinde Raseri stiger uophørlig; det Optrin er et uundværligt Led i Tragediens Økonomi og bruges som den sidste Bekræftelse paa Sandheden af Jagos Løgne. — Noget anderledes med Scenen i Troilus og Cressida. Det er alle Elskovsreplikerne, der er pillede ud; man vil se, at i dem er der ingen dramatisk Stigning, som f. Eks. i Samtalerne mellem Romeo og Julie. Men Scenen tjener til ingen Verdens Ting. Troilus vidste, da han gik derhen, at han blev bedraget — Vorherre maa vide hvorfra — og han faar sin Vished bekræftet; han bliver ved at ville bryde sin Taalmodighed, og han gør det ikke; han faar Lejlighed til at komme med nogle filosofiske Bemærkninger og Udbrud om Kvindens Troløshed; tilsidst sværger han at ville dræbe Diomedes, hvad han ikke opnaar. Cressida glider fuldstændig ud af Historien, der overhovedet ingen Ende har, fordi den ingen Begyndelse eller Midte har, ingen Knude, der kan løses eller overhugges, ingen dramatisk Konflikt indeholder.

Det er nemlig en Klodsmajor, der har skrevet Dramaet. Han har ikke kunnet skaffe det vigtigste frem i første Plan, har heller ikke kunnet faa Hovedhandlingen til at fylde mere end nogle faa Scener. Saa har han maattet lade Bihandlingen brede sig. Men heller ikke denne er paa noget Punkt dramatisk, foregaar i Spring med pludselige Omslag. Og for at faa Fyld — ti den optog heller ikke megen Plads — er der da tilsat de endeløse filosofiske Drøvtyggerier om Rang og Stand, om Æresfølelse, om Verdens Utaknemlighed og Glemsomhed,

ja efter Brandes' Paastand endog om Publikums Dumhed — det Publikum, Shakespeare skyldte sin Velstand.

Det hele Drama løber ud i Sandet. Der er altid Afslutning paa et shakespearesk Drama.

De enkelte Optrin er ikke mere dramatiske end Helheden. Som et Eksempel tage man den lange Scene, I. III. Den er paa 392 Vers, hvad der er meget hos Shakespeare. Han spilder intetsteds saa mange Vers paa det rene Intet. Othellos III. III., den mægtigste og vigtigste i hele Tragedien, har 470 Vers, hvoraf ikke fem kunde stryges eller forkortes. Julius Cæsar III. I. tæller 296 Vers; deri er Cæsars Vandring til Kapitolium, hans Forhandlinger med de Sammensvorne, hans Drab; Forkyndelsen af Republikens Genopstaaen; Antonius' Optræden; han bliver budt velkommen af Brutus og opfordret til at slutte sig til dem; han smigrer de ny Magthavere, klager over Cæsars Lig, faar Lov at holde Ligtalen; bliver alene og forudsiger Borgerkrigen; saa kommer en Tjener, ved hvem han sender Bud til Octavian med Advarsler og Raad; derefter forbereder han Tilskuerne paa sin store Tale. Der er den stadige dramatiske Stigning og faa overflødige Ord, skønt den unge Digter endnu ikke har lært sig Knapheden som i Othello. — Den følgende Scene i Julius Cæsar viser det store Omslag hos Folket: Brutus taler, og Folket giver ham Ret; saa kommer Antonius' vidunderlige Tale, der er et Drama i sig selv, under hvilket Tilhørerne først hujer ad ham, saa lytter, saa bringes til at vakle, drages over paa Antonius' Side, tilkendegiver ham deres Bifald, hidses og ægges, og tilsidst i vildt Raseri styrter sig over Brutus og hans Parti, mens Antonius koldt triumferende staar tilbage. Scenen er paa 275 Vers. Saa meget i saa lidt.

Og nu her. Aktens to første Scener, henholdsvis 120 og 320 Linjer, bringer os ikke af Stedet, men viser os dog Troilus og Cressida, uden imidlertid at føre dem sammen. Saa kommer tredje Scene, der indeholder 392 Vers, altsaa er meget lang. Det er de græske Førere, der optræder. De bruger først 140 Vers til at fremstille, hvorledes det, at der er Splid i et Rige, medfører dets Fald, og at, naar man vil forstyrre Rangforordningen, gaar det meget galt; for at bevise dette maa Sol og Planeter holde for: hvis der ikke hersker den strengeste Orden mellem dem, sker der de frygteligste Ting:

Jertegn, Krig og Oprør, Havet raser vildt, Jorden skælver, Stormen bruser, Skræk og Omvæltning omstyrter, knuser, splitter og rykker Rigernes sammenviede Fred og Enhed op fra Grunden. Saadan, naar Standsforskellen rokkes, sygner al Bedrift.

Der er ikke Tale om Drøftelse af dette Spørgsmaal; ti alle er skønt enige. G. Brandes er særdeles betaget af den bitre Visdom i denne Passiar, samtidig med at han dog indrømmer, at den intet har med Stykket at gøre. Shakespeare vilde i 1609 sikkert have sagt det samme i mindre end 10 Linjer og vilde ikke have ladet alle Vismændene udtrykke sig ens. Det er kun Indledningen til den Oplysning, at Akilles har trukket sig tilbage til sit Telt, og nu følger en lang Udvikling [70 Vers] af, hvorledes han og Patrokles gør Nar af Generalerne; ogsaa i denne Beskrivelse er det umuligt at skelne nogen Meningsforskel mellem de to Talende. — Jeg kender ikke en eneste Scene i Shakespeares Skuespil, hvor en slig Samstemmen i Opfattelse, der er ganske udramatisk, findes.

Endnu marcherer vi fuldstændig paa Stedet. Da kommer Aeneas som Herold fra Troja for at udæske til Tvekamp, ikke den tapreste og bedste Græker, men den, der elsker bedst og tør forkynde, at hans Dame er skønnere end Hektors! Dette Optrin er uimodstaaelig komisk, men er ikke ment saaledes fra Digterens Side. Agamemnon lover, at det skal forkyndes for alle Elskere, og hvis der ingen saadanne findes i Lejren, vil han selv møde Hektor. Derpaa fremtræder Nestor, hvis Snakkesalighed man sammenligne med Polonius', og erklærer at ville:

> møde ham og sige, at min Dame
> var større Skønhed end hans Bedstemoder,
> og kysk som nogen i den vide Verden;
> og derpaa tør imod hans Ungdoms Flod
> jeg vove mine trende Draaber Blod.

Dette giver heller ikke Anledning til Dissens og altsaa heller ikke til Konflikt; Trojaner og Græker vandrer bort for at drikke et Bæger sammen, de to Velviseste, Nestor og Ulysses, bliver tilbage for i 80 Vers at fortælle hinanden, hvor overmodig Akilles er, hvad vi har hørt tilstrækkeligt om, og at

han bør straffes ved, at man paa Skrømt udpeger den dvaske hjærneløse Ajaks som en bedre Mand end han.

Dermed slutter første Akt. Endnu har der ikke været et eneste Sammenstød eller øjnes der en Konflikt eller er blot Titelfigurerne førte sammen. —

At man kunde beundre de lange Taler og tro, at de indeholder politisk Visdom, og at man kunde betragte dem som shakespearesk politisk Visdom, naar man blot behøvede at slaa op i Henrik IV. II. IV. V. for at studere fyrstelig Klogskab, som den unge Digter tænkte sig den og benyttede den baade til dramatisk Virkning og til sjælelig Analyse, har altid været mig en Gaade. I Troilus og Cressida er denne Quasivisdom ikke benyttet til noget, og ligger daarligt i Munden paa de Talende.

Dette sidste indrømmes af Brandes i stærkere Ord, end jeg raader over, hvorfor jeg citerer dem: „Det er især Ulysses, dog ogsaa Akilles, hvem han har lagt dybsindige politiske og humane Refleksioner i Munden, og det ganske uden Hensyn til, at Akilles ellers er en tanketom Dumrian og Ulysses iøvrigt er en ganske usympatetisk, blot snedig Personlighed, opstillet som dennes polære Modsætning, kold som denne er varm, erfaren som denne er ung, snedig som denne er naiv. De udmærkede og dybsindige Ting, som Akilles og Ulysses sige, passe daarligt til Karaktererne, staa undertiden ligefrem i Misforhold til dem og komme slet ikke Stykket og dets Farcehandling ved. Men det forstaar sig, de er ikke mindre mærkelige derved.*)

Navnlig den sidste Bemærkning er vellykket, hvor Talen er om et shakespearesk Drama. Aldrig lader Shakespeare sine Figurer deklamere blot for at skaffe sig selv Luft. Hvad hans Mennesker siger, passer altid i deres Mund og til den Situation, hvori de befinder sig. Shakespeares Personer fra hans store Periode taler knapt og næsten i Fyndsprog, og fremfor alt taler de som Mennesker. Figurerne i Troilus og Cressida er slet ikke Mennesker, de er dels umulige Deklamatorer, dels rene Teaterdukker. Kleopatra var en Kokette i stor Stil, men der rullede det hedeste Blod i hendes Aarer, og alle hendes Kun-

*) En Sætning som denne lyder lidt underligt: — — det Aar 1600, hvor han staar ikke netop paa Højden af sin digteriske Kraft, ti den holder stadigt ud med ham. (Brandes I. 433). — I Troilus og Cressida staar Shakespeare dog vel ikke paa Højden af sin digteriske Kraft?

ster, alle hendes Luner havde kun det ene Maal: at holde Antonius i Aande. Der er ikke en Draabe Blod i Cressida, og hendes Omslag er de tarveligste Teaterkneb.

Med Højrenæssancen, for hvilken Shakespeare er den allerypperste Repræsentant, har Figurerne i Troilus og Cressida slet intet at gøre, saavidt der overhovedet kan være Tale om Menneskeskildring deri. De har den samme Lighed med Shakespeares Karakterer, som et Billede af Lucas Cranach har med Rafaels Skole i Athen. Her Liv, Skønhed, Kraft, hvor Klæderne er fyldte ud af blodrige herlige Legemer i naturlige Stillinger, hist Tørhed, Fortegning, Unatur, Mangel paa Kød og Blod, nøgen Grimhed. Lucas Cranachs Skikkelser er endnu middelalderlige, og saa er de i Troilus og Cressida.

Og som Figurerne er hele Tankegangen middelalderlig romanagtig. Dette, at f. Eks. Modstanderne stadig møder i hinandens Lejr, ikke som Fjender eller Spioner, der bliver betragtede med Mistanke, men som Riddere, der bliver behandlede efter de mest udsøgte Regler for Gæstevenskab, bliver beværtede med Mad og Drikke, ikke et Sted, men bliver inviterede rundt, at de overdænger hinanden med Ros og Komplimenter og udspørger hinanden om deres gensidige Opfattelse af Spørgsmaal som Menelaos' Hanrederi og Helenas Værd som Kvinde, er dog alt saa naturstridigt og skruet, at det fuldstændig falder udenfor Renæssancens Tænkevis og Sæd. Derimod kan indvendes, at Forfatteren tog sit Emne fra en eller flere middelalderlige Krøniker og ikke fra Homer, og følgerigtigt maatte medtage den middelalderlige Opfattelse. Men saaledes bærer Shakespeare sig ikke ad. Han har benyttet mange middelalderlige Historier, men han har iført dem alle Renæssancens Dragt, det vil sige, han har pustet Liv i dem og gjort dem almenmenneskelige.

Han, der kunde tage sin Holinshead og skabe Englands normanniske Konger ud af dens Sider, saa de blev lyslevende Mennesker af Kød og Blod, og som ud af sin Plutark læste sig til saa ægte romerske Kvinder som Coriolans Moder og Hustru, skulde, idet han betraadte græsk Grund, have mistet hele sin Kunst og sin Menneskekundskab, de to Ting, som han havde kæmpet for at gøre saa fuldkomne som muligt. Man huske, hvad Grækenland var for den Tids Mennesker: den uopnaaelige Fuldkommenhed. Og saa skulde han, der altid gjorde som de

Andre, blot gjorde det bedre, der aldrig lagde sig ud med Nogen, aldrig var i Opposition til Nogen eller Noget, men blot levede for sin Kunst, tro, at Grækenlands store Navne var Teaterdukker. Han havde jo dog længe kendt sin Chaucer, der tvende Gange havde efterdigtet Boccacios middelalderlig græske Digtninge, først den om Troilus og Creseide og saa den om Palemon og Arcite, i Knightes Tale. Fra denne sidste havde han i sin Ungdom taget Theseus, Hertug i Athen, og hans Hustru, Amazondronningen Hippolita, og sat dem ind i Skærsommernatsdrømmen; om de er særlig græske, kan jeg ikke sige; men de er skønne, harmoniske, ranktvoksne, naturlige Mennesker.

Hvad i Alverden kunde have bevæget Shakespeare til at forandre sin Opfattelse af Grækerne, saa han, der selv var vokset i Kultur, i sjælelig Harmoni, i aandelig Finhed og sædelig Renhed, kunde ville fremstille Oldtidens harmoniske skønhedselskende Kulturfolk som en Samling Skrydere, Usselrygge, Idioter, liderlige Kumpaner, der vader i et Morads af de skam- og vidløseste Raaheder? Thersites, en Slags Ræsonnør, vandrer Stykket igennem uden at have noget der at gøre, uden at gribe ind, blot besudlende Alt og Alle med sin modbydelige stinkende Aande, der former sig til Ord, saa væmmelige, saa dumme, at der overhovedet ikke længer er Tale om Kunst. Brandes beundrer denne Klown, finder, at Shakespeare i ham har samlet alt, hvad der paa den Tid var af Galde i ham og ladet Thersites spy den ud. Han bestiller ikke andet end at kæde Skældsord til Skældsord, meningsløst, uden Vid og uden Brod. Jeg vil laane et Citat fra Brandes (III. s. 91.):

„Eller man læse denne Karakteristik af Menelaos. (V 1.)

Og denne prægtige, omskabte Jupiter—Studen — det Urbillede og krumhornede Erindringstegn for Hanrejer — det tarvelige Skohorn i en Kæde, der hænger ved sin Broders Ben — ja, naar Kløgt var spækket med Ondskab og Ondskab propfuld af Kløgt, hvilken anden Skikkelse end den, han er, kunde de saa forvandle ham til? Til et Asen? Det var Ingenting. Han er baade Okse og Asen. At være en Hund, et Mulæsel, en Kat, et Stinkdyr, en Tudse, et Firben, en Ugle, en Glente, eller en Sild uden Rogn — det kunde jeg finde mig i; men at være Menelaos — saa gjorde jeg Oprør mod Skæbnen — o. s. v.“

Jeg søger forgæves efter Viddet i dette Sludder eller efter de rammende Lignelser, som Shakespeare dog vel ikke var fuldstændig ude af Stand til at opfinde. Man sammenligne dette med Scenen, hvor Prins Henrik og Falstaff beskriver hinanden, da de spiller Konge (Henrik IV. I. II. IV.) Der vil man se Skældsord dyngede ovenpaa hverandre, til de tilsidst danner et helt Bjerg; men hvert eneste et rammer, og deraf flyder Latteren. De beskriver de to Mennesker fuldstændig; ti vi ser baade Forsiden og Bagsiden af Medaillen, da de er skiftevis Aktor og Defensor. Noget saadant er der slet ikke Tale om med Hensyn til Thersites' Opfattelse af Menelaos. Ikke blot modsiges han ikke, men, som Brandes siger, Diomedes (der er draget i Krig for Menelaos' Horns Skyld) udtaler sig nøjagtigt i samme Aand overfor Paris. Kun taler han paa Vers.

Hvorfor er nu Shakespeare saa gram i Hu overfor de stakkels Grækere, saa han endog rent glemmer alle sine kunstneriske Principer? Svaret lyder: Fordi han er mismodig. For endel Aar siden har en Kvinde svigtet ham, og nu er han skinsyg paa Digteren Chapman. Han slaar to Fluer med et Smæk, hævner sig paa dem begge paa en højst kuriøs og for Synderne lidet smertefuld Maade.

Sagen var nemlig den, at Shakespeare, som ellers ikke synes at have kendt Misundelse, var blevet misundelig paa Chapman. Denne var en stakkels fattig Digter, der maatte slide for Brødet ved at skrive og skrive og i de underdanigste Sonetter dedicere sine Værker til Stormænd for at tigge sig et lille Gratiale. Han havde ogsaa faaet nogle Penge af Jarlen af Pembroke, han, der havde taget den sorte Dame fra Shakespeare. Han havde forfattet en Mængde Dramaer, der næppe har gjort megen Lykke; ialfald klager han stadig over Tilsidesættelse og Mangel paa Paaskønnelse. Hans Hovedværk er Oversættelsen af Homer, som endnu i engelske Literaturhistorier nyder stor Anseelse.

Det er denne stakkels Poet, hvem den rige, populære, elskværdige, af alle Muser og Gratier benaadede Digter ser sig gal paa. Han maa knuse ham, det koste hvad det vil.

Det var ret almindeligt, at Digterne dengang som nu den ene Dag arbejdede sammen og var Perlevenner, for den næste Dag at rage uklar. Saa satte de hinanden paa Scenen og udfægtede der mange drabelige Kampe, hvorom man kan læse i større Literaturhistorier.

Shakespeare bar sig langt mere raffineret ad. Han tog ikke den forhadte Chapman — der haves ikke Skygge af Bevis for, at der var Fjendskab imellem de to Digtere — og satte ham ind i en lystig Komedie. Han tog heller ikke hans Homeroversættelse og gjorde Halløj med den. Nej! han kastede sig over middelalderlige Omdannelser af homeriske Sagn og Figurer, som om han dermed kunde bilde Samtiden ind, at saadan saa Homer ud. Krøniker om Troilus, udformede af Benoît, Guido da Colonna, Chaucer og Lydgate, sammenæltede han med antike Reminiscenser, der heller ikke var fra Homer. „En Parodi paa antik eller homerisk Verdensanskuelse er det ikke, snarere paa middelalderlig. Fablen er lige saa middelalderlig som Tristan eller Lancelot. Skal derfor Troilus og Cressida være en Parodi, maa det være paa Romantiken, være en Karikatur paa hine eventyrlige Kampe for Kampens Skyld, af hin fantastisk opskruede Elskov, der, grundet paa Selvskuffelse, ender i Skuffelse, en Don Quixotisk Ridderlighed,*) der unyttigt fortærer ædle Kræfter, men som hos almindelige Mennesker bliver til løgnagtig Dække for Egenkærlighed, Sanselighed, Hovmod og Raahed, og opløser den sociale og politiske sædelige Ordning i Kaos," siger Hertzberg, der ikke tvivler paa Shakespeares Forfatterskab og holder for, at det er et alvorligt Drama, nærmest en Historie, der skulde fortsættes. Han henlægger det til hans Mismods og Bitterheds Periode, ligesom Brandes, hvorimod Prof. Schück sætter Affattelsestiden samtidig med Romeo og Julie, ligesom tildels Fleay.

Goethe sagde til Eckermann (Gespräche I. 140): „Macbeth betragter jeg som Shakespeares bedste Teaterstykke; deri findes den største Forstand paa Scenens Krav. Men vil De erkende hans fri Aand, saa læs Troilus og Cressida, hvor han behandler Iliadens Stof paa sin Maade."

Goethe skriver til Eckermann (1. 159): „Han er ingen Teaterdigter; paa Scenen har han aldrig tænkt; den var hans store Aand meget for snever."

Goethe skriver til Eckermann (I. 108): „Overhovedet har Shakespeare ved sine Stykker næppe tænkt paa, at de vilde foreligge som trykte Bogstaver, som man kunde tælle og sam-

*) Brandes: det er den af Shakespeares Frembringelser, der kommer Don Quixote nærmest.

menligne og beregne; snarere havde han kun Scenen for Øje, mens han skrev; han betragtede sine Stykker som noget Bevægeligt, Levende, der fra Brædderne skulde flyde raskt forbi Øjne og Øren, — — og hvorved det kun kom an paa i det daværende Øjeblik at virke."

Saa forskellige Opfattelser havde ogsaa de oprindelige Udgivere af Troilus og Cressida. I den ene Kvartudgave lykønskes det læsende Publikum til, at Stykket ikke er blevet besudlet af Mængdens Bifald i Teatret; i en anden Udgave, samme Aar, reklameres der med det stærke Bifald, det har vakt. Kvartoen (1609) kalder paa Titelbladet Stykket en Historie; i den lange Fortale kaldes det en Komedie. I Folioen (1623), hvor det staar mellem Kong Johan og Coriolan, benævnes det en Tragedie.

G. Brandes kalder det en Farce.

Der er Partier og Perioder, der er tænkt som komiske, f. Eks. Heltenes Vandring forbi Akilles, og Pandar og Thersites. De sidste er blot modbydelige. Men den største Del af Stykket er sikkert ment alvorligt, baade Elskoven og Generalforsamlingerne og Hektors Udfordring, Kamp og Død. Her er f. Eks. en Scene, som slet ikke kan være Parodi, nemlig Hektors Afsked fra Andromake (V. III.) Den svarer til de dejlige Afskedsscener mellem Henrik Percy og hans Hustru (Henrik IV. I. II. III.) og mellem Brutus og Portia (Cæsar II. I.). Man sammenligne de Scener og spørge sig selv, om det er muligt, at den Mand, der har skrevet de to sidste, som ikke blot blev en større og større Kunstner, men som, alt som Aarene gik, gav inderlige Følelser stadig ømmere og finere Udtryk, har skrevet noget saa raat som Hektors Afsked, hvilken han jo blot behøvede at overføre fra Homer. Og dette, at den Sang (Ilias VI) ikke 1609 var oversat af Chapman, gælder til Wandsbeck. Der var nok, der kunde Græsk dengang, til at han ad anden Vej kunde blive bekendt med det dejlige Optrin. Og Shakespeare staar vel ikke saa langt under Homer, at han ikke, selv om han ikke havde læst det Stykke i Oversættelse, skulde have kunnet, ved Hjælp af en Antydning, gøre noget bedre end denne Afsked, der er saa tør som en gammel Pind.

Og i samme Scene optræder Kassandra, der staar lige saa langt tilbage for Aiskylos' Kassandra som Cressida staar under

Kleopatra. Og hvad er Grunden til, at denne skikkelige Tosse-Karen prydes med det store tragiske Navn? Er det, fordi Shakespeare er for uformuende eller ikke har kunnet forestille sig en Kassandra? Han har dog gjort det, da han i Richard III lod Dronning Margaret vandre om, forbandende sine Fjender, saa de gyste, og forudsigende Ulykker, der kom over dem. Det var Aiskylos værdigt!

Kassandra er ikke den mægtige græske Profetinde; men hun er heller ikke shakespearesk. Han, der tog saa ømt paa Sindssyge som nogen moderne Læge og gjorde dem til tragiske Figurer, der anretter Ulykker, men rører Hjerter, skulde have skabt dette lille Pjog, der bliver betragtet og behandlet af Brødrene som halvfjollet (II. II. 102.) og bliver sendt ind at hente Papa til at skænde paa Hektor (V. III. 30.). Hun minder derimod ikke saa lidt om slige halvfjollede Væsner hos Fletcher, f. Eks. Fangevogterens Datter i To ædle Frænder.

Der er uomtvistelig Komik i Stykket, men den er ganske ufrivillig. Hvad er mere komisk end Samtalen mellem Paris og Diomedes? (IV. I. 51-79.). Grækeren er kommet til Troja for at hente Cressida og har truffet Priamos' Sønner. De har overbudt hinanden i Venskabs- og Høflighedsforsikringer. Paris bliver alene med Diomedes og spørger rent ud:

Hvem tror Du bedst fortjener Helena,
jeg eller Menelaos?

Diomedes: Begge lige:
Han er vel hende værd, der søger hende —
foruden Skrupler over hendes Skamplet —
med slig en Helvedkval, en Verdens Byrde;
og den er hende værd, der værger hende —
uden at mærke hendes Skændsels Afsmag.
Han vilde, som en Pjalt af Hanrej, drikke
Bundfald og Bærme af den dovne Vinsjat;
Du vil løsagtig nøjes med at avle
Livsarvinger af hendes Skøgeskød.

Først at tillægge Shakespeare en saadan Taktløshed, og saa lade de to være lige gode Venner for det, saa at Paris beder Diomedes med indenfor. Det vilde dog næppe selv en Araber gøre ved sin Gæst.

Kommer saa Hektor over i Grækernes Lejr for at kæmpe en Tvekamp, opgives denne paa Halvvejen, og Kvinderne komplimenterer hinanden, til Hektor plumper ud med følgende Taktløshed til den ædle Helt Menelaos:

Hektor: O Du! ved Mars' Panserhandske! Tak.
Spot ej, fordi min Ed er usædvanlig.
Din quondam Hustru svor ved Venus' Handske.
Hun har det godt, men bad mig ikke hilse.
Menelaos: Nævn hende ej, det Navn er Dødens Kval.
Hektor: O tilgiv mig, min Tale saarer dig.

Hvilket maa undre, da Menelaos er vant til at høre ganske andre Tiltaler af sine Egne.

Da er det, det gamle Vrøvlehoved Nestor i høje Toner beundrer Hektor i Slaget, hvorledes han slaar ned i Grækernes Rækker fra sin Stridshingst; naar han har set det, har han altid sagt:

Se, der er Jupiter, der skænker Liv.
(IV. V. 175-90.)

Noget saadant Sludder skal anses for bitter Poesi! —

Hvem der har skrevet Troilus og Cressida? Shakespeare er det ikke, og Fletcher heller ikke; dertil er Stykket for kluntet og poesiløst, og aldrig gaar Fletcher saa langt ned i Raahed; en Pandar kunde han skabe, en Thersites næppe. Hans dramatiske Samvittighed har ikke været saa højt udviklet som hans Kendskab til, hvad der gør sig paa Brædderne. Han søgte stærke Effekter og han opnaaede dem; Motiveringen tog han det ikke nøje med. To til tre Handlinger pakkede han ind i det samme Drama; de løb imidlertid ved Siden af hinanden, krydsedes maaske, men forbandt sig ikke. Han yndede Overraskelser, alt hvad man ikke kunde forudse, hvad der kunde forbavse, forbløffe Tilskuerne. Han fik et stort Publikum, mange Beundrere, talrige Efterlignere. Forfatteren til Troilus og Cressida hører til de sidste. Alle Fletchers uheldige Sider er samlede her, forgrovede; hans gode Sider, hans Poesi, hans Liv og Afveksling mangler. Men det er hans Tankegang, der præger Stykket. Dog, Forfatteren har ogsaa været en Beundrer af Shakespeare; derfor alle de dybsindige Taler, hvormed han har

villet pynte og fylde sit Værk. Kun Skade, at han har ikke kunnet se, hvorledes hans store Forbillede benyttede sin Visdom til at karakterisere sin Aands Børn.

Hvem Forfatteren er, er dels ligegyldigt, dels nu temlig umuligt at efterspore. Der var en saadan Vrimmel af dramatiske Muligheder og Umuligheder den Gang, at rene Efterlignere maa tabe sig i Mængden, især naar de sejler under falsk Flag.

Men, vil man indvende, kunde Shakespeare ikke ligesom andre Digtere for en Gangs Skyld skrive noget, der ikke duede; han var dog kun et Menneske? Paa den Tid, da dette Drama efter alle, ydre og indre Kriterier er blevet til, tør jeg dristig sige: Nej, han kunde ikke! Uden under den Forudsætning, at han er bleven slagen med Blindhed, Lamhed og Galenskab, saa han kastede alle de kunstneriske og etiske Principer overbord, der stod som urokkelige for ham i hans Teaterdigtning, og som det havde taget hans bedste Aar at opøve sig til, for at efterligne en yngre Kollegas mindre værdifulde Digtemaade og letfærdige Tankegang, i hvilken Kappestrid han, Sejrherren overfor alle Andre, trak det korteste Straa. For at tro noget saadant, maa der skaffes bedre Beviser end dem, G. Brandes har fremført.

Men Goethe og Øhlenschlæger har dog skrevet meget, der kan betegnes som ringe; hvorfor saa ikke Shakespeare? Fordi denne var Kunstner, og intet andet, og arbejdede ihærdigt og uophørligt paa at fuldkommengøre sig som Kunstner. Han er netop ingen Aladdinsnatur, intet blot Naturgeni, men en Slider, fra først af udrustet med Spirer til alle mulige herlige Egenskaber som Digter, hvilke han havde faaet paa den Betingelse, ikke et Øjeblik at maatte svigte i Striden. Og han stred som en Kæmpe, saa som en Ørn, hørte som en Los, slæbte til Bunke som en Myre, lærte sig til at tænke som en Vis og synge som en Enfoldig; opdrog sig til et Væsen, fuldt af Harmoni, kendende alle Lidenskaber, selv ejende ingen, iagttagende alt, dømmende intet, samlende alle sine Evner paa sin Kunst, aldrig spredende dem.

Goethe var lige saa stor Kunstner, da han var ung som da han blev gammel; han forstod at bevare Kunsten paa en vidunderlig Maade, men han lod den ikke vokse. Han undfangede sine Værker i Hede, men tog de Tid, blev de til brud-

stykkevis gennem en længere Aarrække. Han opdrog sig selv til en Vismand, til en Filosof, for hvem intet menneskeligt var fremmed. For ham kom Kunsten i mange og lange Tider først i anden Række. Han fuskede som Dilettant i mange Videnskaber, og han gjorde geniale Fund; men det var Dilettantens Opdagelser. Han var en urolig Natur, der aldrig fandt Hvile, til Trods for at han forstod at anlægge en Maske som den uforstyrrelige Olympier. Han gjorde ikke blot biologiske Studier og skrev Værker som sin Farvelære, men han oversatte, lavede Rejsebreve, skrev Romaner, lyriske Digte i hundredevis, Epigrammer vel i tusindvis, Dramaer i alle Genrer, baade til at læse og til at spilles, og saa en uhyre Bunke Lejlighedspoesi. Kort sagt, han spredte sine Kræfter. Han arbejdede, udviklede sig som Aand, som Menneske. Det gjorde Øhlenschlæger ikke. Denne havde geniale Glimt Livet igennem; som Digter var han størst som ung; som Aand naaede han aldrig højt.

Ibsen lever for sin Kunst som Shakespeare gjorde det. Men kom Nogen og viste mig et Drama og paastod, at det var skrevet af Ibsen samtidig med Gengangere, og det var et Makværk, der i slet ingen Henseende lignede den norske Digters Arbejder, var løst og kluntet bygget, uden Konflikt, uden Begyndelse eller Slutning, med Personer, der alle holdt lange Taler om uvedkommende Ting, og at det var bestemt til Udgivelse af Digteren, vilde jeg sige, at det var umuligt, indtil det blev uomstødelig bevist, at Ibsen var Forfatteren; og saa vilde jeg endda have svært ved at tro det.

Saadan er min Stilling overfor Shakespeares Forfatterskab til Troilus og Cressida. —

Mismodsteorien, der ved nøjagtig baade i hvilken Rækkefølge og i hvilket Aar de enkelte Dramer blev skrevne, slaar fast, at Coriolan følger efter Troilus og Cressida. To større Modsætninger kan ikke tænkes: dette, et Mønster paa alt det, Shakespeares Kunst ikke er, hint et Mønster paa alt, hvad Shakespeares er. Ikke blot at det svulmer, næsten til Overmaal, af Kraft, hvor Troilus og Cressida er flovt og dorskt; men det er et Drama, støbt i samme Form som Macbeth, fast og knapt som det. Det er som Macbeth en Studie over en rigtudrustet, vældig Personlighed, og slet ikke andet. Det har ingen Svinkeærinder nogetsteds; hvert Ord tager Sigte paa Helten.

Han er den, der fylder Scenen, selv naar han ikke optræder; ti de taler da kun om ham.

Og paa ægte shakespearesk Vis bedømmes hans Handlinger forskelligt af samtlige Optrædende. Ganske vist siger Brandes, at de alle har den samme Opfattelse af ham, „som den, der er fuldt ud Beundring værd, den, der staar højt over Alle og som har ubetinget Ret. De Umyndige i Aanden vidner lige saa fuldt som de fineste og klogeste Patriciere for Heltens Storhed.“ Dette er urigtigt: af Tjenerne paa Kapitolium, som Brandes særlig anfører, giver kun den ene ham Ret, den anden billiger ikke hans Adfærd. Men hvilken himmelvid Forskel er der ikke mellem Volumnia og Menenius, de næst Helten betydeligste Personer i Tragedien, i deres Opfattelse af ham. Volumnia beundrer ham fuldt ud og holder med ham; hun har ikke blot født ham, men opdraget ham til det, han er; han er hendes Billede, og for sent gaar det op for hende, hvad hun dog kun halvt forstaar, at han er hendes Karikatur. Menenius elsker ham, skatter hans gode Sider, tror paa ham som en vældig Kraft, der kan frelse ikke blot Rom, men Adelen; men han ser ogsaa tydeligt, at han vil ødelægge alt ved sin ustyrlige Hidsighed; derfor er han stadig den mæglende, den beroligende, hvor Volumnia er den æggende.

Og nu Borgerne, Massen, som Brandes lader Shakespeare foragte med en Nietschesk Foragt — hvordan stiller den sig? Man se i selve Aabningssenen, at anden Borger forsvarer Coriolan, før Menenius kommer til; ogsaa der er der altsaa Meningsforskel. Det er ikke saadan, at det ene Parti, det der bestaar af de Fornemme i Stand og Sind, hæver ham til Skyerne, mens de Andre, Pøblen, hader, misunder og forfølger ham, fordi han er Geniet. Det gør de ikke, de fleste af dem beundrer ham som Helten, men frygter ham som Statsmand, som deres øverste Myndighed, og med Rette; og dog giver de ham deres Stemmer, halvt modvillige, til Trods for hans overmodige Tiltale. Det er Folkets Førere, Tribunerne, der ser og handler rigtigt ved at raade dem, de er sat til Ledere for, til at nægte at gøre Coriolan, Folkets værste Fjende, til Konsul. Midlerne, de bruger, er ikke skønne; ti hvad de siger er halvt Løgn. Men dog giver Shakespeare dem tildels Ret i deres Adfærd; den, der skal frem, kan ikke tage det saa nøje med

Midlerne. De bærer Fremtiden, ikke Coriolans Parti, som Antonius bar Fremtiden overfor den bedre Brutus. Hvad Tribunerne gør, ligner meget, hvad Antonius gjorde ved Cæsars Lig. I Julius Cæsar gik Fremtiden over Cæsars Morderes Lig, i Coriolan gaar den over Heltens Lig; ti han repræsenterer alle de utaaleligste Sider ved et Aristokrati, ved et Militærherredømme.

Foragter virkelig Shakespeare Masserne saa umaadeligt i Coriolan? Han viser os dem som ret disciplinerede, som dem, der bøjer sig for deres, af dem selv valgte, Føreres bedre Indsigt. Er det saa galt? De bliver skældt ud. Af hvem? Af Aristokraterne, der føler, at Magten er ved at slippe dem af Hænde og at Folket vil have Del i den. De bliver skældt ud for fejge af Coriolan. Med hvad Ret? Ser vi dem nogensinde fejge? Følger de ham ikke, løfter ham op paa deres Arme og kaster deres Huer i Luften (I. VI. 75.)? Roser ikke Feltherren Cominius dem:

> Træk Vejret Børn, godt fægtet! vi har stridt
> som Romere, ej taabeligt holdt Stand,
> ej heller veget fejgt.
>
> (I. VI. 1.)

Stykket er shakespearesk fra hans allerkraftigste Periode. Det er bygget op som Othello og Lear, dramatisk fra Scene til Scene, og som i disse er tredie Akt den, hvor de kæmpende Kræfter tørner sammen. Det var Jago, der, beregnende Othellos Karakter, tirrede ham, til han tabte al Selvbeherskelse og for frem som en gal Tyr; det var Lears Døtre, der, beregnende deres gamle Faders Karakter, tirrede ham, til han mistede al Magt over sig selv, og, da han ikke kunde gøre Ulykke paa Andre, styrtede sig selv i Ulykke; det var i Shakespeares Ungdom, at han lod Antonius tirre Folket, til det styrtede sig over Brutus, der tabte Hovedet og forlod Rom. Den, der tirrer og ægger er rolig, hans Modstander er lidenskabelig. Her er det Tribunerne, der, kendende Coriolans Karakter og frygtende hans Planer, bringer ham til at førløbe sig og driver ham ud i Forræderiet.

Har Troilus og Cressida noget lignende, og er dets tredje Akt væsensforskellig fra de andre?

Stykket er shakespearesk i sin skarpe Individualisering af alle Karakterne; ikke to er ens, ikke to siger det samme — undtagen maaske de to Tribuner; men de er jo kun eet Hoved med to Kroppe. Shakespeares Aand svæver over det hele og fordeler Sol og Vind, staar udenfor, tager ikke Parti; han er kun Kunstner, rolig, ordnende, beregnende. Ikke mindst med Hovedpersonen.

Brandes siger: „Heltedyrkelse, hel, ubetinget, indtil Sværmeri, paa en Baggrund af ligesaa umaadeholden Ringeagt for Hoben, dog tydeligt nok for enhver, der kan læse, ikke de gamle Dages ydmyge Dyrkelse af fremmed Storhed, men en anden, der bunder i mægtig og trodsig Selvfølelse og Overlegenhedsbevidsthed."

Shakespeare skulde altsaa beundre Coriolan endnu mere, end dennes egen Moder gør det, skulde identificere sig med ham, gøre hans Sag til sin?

Findes der ikke et Sidestykke til Coriolan i Shakespeares Værker? Jo, Henrik Percy. Karaktererne har megen Lighed, kun at Digterens Kraft er vokset, saa den er ved at sprænge alle naturlige Baand, og hans Figurer er ikke alene blevne langt rigere, men ogsaa langt vældigere siden hans Ungdomsdigtning. Men det er tidligere udviklet, at Percy næppe var Shakespeares Ideal dengang (S. 58. 100.), og Digterens Verdensvisdom og rolige Overblik er kun voksede siden da, samtidig med at alle Grundelementerne i hans Livssyn er blevne uforandrede. Coriolan bærer sig jo ad aldeles som Percy. De er begge to Vovehalse i Slaget, og de bliver beundrede, saadan som Menneskene altid er villige til at beundre det, der glimrer i Solen. Helte? Nej! Ti en Helt er taalmodig. De farer op ved den mindste Modsigelse eller Modstand. Alt skal rette sig efter dem; de kan ikke bøje sig for Nogen. De sprænger uden Betænkning deres Parti, for en Ubetydeligheds Skyld. De bliver betragtede af deres Stand ikke blot som dens bedste Prydelse, men som dens bedste Værn; og da Aristokratiet, støttende sig til Krigsmagten, til alle Tider har identificeret sig med Fædrelandet, betragtes de som Statens bedste Værn. Og hvad sker saa? I Stedet for at det for en Helt maa hedde: Staten, Standen, egen Person, vender de Begreberne om, og det kommer til at hedde: egen Person, Standen, Staten. Alt

maa vige for det, de kalder Ære. Naar de føler sig krænkede, gør det intet, om deres Stand eller deres Land gaar tilgrunde. Men Percy stod Shakespeares Hjerte nærmere end Coriolan. Derfor faldt hin i Tvekamp med Digterens sande Helt; derfor blev denne slaaet ned, lige efter at han for anden Gang er blevet kaldt Forræder. Dramaet er kunstnerisk set ude, da dette Navn for anden Gang er slynget ham i Ansigtet. Ti selv om Coriolan var kommet tilbage til Rom, vilde hans Saga have været endt. Ingen vilde kunne tro ham mere; hans Liv vilde blive Uvirksomhed.

Shakespeare har vel udstyret Coriolan med udmærkede Egenskaber, men hans Overmod er drevet ud over alle Grænser. Digterens tragiske Figurer truer med at blive for store for Scenens Brædder; Fantasien forestiller sig dem lettere, end Skuespilkunsten gengiver dem. Lear var allerede næsten for vældig en Skikkelse til, at menneskelige Kræfter rent fysisk kan strække til at fremstille den. Coriolan svulmer af Kraft som Michel Angelos Moses, er overvældende som han. Figuren er levende, men den er noget udover menneskelige Forhold. Den er voldsom, men ikke egentlig tragisk. Der er et Svælg imellem den og Richard III som mellem Dronning Katharina i Henrik VIII og Katharina i En arrig Kvinde. Den er saa uendelig meget rigere, modnere og mere menneskelig end Titanen fra Ungdomsaarene. Men den vækker ikke Sympati og Ynk saadan som Lear eller Othello, til Trods for deres Fejl, gør det. Saa stor en Kunst der end er anvendt paa den, er den dog kunstnerisk set et Fejlgreb. Den, der bliver Forræder mod sit Fædreland — især naar det Fædreland er Rom — paa Grund af en rent personlig Krænkelse, kan ikke vinde Sympati. Og to Gange slynges Ordet Forræder Coriolan i Ansigtet, og begge Gange har den, der siger Ordet, Ret. Han bliver ikke Forræder mod Rom i et Øjebliks Hidsighed, da han bliver tirret og saa dømt til Landflygtighed. Først da han er udenfor Roms Mure, beslutter han at hævne sig. Han gaar over til sin og Roms argeste Fjende, slutter Venskab med ham for at faa Hjælp til Hævnen. Han stilles i Spidsen for Volskerhæren, gaar mod Rom, tvinger Byen til Underkastelse — og saa, af rent personlige Grunde, berøver han Volskerne Sejrens Løn. Da Forrædernavnet for anden

Gang hæftes paa ham, bliver han rasende; han er nemlig fuldstændig utilgængelig for Fornuft.

Og ham skulde Digteren, om hvem Brandes bruger det skønne Ord „Fædrelanderi“, have gjort til sin Helt og sit Talerør!

Ægte shakespeareske er Stykkets to Kvinder, Heltens Moder og Hustru. Der er en Storladenhed over Moderen og en ægteskabelig Ydmyghed og udtryksfuld Faamælthed hos Virgilia, som er fra Digterens allerbedste Tid. Og saa er der den uplettede sædelige Renhed og moralske Sundhed, som er Shakespeares bedste Kendemærke fra hans modneste Periode, og som staar i en skærende Modsætning til Cressidas koldt lystne Lefleri. Der findes ikke fra Begyndelsen til Enden en eneste Raahed eller Slibrighed eller uanstændig Hentydning. Ægteskabelig Ømhed og urokkelig Trofasthed præger det kønslige Forhold. Den Mand, der har skrevet V. III., Mødet mellem Coriolan og hans Moder og Hustru, der kommer for at bede om Naade for Rom, skulde være den samme, som havde digtet Troilus og Cressida. Umuligt! Renere Optrin findes ikke i Alverdens Literatur:

Et Kys, saa langt som min Landflygtighed!
det Kys, jeg fik af dig, du Elskede!
og jomfrurent har min trofaste Læbe
bevaret det til nu!

(V. III. 44.)

Den Mand, der ej vil kvindeblød sig te,
maa ej sit Barns, sin Hustrus Ansigt se.

(V. III. 130.)

Vis mig saadanne Linier i Troilus og Cressida, og jeg vil tro, at Shakespeare har haft Haand i med.

Eller bevis, at han har haft et apoplektisk Anfald, at han, sløvet og svækket, ude af Stand til at tænke sammenhængende, af gammel Vane har siddet og fjottet med Pen og Blæk, at han saa har glemt alt det af Kunst, han har lært sig, og fuldstændig forandret sin Menneskeopfattelse, i hvilken Tilstand han har skrevet Troilus og Cressida. Bevis saa, at han en kort Tid er kommet sig fuldstændig, endog med et lille Plus af Kraft, har genvunden hele sin Kunst og sin sunde overlegne Menneskeopfattelse, og i den Tid har forfattet Coriolan.

Bevis saa, at han faar et nyt apoplektisk Anfald, langt værre end det første, og at han i denne Tilstand smører Timon af Athen sammen.

„Alt, hvad Shakespeare i disse senere Aar har oplevet og døjet, Alt, hvad han har lidt af Skuffelser paa Grund af andre Menneskers Ærløshed, og Alt, hvad han har tænkt over det Udstaaede, har han sammentrængt her, og af dette Ler formet denne ene store, desperate Skikkelse, Menneskehaderen, hvis vilde Rhetorik er som en mørk Essens af tungt Blod og Galde, udsondret for at lindre Kval," siger Brandes. (III, S. 210.)

Timon af Athen findes ikke trykt, ej heller nogetsteds omtalt, før i Folioen 1623. Dets Plads her kan dog give nogen Grund til Mistanke. Det staar som den tredje eller den fjerde af Tragedierne, alt eftersom man regner Troilus og Cressida med til disse eller ej. Dets Paginering er lidt ejendommelig. Det begynder med S. 80, 81, 82. Derefter kommer igen S. 81, og saa gaar det fortløbende til S. 98. Her er en halv Side, hvorpaa Personlisten godt kunde staa, om den var nødvendig; den findes forøvrig ved de færreste Dramer; den optager nu en hel Side og efterfølges af en blank Side. Saa kommer Julius Cæsar paa S. 109. Et saadant Hul findes intet andet Sted i Bogen. Naar man nu tæller Troilus og Cressidas Sideantal efter, vil man finde, at det passer nøjagtigt fra S. 80 til S. 109. Heraf fremgaar da, at Udgiverne har tvivlet om, at dette var af Shakespeare og saa skudt det ud, efter at Trykningen var tilendebragt. Man havde nu det tomme Rum og har gerne villet have det fyldt ud. Man har saa grebet til en Tragedie, Timon fra Athen, puttet den ind og i Skyndingen pagineret den baade rigtigt og galt. Hvad er den blevet trykt efter? Efter Shakespeares Haandskrift? Den burde vel Skuespillerne ved Teatret kende! Men nu træffer det sig saa, at faa moderne Kritikere hævder, at Timon, som vi har det, er helt Shakespeares. Hvad er derved at gøre?

Coleridge, Schlegel, Tieck, Gervinus, Ulrici, Kreyssig betragter hele Timon som Shakespeares. Filologerne Knight*), Delius, Elze, Fleay fraskriver ham de svageste Dele.

Coleridge holder for, at Skuespillerne har ødelagt Timon

*) Knight var Bogtrykker og en fortræffelig Tekstkritiker.

— foretrækkende daarlige Vers for gode! — Knight startede den Teori, at Shakespeare havde taget et ældre Stykke (der findes virkelig et saadant) eller et, der var indleveret til Teatret, og overarbejdet det, fordi han interesserede sig for Hovedpersonen. — Delius har først (i 1846) ment, at Timon var et Ungdomsarbejde, som Shakespeare siden selv har omarbejdet. Denne Teori forlader han i Jahrbuch II. s. 335, hvor han kommer til det Resultat, at Planen til Timon hverken er udkastet eller modificeret af Shakespeare, men at det hele Stykke er udtænkt og udført af en Anonym, og at Shakespeare uden Hensyn til Sammenhæng eller Helhedsindtryk har strøget Scener og Samtaler, og saa indlemmet Scener og Samtaler, der tjener til at udvide den psykologiske Interesse hos Timon! Aaret efter (Jahrbuch III. 175.) har han hævdet, at Wilkins var Forfatter baade til Timon og Perikles!! — Fleay paastaar, at Shakespeare har skrevet Stykkets Kærne, der senere er blevet overarbejdet af Tourneur. — Hullmann holder for, at Shakespeare har overarbejdet en Andens daarlige Stykke, som saa atter er faldet i Hænderne paa en Tredje, der har forefundet det ufuldendt. — Tieck satte det meget højt, og betragtede det som en Fortsættelse af eller Modstykke til Hamlet, og henførte det til samme Kreds som Hamlet og Lear! Det vældige Herredømme over Stoffet og den rige, næsten overrige Fylde af Kundskab til Verden og Mennesker overbydes i al Fald ikke af noget andet af Shakespeares Mesterværker. (Tieck udgav som ægte en større Bunke af Gyseligheder, der af Bogtrykkere var blevne paaklæbede Shakespeares Navn.) — A. W. Schlegel stiller ogsaa Timon højt. Han har overhovedet slet ikke tvivlet paa dets Ægthed. — Gervinus gaar ud fra, at Shakespeare er Forfatter, finder dog Kompositionen løs og ufærdig. — Ulrici bestrider, at Shakespeare i sin modne Alder har indladt sig paa at omarbejde Andres Dramer. Mener, at han er ene Forfatter, men at det er som med Hamlet, der heller ikke var fuldfærdig i første Støbning. — Kreysig tror ogsaa paa Shakespeare og tager ikke Anstød af de haltende Vers eller de mange Rim midt i Dialogen. — Wendlandt (Jahrbuch XXXIII) gaar i Borgen for, at alt er Shakespeares. For ham er det en Kladde, som Digteren har udarbejdet i Stratford under Indtryk af dyb Misstemning, hans sidste Værk,

der ikke blev fuldendt, men i hvilket hvert Led er genialt, hvor hver Scene staar netop der, hvor den skal staa, hvor alt er i højeste Grad dramatisk og konsekvent, og hvor Visdommen og Mennekundskaben er saa stor som noget Sted. Det skulde være skrevet, efter at han havde trukket sig tilbage — altsaa efter Stormen! — træt paa Sjæl og nedbrudt paa Legeme, i højeste Grad fortrydelig over Menneskenes Utaknemlighed. — (De havde jo vist deres Mangel paa Paaskønnelse paa den eneste Maade, de kunde, nemlig ved altid at tale godt om ham, ved at tiljuble ham Bifald, ved at gøre ham til en rig Mand.) Wendlandt gaar endog ud fra Grundstemningen i Sonetterne, som han rentud fortæller, at Shakespeare skrev paa i Stratford, en Opdagelse, han har gjort, da Ingen kender nogen Shakespearesk Sonet skrevet efter 1609, Udgivelsens Aar. — Mézières synes ikke om Stykket, men benytter Lejligheden til at fastslaa, at Shakespeare slet intet kendte til græsk Historie eller Tankegang.

Brandes endelig tager umaadelig højtidelig paa Timon. Ti for ham bliver denne Tragedie saa at sige Kronen paa Shakespeares Livsværk for den, der studerer hans Sjæleliv. Da Carlyle skrev sin Frederik II.s Historie, gjaldt det for ham om at bevise, at hans Helt var en Ridder uden Frygt og Dadel; da Brandes skrev sin Bog om Shakespeare, gjaldt det for ham om at bevise, hvad mange havde sagt før ham, at Digteren havde en yderst melankolsk, bitter, menneskefjendsk Periode. Tvivl har der været hos begge de to udmærkede Skribenter, om at Regnestykket kunde gaa op; for at faa det rigtige Facit ud, har de taget al deres Patos og Overtalelsesevne i Brug — og endda glipper Beviset. Brandes tror fuldt og fast paa Shakespeares Forfatterskab, dog saaledes at han ikke er alene. Det er skrevet „under en Sindstilstand, i hvilken der hos Shakespeare var langt mere Hang til grublende Fordybelse i Menneskehedens Usselhed og til haanlig og skaanselløs Stemplen af det Foragtelige som det, det virkelig er, end til nogen Vuggen sig paa Indbildningskraftens Bølger. Der er her endnu mindre Opfindelse end i Coriolan. Handlingen er ikke blot simpel, men tarvelig; — de fleste af Personerne er abstrakte, repræsentative. Men alt er anvendt som Fremførelsesmiddel for Hovedkarakteren eller rettere for det storartede Udbrud af

Menneskeforagtens Lyrik, Forbitrelsens og Forbandelsens Patos, hvori den gaar op. — I Banketscenen er Shakespeare selv tilstede, og man føler Pustet af hans Aand i den Storm, der udgaar af Timons Mund. Fjerde Akt er et mægtigt Værk af Shakespeare, hvor han er yppigst og vældigst."

At Timon af Athen er et daarligt Drama indrømmes af de fleste, men Skylden deles ligelig mellem Shakespeares Mangel paa Evne til at forme sit Stof eller Ligegyldighed derfor formedelst hans Harme — Harme plejer at skabe Digtere — og den Tilstand, hvori Stykket er naaet til os, enten fordi det er ufuldendt af Digteren eller lemlæstet og omkalfatret af Andre.

Har man et virkeligt Kunstværk, vil selv Stumperne af det betage. Venus fra Milo mangler begge Armene, er koparret, forslaaet over hele Kroppen; man kan ikke engang konstruere Armenes oprindelige Stilling, ved ikke hvad Statuen forestiller — og dog! Hvilke herlige Torsoer findes der ikke rundtom i Evropas Museer, Kroppe, der mangler Hoveder, Arme og Ben — og dog fortryller. Der behøves et halvt Ben, en Haand, et flækket Hoved til at give os en Anelse om den hele Figurs Herlighed. Og saadan er det ogsaa med et Digterværk, og med intet mere end med Shakespeares. Der gives Udgaver med Udpluk af hans Værker, og hver Side i en saadan Bog bærer Vidne om hans vidunderlige dramatiske Kunst — ikke blot om hans Poesi. Det er ikke alene det, der foregaar, der er dramatisk, men det, der fortælles, er det ogsaa. Man tænke blot paa Percys Fortælling om Hofmanden, der bringer ham Bud paa Valpladsen; man ser det hele foregaa for sig (I. I. I. 30.) Eller Othelles Beretning for Raadet om, hvorledes han vandt Desdemona (I. III. 130.); som den fremstilles af Moren, Desdemona og Brabantio virker den som noget set, oplevet. Saa dramatisk tænkte Shakespeare.

Men Timon er slet intet Drama i shakespearesk Forstand. Der er ingen Stigen, ingen Fremadskriden i Handlingen, ingen Knude, ingen Kamp. Det falder i to Dele: i første Del er Hovedpersonen en naiv tossegod Ødeland; i anden Del bliver han pludselig aldeles rasende og skælder ud paa hele Menneskeheden, fordi nogle daarlige Venner ikke vil give eller laane ham Penge til at fortsætte sit meningsløst ødsle Driverliv.

Han kæmper ikke med Nogen i første Del, kæmper ikke med Nogen eller for noget i anden Del. Han trækker sig ud i Ørkenen, hvor han bestiller een Ting: at skælde ud og forbande Menneskene, alle iflæng. Der kommer Folk ud at snakke med ham; men der foregaar slet intet. Og tilsidst gaar han ind i en Hule, hvor han formodes at dø — uden nogensomhelst Grund, uden Sygdom og uden at begaa Selvmord. Og det uagtet han nu kunde faa det rigtig godt igen; ti Athen trænger til ham. Pludselig faar man nemlig at vide, at han er en stor Feltherre, hvad man ikke har anet før. Alkibiades staar for Athens Mure, og Senatet bønfalder Timon om Hjælp. Men han bare skælder, forbander og dør, fordi han ikke mere vil trække Vejret. Og det til Trods for, at han nu kunde faa Hævn over Athen; saa stor Feltherre er han, at Alkibiades ogsaa trænger til ham og sender Bud efter ham. Da er han imidlertid død og borte. Men Alkibiades kan forresten godt tumle Athen alene. Byen overgiver sig paa Naade og Unaade, uden Sværdslag — bare for at faa Ende paa Tragedien — og Alkibiades lover at nøjes med at lade alle sine egne og Timons Fjender henrette. Heri ser Brandes en stor Væsensforskel mellem de to. Timon forbandede nemlig hele Menneskeheden uden at gøre Forskel.

Fjerde Akts tredje Scene og femte Akts første Scene, der særlig skal beundres, er en fæl Prøve paa Stykkets dramatiske Bygning. Det er med dem som med Pigerne i Magle-Ølse. De enkelte Optrin kan byttes om, uden at det vilde gøre nogensomhelst Forskel. Det indrømmes af Alle; men er ikke meget shakespearesk. Dog, enten bærer han Skylden, ti han er blevet skødesløs; eller han bærer ikke Skylden, ti Skuespillerne har ødelagt Stykket!

Som om Resten var bedre. Man tage blot Alkibiades. Han viser sig i første Akt to Gange i Timons Hus og udveksler nogle faa ganske ligegyldige Repliker med sin Vært. Saa ses han ikke før III. v: Senatet dømmer en Mand til Døden. Vi aner ikke, hvem Manden er eller hvad han har gjort. Pludselig optræder Alkibiades og gaar i Forbøn for denne Mand. Af hvad Grund han antager sig Mandens Sag, vides ikke; han siger blot, at han er en Hædersmand. Han fordrer, at Manden skal benaades. Senatet holder paa, at Manden skal henrettes.

Alkibiades pukker paa Senatets Forpligtelser overfor ham. Senatet bliver arrigt og landsforviser ham. — Vil man se, hvilken Forskel der er paa Shakespeare og Shakespeare — min Shakespeare og Mismodsteoriens Shakespeare — læse man Timon III. v. og Coriolan III. III. — og man afgøre derefter, om de to Scener kan være skrevne af den samme Mand i det samme Aar og i den samme Stemning. Den ene er nemlig skreven af efter den anden. Men Shakespeare skrev ikke sig selv af. — I IV. III. viser Alkibiades sig paa Vejen mod Athen, som han vil lægge i Grus. Han træffer Timon. Først (v. 50) erklærer han, at han vel kender Timon, men ikke hans Skæbne; senere (v. 76) siger han, at han har hørt om hans Ulykker. — Saadan skriver Shakespeare i sine Tragedier, „naar han er yppigst og vældigst." — De to Helte snakker sammen og skilles saa, mødes ikke oftere og har forøvrigt intet med hinanden at gøre.

Dramatisk bygget er Stykket som sagt ikke; men Skuespillerne eller Hr. Anonymus faar Skyld derfor. Fleay har udskilt de Dele, der efter hans Mening tilhører Shakespeare; det er: I. I. 1—186, 265—295. II. I., II. II. 1—194, 204—242. III. IV. IV. I. IV. III. 1—292, 363—400, 418—452. V. I. 50—232. V. II. V. IV.

Jeg indser ikke, at det hjælper noget. Ti der er en Grundmangel ved Stykket, som viser, at det ikke skyldes en Dramatiker. Helten er alene. Der er slet ingen Baand, der knytter ham til noget Menneske eller nogen Stand; derfor er der heller intet Baand at skære over. En saadan Person kunde tænkes som den centrale Figur i en Roman, men ikke i et Drama. Paa Grund af, at Shakespeares Navn stod paa Timon af Athen, har man forsøgt at bringe det paa Seenen. Men man har ogsaa indset, at for at det skulde gøre sig, maatte Timon bringes ind i Forhold, der kunde skabe en Konflikt; derfor tildigtede Shadwell i forrige Aarhundrede en Kvinde, Timons Elskerinde. Naturligvis finder Stykkets Beundrere, at det var en Profanation af Shakespeare, at det var en fuldstændig Misforstaaelse af Digterens Mening med Stykket. Dog, at hævde dette, viser, at man ikke har gjort sig det klart, hvad dramatisk, særlig Shakespeares, Teknik fordrer.

„Den stærkeste Mand er han, som staar mest alene," lyder Slutningsparadoksen i En Folkefjende. Men Dr. Stockmann

er paa intet Punkt alene. Skuespillet igennem staar der Kamp som i intet andet af Ibsens moderne Skuespil, Kamp indenfor Huset og udenfor det. Og da Dr. Stockmann siger Slutningsordene, har han to Mennesker ved sin Side, og han begynder først ret sin Kamp mod hele „den forbandede kompakte Majoritet.“ Ti hvad er En Folkefjende dramatisk set andet end en moderne Udgave af Coriolan, undtagen forsaavidt Shakespeare gav os Slutningen af Historien, Ibsen brød af paa Halvvejen? Men Timon kæmper ikke, hverken for at genvinde sin tabte Stilling eller for at hævne sig paa de falske Venner, uagtet han som den udmærkede Feltherre nemt kunde gøre begge Dele. Han nøjes med i to lange Akter at forbande, at skælde ud. Han staar udenfor Athens Mure og forbander Byen og dens Beboere i alle mulige Retninger (IV. I.). Ingen hører det og Ingen bryder sig derom, og det faar slet ingen Følger. Han er som en Hund, der gør ad Maanen. Nej, Shakespeare kunde forbande, saa det havde baade Fynd og Klem, i Richard III, i Lear, i Coriolan. Der forbandedes der, naar man slet ikke havde andre Vaaben. Men Timon behøvede blot at slaa sig sammen med Alkibiades — og der kunde være blevet en Tragedie derudaf lig Coriolan. Saa fattig var Shakespeare ikke, at han behøvede at skrive den om, og Timons Forfatter var ikke fiffig nok dertil.

Dog, det, det særlig kommer an paa i en shakespearesk Tragedie, er Karaktererne. Er de i hans Aand? Maaske er det for pedantisk at lægge Vind paa, at de fleste bærer latinske Navne, skønt Handlingen foregaar i Athen. Shakespeare plejede ikke at støde an i saadanne Enkeltheder. Han havde dog skaffet sig et Par danske Navne til at pynte med i Hamlet; flere har vel ikke staaet til hans Raadighed. Græske Navne vilde det have været en let Sag at faa. Allerede i Skærsommernatsdrømmen bærer de fornemme Personer græske Navne. I Henrik VI havde han rettet ikke saa faa Anstød mod Historien. Ti han havde en medfødt Ordenssans. Selv den synes han at have mistet, da han naaede til at foragte Menneskene.

De fleste af Personerne er abstrakte, repræsentative, betegner en Stand eller en Klasse, siger Brandes med Rette. Selv

dette synes ikke at genere med Hensyn til Shakespeares Forfatterskab. Digteren har nemlig kun brugt dem som Ramme om Timon.

Men nu Timon da? Hvem er han, at Shakespeare ikke skulde skabe „denne store desperate Skikkelse“ i sit Billede og identificere sig med ham? Timon er en fuldstændig Nichtswürdig, der — rimeligvis — har arvet en meget stor Formue. Vi aner intet om hans tidligere Liv, aner ikke, om han er ung eller gammel. Han tager sig tilsyneladende slet intet for og driver Dagen hen med alt Slags sammenløbet Pak, der smigrer ham paa plumpeste Maade og blokker ham for hans Penge. Han tror, at alle disse er hans Venner og han elsker hele Verden. Han er ikke naiv, men Idiot. Dog, en Gang falder Forfatteren ud af Rollen og lader Timon udtale sig som den, der ved Besked med, at Verden er Skin og Bedrag:

> Et Billed er jo næsten Manden selv;
> ti siden Lumpenheden er trængt ind
> i Mennesket, er han kun Yderside. (I. I. 126.)

Timons eneste Beskæftigelse er den, at smide Penge ud til Højre og Venstre. Man behøver blot at rose hans Hest, og den tilhører En. Han er taktløs i sin Maade at laane Penge ud paa. En Ven har laant en Sum, er blevet rig og vil tilbagebetale Laanet. Timon nægter at modtage Pengene, skønt den Anden jo ikke mere trænger til dem. Dette skal være et Bevis paa Timons Ædelhed. Han har en gammel Hushovmester, der ønsker at meddele ham, hvordan det er fat med hans Pengesager; ham har han aldrig Tid til at høre paa; ti det er jo en hel Del vigtigere at solde med Sykofanterne. Rykkerne kommer og Vennerne forsvinder. Da han ingen flere Penge har, vil han have sine Gaver tilbage — særdeles mandigt. Dernæst vil han laane Penge — altsaa bedrage, ti han maa vide, at han har ingen Udsigt til at betale de laante Penge tilbage. Han faar selvfølgelig ingen Penge at laane — havde han faaet dem, var han jo kommet i Tugthuset. Han tænker slet ikke paa at arbejde og saaledes gøre noget for Føden eller genvinde sin Stilling, ved Vaaben eller ved Handel. Han kommer heller ikke paa Fattigvæsnet, hvor slige Eksistenser plejer at havne. Han skaber sig. Det vil sige, uden Forberedelse — ganske ushakespearesk — bliver dette skikkelige Mæhæ

aldeles rasende, bliver en Menneskehader, „hvis vilde Retorik er som en mørk Essens af tungt Blod og Galde“, hvilket paa almindeligt Sprog vil sige, at han drager ud i Ørkenen, hvor han skælder paa Menneskene, stadig i den samme Tonart. Alkibiades og Kynikeren Apemantus, Sykofanten og Senatorer, Hetærer og Røvere, alle faar akkurat den samme Lektie. Intet andet Sted viser en shakespearesk Figur sig saa monoton.

Coriolan er den store Reaktionære, den forstokkede Repræsentant for dem, der holder fast paa det fra Fædrene nedarvede og tror, at Verden vil styrte sammen, hvis der sker nogen Forandring i Forholdet mellem dem, der har, hvortil de selv hører, og dem, der ikke har, hvortil de Andre hører. Og dog, da Skik og Brug i et eneste Tilfælde er ham til Ubehag, skal Skik og Brug væltes overende, for at han personlig kan komme frem; ti han føler sig pludselig som Repræsentanten for Fremskridtet. Det er ham personlig ubehageligt at vise sine Saar frem for Mængden for paa den Maade at vinde dens Stemmer, som det fra Arilds Tid var Sæd, og saa har han den vidunderlige Replik:

> Skal Skik og Brug i alle Ting vi lyde,
> saa faar vi aldrig Fortids Støv bortvejret:
> men Fordom taarnes bjerghøjt, ubesejret
> af Sandheds Lys. (II. III. 125.)

Sligt er ikke alene genialt, men det er fuldt bevidst, at tage den Reaktionære paa Kornet, netop i et Tilfælde, hvor Coriolan har principielt Ret og subsidiært Uret, som Digteren med fuld Bevidsthed rammer Krigeren, der betragter sig som staaende over den borgerlige Stat, ved ikke at lade ham taale, at man hentyder til hans Saar i Senatet, hvor han har sine Venner, men lade ham pukke paa dem overfor Folket, naar det ikke vil indrømme ham alt, hvad han forlanger. Coriolan er sig ikke det inkonsekvente og derfor saa saare menneskelige i sin Handlemaade bevidst. Det er den samme Psykologi som i Othello: Moren forsikrer, at han er ikke skinsyg af Naturen, og han faar ikke alene sig selv, men ogsaa Desdemona og en Kritiker det bildt ind. Da han siger det (III. III. 180.), raser Skinsygen i ham, og gjorde den ikke det, vilde Jago slet ikke have spillet sit Spil med ham. Men det er saa menneskeligt at sige: „Alle andre Fejl har jeg, men den ene ikke“ — netop den, der er den

mest fremtrædende hos En. Og det er genialt at bruge slige Smaatræk. Til sligt kendte Forfatteren af Timon imidlertid ikke. Han var ikke Ironiker.

Coriolans Karakter er uforandret fra først til sidst: han foragter et Folkeregimente i første Akt som i sidste, kun at hans Had og Lidenskabelighed er stadig stigende — ægte shakespearesk. Timon er Allemands Ven i to Akter, Allemands Hader i tre, et brat Omslag, men ingen Stigen eller Fald, i Venskab eller Had.

Coriolans Karakter er nøjagtig i Overensstemmelse med de øvrige shakespeareske Tragediers Heltes. Fra den første Scene ved vi, at hans Sind er voldsomt, og at hans Standshovmod er hans alt beherskende Sjælsegenhed. Vi har set, hvor umaadelig let han kommer i Affekt, og hvorledes denne hans Svaghed — som ægte shakespearesk ogsaa er hans Styrke — gradvis stiger, til den ganske behersker hans Følelsesliv og forrykker hans Forestillingsevne. Hvad der gør ham dobbelt interessant er, at vi ikke blot ser Spiren hos ham selv, men vi ser fra hvem han har den. Det er det eneste Sted, hvor Shakespeare behandler Arveligheden; dette er et Plus, som er føjet til denne Tragedie. Han er som Lear en Mand, der har delvis Ret fra Begyndelsen, men som forskertser denne Ret paa Vejen gennem Dramaet ved sin ubændige Voldsomhed. Hans Hovmod udvikles rent sygeligt. Han kan ikke skelne Sandt fra Usandt, Ret fra Uret. Samfundet fordrer en vis Norm, at vi alle til en vis Grad er støbte i den samme Form. De, der ikke er det, er de interessanteste, maaske ogsaa de rigeste Naturer, og de faar undgælde for dette deres Særpræg eller de faar kappe deres vilde Skud, til de bliver glatte som deres Omgivelser. Og dette er det tragiske ved Coriolan som ved Lear, at han ikke kan underordne sig og derfor maa gaa tilgrunde. — Men Timon! Der er i de to første Akter slet ingen Spire til hans senere vilde Udbrud. Der er ingen Stigen i hans Begrebsforvirring, som er lige stor henholdsvis i første og anden Afdeling af Stykket, kun af en modsat Natur. Men den er ikke tragisk; ti Timon gaar ikke tilgrunde saaledes som Shakespeares Helte. Tværtimod, han triumferer over Menneskeheden. Han faar den bedre Del, hvilket er den, at faa Øjnene lukket op for Menneskenes Lavhed og Usselhed; han skælder og for-

bander, mens de Andre ligger paa Knæ for ham og beder om hans Hjælp. Han dør, da han ikke gider leve længere — uden nogen anden Grund, uden Nødvendighed.

Der er en Fart over Dramaet Coriolan, som mindst er jævnbyrdig med de andre Dramaers, alt trænges sammen paa den kortest mulige Tid, og Handling følger umiddelbart paa Handling, Optrin paa Optrin. Vers og Billeder jager hinanden, næsten snubler over hinanden; der hastes fremad. Der er ingen Stilstand, ingen Tid til at trække Vejret. Det er et fortræffeligt Scenestykke, fordi naar det blev spillet i Iltempo, vilde Usandsynlighederne, som unægtelig findes henimod Slutningen, bringes til at forsvinde. Timon — og Troilus og Cressida — vandrer afsted i den adstadigste Pasgang; baade Handling, Vers og Billeder giver sig urimelig god Tid.

At Timon har sin Forfatters Sympati, derom kan der ikke være Tvivl. Men kunde han tænkes at have Shakespeares? Denne Digter var jo et Særsyn i sin Tid: han tjente Penge og han lagde sine Penge op, anbragte dem i det sikreste af alt, Grundejendom; vi kender en Del af hans Transaktioner og ved, at han tabte ikke Penge paa dem. Vi kender derimod ikke en eneste god Gerning fra Shakespeares Liv, kender ikke et eneste Tilfælde, hvor han har rakt en hjælpende Haand ud. Derimod ved vi Besked om mange af de andre Dramatikere, hvorledes de uafladelig skrev under paa Veksler for hinanden, kavtionerede for hinanden og gik i Gældsfængsel for hinanden, for maaske Dagen efter at slaas med Sabler eller Smædedigte. Shakespeare var vennesæl mod Alle, men han var ikke intim med Nogen. Hvor er Bindeledet mellem ham og Timon? Han var flittig og sparsommelig, nøjeregnende, maaske haard overfor sine Skyldnere, beregnende i sit Liv som i sin Kunst. Timon er ørkesløs, nydelseslysten, sindssvagt ødsel. Dertil er han en Pjalt, hvad Shakespeares Helte aldrig er og mindst i hans store Tragedietid; Lear, Antonius, Coriolan er overmenneskelig kraftige; men Timon har hverken Muskler eller Nerver.

Hvad skulde bevæge Shakespeare til at skildre en saadan Skikkelse? Svaret er, at han var oprørt over Menneskenes Utaknemlighed. Behøvede han da at skrive en Tragedie til om Utaknemlighed? Han havde jo skrevet Lear, dette maaske Verdens underfuldestede Drama. Lear — det var den sande

Tragedie; han var et Menneske, der fejlede, og derfor blev straffet haardt; men hans Fejl var halvt en Dyd; hvad han gjorde, har Tusinder af danske Bønder gjort, naar de er gaaet paa Aftægt, overgivende alt til Børnene uden at omgærde sig tilstrækkelig med bestemte Rettigheder, og de har fortrudt som Lear, ogsaa ofte fordi de har stolet mere paa den af Børnene, der kunde gaa dem under Øjne, end paa det bedste Barn. — Men Timon, han kunde hverken have fornuftige Menneskers eller Shakespeares Sympati, og Shakespeare kunde ikke skrive et saa daarligt Drama, undtagen under den Forudsætning, at han var haabløst apoplektisk, da han lavede det.

Brandes mener ogsaa, at Shakespeare har været syg; men saa kommer Rekonvalescensen. Foreløbig er det dog ikke bedre med ham, end at han maa nøjes med at skrive sammen med Andre; han kan ikke længere skrive alene. Saa bliver Perikles, To ædle Frænder og Henrik VIII til.

Han var altsaa bleven saa svag, at han ikke mere kunde forme en Karakter som tidligere og at han ikke kunde komponere et Drama — finde paa en Intrige havde han jo aldrig kunnet, Stakkel*). Hvis man nu vil undersøge Kong Henrik VIII, vil man finde, at naar man bortfjerner alt, hvad der angaar Anne Bullen samt hele Slutningen, altsaa fra Dronningens Død, har man et fuldstændigt Drama, komponeret i nøje Overensstemmelse med Shakespeares Metode, fyldt af Figurer, netop som han formede dem. Det vilde blive kortere end noget andet af hans Stykker, men jeg tør ikke driste mig til at udtale mig om, hvorvidt Stykket er færdigt, om det skulde have været længere, og i saa Fald hvorledes det vilde være kommet til at se ud. Jeg tør ikke sige, om det er en Torso, hvis afhugne Dele er blevne erstattede af en Kunstner, som manglede Evne til at afpasse sit Arbejde efter Originalen, eller om det er en Statue, som der uden Grund er sat nogle overflødige Lemmer

*) „Lodge har haft den mere udvortes Opfindelsens Gave, som Shakespeare med alle sine store Gaver var saa blottet for.“ (Brandes I. S. 434.) Shakespeare har opfunden Elskovs Gækkeri, Skærsommernatsdrømmen, Muntre Koner, Hamlet, Stormen. — Er det ikke Opfindelsesevne at tage tre usammenhængende Historier og smelte dem sammen til Købmanden i Venedig? Har overhovedet nogensinde nogen Digter opfundet sit Stof? Har han ikke altid faaet det enten af Bøger eller af Livet?

til. Vi kender for lidt til Shakespeares Arbejdsmetode til at kunne afgøre, om han gjorde saadanne Udkast og saa udvidede eller beskar sit Arbejde, som Forholdene forlangte. Han skrev næppe currente calamo som Walter Scott, der midt under Udarbejdelsen af Woodstock lagde Pennen bort en Dagstid, da han ikke vidste mere end Manden i Maanen hvad der skulde komme efter det, han havde skrevet. (Dagbog $^{13}/_{3}$ 1826.) Da Shakespeare skrev Henrik VIII var han kraftig og beregnende som nogensinde og behøvede ikke at søge Hjælp hos en Elev. Udvidelsen kan ikke være sket under hans Opsyn: han vilde have fremkaldt en Kamp mellem de to Kvinder; han vilde ikke have ladet de to Handlinger løbe paralelt uden at vikle dem ind i hinanden; men vi ser slet ingen Konflikt; Katharina nævner ikke Anne Bullens Navn.

Saa er der To ædle Frænder. Jeg har i en selvstændig Afhandling*), Spiren til denne Bog, undersøgt Spørgsmaalet om Shakespeares mulige Andel i dette Drama og er kommet til det Resultat, at han har slet ingen. Han kan ikke have udkastet det, ti hele Bygningen af det er saa helt stridende mod hans dramatiske Arkitektur: to Handlinger, der knap berører hinanden, men løber parallelt. Han kan ikke have formet Menneskene i Stykket, da deres Karakterer er netop det, hans aldrig er: Mændene er standhaftige, overbyder hinanden i Ædelhed, har aldrig elsket Kvinder, før de ser Emilia; denne er, som tidligere paavist (S. 196), en uforfalsket Fletchersk Kvindeskikkelse. Saa er der den utrolige Masse Reminiscenser fra shakespeareske Dramer. Shakespeare havde aldrig været bange for at tage fra Andre, men han laante ikke hos sig selv, og naar han tilsyneladende gentog sig, det være sig med Karakterer, Situationer, Billeder, var det altid en Forandring og en Forbedring, f. Eks. Brutus og Hamlet, den arrige Katharina og Lady Anne, Dronning Katharina og Hermione — Afskeden mellem Henrik Percy og hans Frue, mellem Brutus og Portia — eller Udtryk for den samme Tanke, f. Eks. et Kvindeansigt i Døden:

---

*) Palemon og Arcite. (1891.)

alas, she's cold;
Her blood is settled, and her joints are stiff.
Life and those lips have long been separated.
Death lies on her like on untimely frost
Upon the sweetest flower of all the field.
(Romeo og Julie IV. V. 26.)

If they had swallowed poison, 'twould appear
By external swelling: but she looks like sleep,
As she would catch another Antony
In her strong toil of grace.
(Antonius og Kleopatra V. II. 348.)

How found you him?
Stark as you see,
Thus smiling, as some fly had tickled slumber,
Not as death's dart, being laughed at: his right cheek
Reposing on a cushion.
(Cymbeline IV. II. 209.) *)

Forfatteren af To ædle Frænder har smykket sig med en Mængde Fjer, som han har udrevet af Avons Svane, krammet dem, til de mistede deres hvide Skønhed, og saa sat dem paa sit eget kluntede Gaaseskrog, hvor de ikke engang pyntede. Brandes er naaet saa vidt, at han indrømmer dette, samt at hverken Handling eller Karaktertegning er shakespeareske. Dog hævder han, at Shakespeare har haft Del i Skuespillet. Om

---

*) hun er kold,
alt Blod er stanset! hendes Lemmer stive!
det er alt længe siden Livet boede
paa hendes Læber. — Døden hviler nu
paa hende som en Frost i Vaareu paa
den yndigste af alle Markens Blomster.

Hvis det var Gift, saa var de svulmet op;
men hun ser ud som Søvnen — som hun tænkte
at fange i sin Skønheds stærke Net
en ny Antonius.

Sig, hvorledes fandt Du ham?
Stiv. som I ser, og smilende, som om
en Flue havde kildret ham isøvne,
ej som han havde let ad Dødens Pil;
sin højre Kind han hviled paa en Pude.

han hist og her har strøget et Ord eller sat et andet ind, er ganske umuligt at afgøre; den tarveligste Poet dengang tænkte glimtvis i skønne Billeder; man behøver blot at blade i Charles Lambs Skatkammer for saadanne, Specimens of English Dramatic Poets, for paa hver Side at finde Billeder, Stemninger, Tanker, Udbrud, som Shakespeare ikke havde behøvet at skamme sig ved; det var det uudtømmelige Forraad, han havde af slige, den dramatiske Brug, han gjorde af dem, det at de altid passede i den Talendes Mund, der dannede Skellet mellem ham og dem. Et Udtryk som det af Brandes som ægte shakespearesk anførte:

> Dowagers, take hands;
> Let us be widows to our woes; delay
> Commends us to a famishing hope —

kan jo lyde helt godt, hvis man blot vidste, hvad det betød, baade i sig selv og i Sammenhængen. Det staar i første Akts første Scene, som Brandes særlig finder præget med Shakespeares Stempel. Lad os se et Øjeblik paa det Optrin: Theseus og Hippolita, de samme som i Skærsommernatsdrømmen, er paa Vej til Templet for at blive viede; her er en Anakronisme som der kunde gøres noget ud af; Mage findes ikke i samtlige Shakespeares Dramer. De stanses af tre Dronninger, der knæler for at anraabe Theseus om at drage i Krigen, lige straks, for at deres paa Valpladsen faldne Mænd kan blive begravne. I Richard III, (IV. IV.), var der tre Dronninger, der kastede sig paa Jorden i deres Kval og udstødte Klager og Forbandelser; der var en Magt over Optrinet, der gjorde det sublimt og forhindrede det fra at blive parodisk. Det var den unge Shakespeare. Optrinet i To ædle Frænder er kun komisk, skønt dets unge Forfatter har tænkt sig det sublimt. Dronningerne knæler ikke samlede for Theseus; nej! de vælger hver sin, Theseus, hans Brud og hans Svigerinde. De to Damer er hurtig overbeviste om Nødvendigheden af at udskyde Bryllupet, men Theseus vakler tilsyneladende. Da slutter de to Damer sig til de tre Dronninger og alle fem Kvinder ligger knælende omkring Brudgommen! Det Syn kan han ikke staa for, og da der dog næppe bliver noget af Bryllupslyksaligheden, naar Bruden foretrækker, at nogle hende ubekendte døde Konger kommer i

deres kolde Grav, fremfor at en levende Helt hviler ved hendes varme Favn, bider han i det sure Æble og erklærer, at Mænd bør undertrykke deres Sanselighed for at bevare Menneskenavnet! — Shakespeare!

Den hele Ide med, at man skal ofre noget for at nogle Lig kan blive begravne, passer lidet ind i Shakespeares Dramatik. Derover kunde man i Athen bygge et Sørgespil, der har kunnet opbygge Filologer i Aarhundreder, men ikke kunde gribe et shakespearesk Teaterpublikum. Han havde det sikre Instikt — som de fleste andre Digtere manglede — at gribe det, som var let forstaaeligt og almengyldigt, at lade det ligge, som behøvede Forudsætninger eller Forklaringer for ikke at lade Tilskuerne ligegyldige. —

Lad os derefter betragte Perikles. — Der har været to om dette Værk, derom hersker ingen Tvivl hos Kritikerne. Hvem der er den ene, den, der har skrevet de to første Akter, er der Ingen, der ved; man har gættet paa George Wilkins. Men hvem er den anden, den, der har forfattet Størstedelen af de tre sidste Akter? Shakespeare; lyder det i Kor. Brandes blander sin vægtige Stemme i Koret, og det er ikke Smaaander, hvem han slutter sig til. Det er engelske Shakespearekendere, tyske Filoger og betydelige Digtere, først blandt dem Tennyson, der yndede at læse de shakespeareske Partier højt.

Beviserne for Shakespeares Medarbejderskab er dels ydre, dels indre. De ydre er dels Udtalelser om Stykket, dels de i Trykken befordrede Udgaver deraf. Samtidige nævner, saavidt jeg ved, ikke Shakespeare som Forfatteren, omtaler kun, at Stykket gjorde Lykke. 1629 taler Ben Jonson meget haanligt om Perikles, uden at nævne Shakespeare, hvem han seks Aar tidligere havde besunget som Avons Svane. 1646 — 30 Aar efter Digterens Død — nævner Sheppard Shakespeare som Forfatter og sammenligner ham med Sofokles og Aristofanes, fordi han havde skrevet Prinsen af Tyrus, og 1677 siger Dryden, at Perikles var Shakespeares første Barn. Men Dryden løb ofte med Limstangen, naar det gjaldt literære Angivelser. Desuden kan saa sildige Angivelser selvfølgelig ikke gøre Fordring paa Respekt.

Et afgørende Kriterium skulde det være, at Shakespeares Navn staar paa Titelbladet af den Udgave, Gosson forlagde 1609.

Dette betyder slet intet. Shakespeare har jo ikke selv besørget nogen Udgave af sine dramatiske Værker. Efter den gængse Teori burde der have staaet to Navne paa Titelbladet; det gør der ikke, altsaa lyver det. Desuden, man tog det jo ikke saa nøje med at lyve en Digter et Værk paa i de Tider, og navnlig med at sætte Shakespeares Navn paa Dramaer, som intet havde med ham at gøre. — Hvad der taler imod hans Forfatterskab er, at Perikles ikke er optaget i Folioen 1623. Jeg tillægger ikke Folioen 1623 afgørende Avtoritet med Hensyn til, hvad Shakespeare har skrevet eller ikke skrevet. Men et Vink er det dog altid, at Heminge og Condell ikke har optaget Stykket.

Brandes gør her gældende, at Piratudgaverne var retsbeskyttede, men Forfatteren eller hans Repræsentant retløse, og at derfor, da Perikles forelaa i en ulovlig Udgave, kunde Folioens Udgivere ikke aftrykke Stykket. Mon det holder Stik? Heminge og Condell optrykte jo saa mange af de uretmæssige Udgaver: Richard II udgives 1598 af Andrew Wise, Henrik IV, I., 1598 af Wise, Stor Staahej 1600 af Wise i Forening med Apsley, Skærsommernatsdrømmen 1660 af Fisher, og Kong Lear 1607 af Butter og Bushby. Othello kommer først 1622 i uretmæssig Udgave. Købmanden i Venedig har to forskellige Forlæggere. Første Udgave af Romeo og Julie udkom uden Forlæggernavn og uden at være indført i Boghandlerregistret. Hvorledes faar Folioens Udgivere disse mange Forlæggere samlede under en Hat? Kun Gosson rugede over sin Skat Perikles, der ikke kunde vristes fra ham, men som dog siden flere Gange skiftede Forlægger, og vel at mærke flere Gange havde været indført uden Shakespeares Navn i Boghandlerregistret — 20. Maj 1608 af E. Blount, der samme Dag indskrev Antonius og Kleopatra. Blount er Medudgiver af Folioen 1623, hvor Perikles ikke findes. Det ser mærkværdigt ud. Perikles optages først iblandt Shakespeares Værker 1664, da Alle, der kunde vide Besked, maa formodes at have været døde.

Af ydre Grunde behøver Perikles altsaa ikke at tillægges Shakespeare. Saa kommer de indre. Spørgsmaalets Afgørelse bliver her vanskeligere, fordi saa meget beror paa Skøn. Og hvad er det, der skal skønnes over? Over Dramaets Stil, Bygning, Indhold og Karaktertegning. Er disse shakespeareske? Med Hensyn til Stilen siger Tennyson ja, med Hensyn til Ind-

hold siger Brandes ja. Det turde være noget formasteligt at sætte min Mening op mod saadanne Dommere. „Hvorledes gik det ikke Arius, da han satte sig op imod sin Bisp?“ Med Hensyn til Bygningen tier Alle, fordi en indgaaende Undersøgelse af det shakespeareske Dramas Bygning aldrig før er forsøgt. Timon og Troilus stod i Vejen for en saadan. Først ved at udskyde dem som uægte, kan man faa den shakespeareske dramatiske Arkitektur frem i sin Renhed. Det viser sig da, at Shakespeare havde en bestemt Metode, udprægede kunstneriske og etiske Principer. At tro, at han kaster disse overbord, fordi han for en Stund mister sin Kraft, er voveligt, lidet stemmende med Erfaringen. En Digter kan have en svag Periode, hvor hans Værker taber deres Friskhed, Liv, Glans, kort sagt, hvor Poesien forsvinder. Men har han oparbejdet sig et kunstnerisk System, vil dette ikke forandres. Det er jo kun Mekaniken, Stilladset; det vil han netop, naar han føler Poesien svinde, tømre fastere end før; det har han lært, det kan han gøre; Poesien har han faaet, den raader han ikke over. Ben Jonson havde ogsaa et fast kunstnerisk System; han blev gammel og sengeliggende, maatte skrive for Brødet; hans sidste svage Stykker er byggede ganske som de fra hans Velmagtsdage.

Der er først Stykkets Stil, Diktionen, baade den prosaiske og den poetiske. Der er ikke megen Prosa i Stykket, og om den strides de Lærde. Vi kan rolig lade den ligge. Men de poetiske Partier falder i flere Dele: der er først Prologen og alle de ubehjælpsomme Bindeled mellem Akterne. De fremsiges af en Person, i den gamle Digter Gowers Lignelse. Denne var en Ven af Chaucer, levede altsaa i det 14. Aarhundrede, og har skrevet tre uendelig lange Bøger, en paa Fransk, en paa Engelsk, en paa Latin. Af den engelske Bog, Confessio Amantis — den mest søvndyssende Bog paa Jorden, et fortvivlende Pulterkammer for alle mulige Ammestuehistorier allevegne fra — er Historien, hvorover Perikles er bygget, formentlig taget. Nu har Digteren i Prolog og Bindeled, der er i berettende, fortællende Form, med ikke ringe Held efterlignet Gowers Vers, baade i Bygning og i Brugen af gammeldags Ord og uddøde grammatiske Former. I de dramatiske

Partier — der kun er dramatiske, forsaavidt flere Personer taler sammen — er derimod benyttet den almindelige dramatiske Verseform, den rimfri femfodede Jambe. En Del af disse Vers — hovedsagelig fra tredje Akts Begyndelse — tillægges saa Shakespeare. „Versene er underfulde", siger Brandes. Jeg finder, de er tarvelige. Et Par Gange er der en Mindelse om den store Digter, men saadan som en Efterligning kan give, naar den benytter hans Udtryk. Enhver betydelig Digter har sin egen Stil; men enhver Stil kan efterlignes. Det er dog i vore Dage blevet godtgjort, at endel Goetheske Digte, udgivne af ham og optagne i hans Værker, i Virkeligheden hovedsagelig skrev sig fra en forelsket Beundrerinde, og kun siden var eftergaaede af ham selv. Diktionen i Perikles synes mig kun en delvis taalelig Efterligning af den ægte Digters Sprog. Den ubekendte Forfatter har efterlignet Gower; hvorfor skulde han saa ikke ogsaa kunne prøve at eftergøre sin største Samtidige. Det vilde have været urimeligt, om man ikke havde gjort det. Men hvorledes? Hvor beundrer man Versenes dybe Orgelklang eller smeltende bløde Vellyd, hvor finder man dem som de Klæder, der bøjer sig om dybe Tanker eller ømme Følelser, hvor jages man afsted i aandeløs Hast, saadan som var Særtegnet for Digterens Vers i Tiden, da han skabte Coriolan? Man trættes istedetfor at rives med. Og hvor er Viddet blevet af? Efter Brandes' Teori er Stykket skrevet efter Mismodsperioden; men hvor er Glæden, hvor Lystigheden, eller dog Satiren, Saltet, Kryderiet? Hvorfor ler vi ikke i Bordelscenerne — jeg mener ikke, hvor Marina taler, ti der smiler man — men hvor Madamen og hendes Hjælpere optræder. De er dog ikke andre end den mageløse Madam Mør fra Lige for Lige og hendes Slæng. Lige for Lige er jo skrevet, da Digteren var fortvivlet over Verdens Ondskab; og dog ler man ad denne Umoralitetens Yngel; Madam Mør er fornøjelig og godmodig som selve Dorthe Lagensplitter, og Politibetjenten er en revideret Udgave af den herlige Retfærdigheds Haandhæver fra Stor Staahej for Ingenting. Bordelscenerne er en Kopi af dem i Lige for Lige, men Lunet mangler, og ikke fordi Shakespeare nu saa med strengere Øjne paa saadanne Huse, eller fordi han havde mistet Humøret, men fordi han ikke har gentaget sig selv.

Der er intet ivejen for at tillægge een Forfatter Æren for hele Pericles.

Og nu Stykkets Bygning? Naturligvis kan man altid sige, at den raadede Shakespeare ikke over, da Planen for Stykket forelaa, og han blot overarbejdede det, enten det nu var, fordi han vilde vise en ung Ven og Beundrer en Tjeneste, eller fordi han forstod, at det vilde blive et Kassestykke, eller fordi han følte sig betaget af Heltinden Marina.

Michel Angelo havde engang fundet en vældig Marmorblok henslængt i Gruset. En Kludderhas havde skullet hugge en stor Figur af den; men havde kun opnaaet at skamslaa Marmoret; saa bad han om Blokken, fik den og huggede David, der endnu bærer Spor af Forgængerens Mejsel og næppe er blevet, hvad den kunde være blevet, om Kunstneren havde haft en firkantet Blok lige fra Carrara. Saaledes havde Shakespeare ogsaa taget raat tilhugne Dramaer, som Andre havde skamferet, og sat Skik paa dem, uden dog at udslette Mærkerne af Forgængernes Penne. Men det var i deres Ungdom, da det ikke var saadan at faa nyt Stof at arbejde i. Billedhuggeren gjorde det aldrig siden, da Carraras Marmorbrud stod til hans Raadighed. Hvorfor skulde Digteren dog spilde sin Tid paa at forbedre Makværk, naar han kunde skabe Vidundere af nyt Materiale, der var hans? Derfor har Nogle ogsaa ment, at Perikles var skrevet i Digterens Ungdom. Men det modbevises af Diktionen; Versformen eksisterede ikke i hans Ungdom, udvikledes først senere af ham selv.

Perikles er ikke mere dramatisk end f. Eks. Niels Lyhne. Titelfiguren bevæger sig igennem en Mængde usammenhængende og uforberedte Scener, hvor der stadig træffes ny Mennesker, der kun i det Øjeblik bringes i Forbindelse med den. Saa udramatisk har Shakespeare ikke tænkt paa noget Punkt af sin Løbebane. Han bragte dramatisk Skik paa Partier af Henrik VI og En Arrig Kvinde, da han var ung og uøvet, og 1608, da han staar i Zenith af sin Kunst, skulde han ikke kunne have gjort det, om Emnet havde behaget ham.

Perikles kommer til Antiochia. Der regerer en Konge, som staar i Blodskamsforhold til sin Datter. Mange Bejlere søger at vinde hende; men det gælder om at gætte en Gaade,

hvis Løsning er Opklarelsen af Skammen. Perikles gætter den, men betakker sig for en saadan Brud og flygter hjem til Tyrus. Kong Antiochus sender en Snigmorder efter ham. Saa hører vi ikke mere om den Konge og hans Datter. Pericles frygter for at blive i Tyrus og begiver sig tilsøs. Naar et Land, Tharsus, hvor der er Hungersnød. Hilser paa Guvernøren og hans Kone og uddeler Fødevarer. Sejler saa videre. Lider Skibbrud og kastes op paa en Strandbred, nøgen. Træffer nogle Fiskere, der trækker Vaad og haler et Harnisk op. Det viser sig at være hans, og han faar det. Gaar til Pentapolis, hvor der er Turnering. Seks Riddere vandrer over Scenen, han sidst. Turnering. Han vinder Prisen. Festmaaltid, hvor han tiltrækker sig Prinsessens, Thaisas, Opmærksomhed. Hun spørger ham, hvem han er, og han siger det. Han danser med hende. Er Kongens Gæst Natten over. — Dernæst en Scene i Tyrus, hvor Guvernøren, indsat af Perikles, skal vælges til Fyrste; han sætter sig derimod og sejler bort for at søge sin Herre, et ret besværligt Hverv. — Vi er atter i Pentapolis. Kong Simonides erklærer de fremmede Riddere, at det første Aar vil hans Datter ikke gifte sig, hvorpaa de tøfler af. Saa erfarer vi, at hun elsker Perikles, og at hendes Fader billiger Valget. Perikles optræder, og Simonides bebrejder ham i de stærkeste Udtryk, at han har besnæret hans Datter. Pericles gaar i Fælden og sværger, at han aldrig har tænkt paa hende. Thaisa optræder. Perikles tager hende til Vidne paa, at han aldrig har talt om Kærlighed til hende.

Thaisa: Og om I havde, hvem vilde føle sig krænket over, at I vilde gøre mig glad?

Faderen gør et Par Indvendinger paa Skrømt, viser sig pludselig som den, der ønsker Partiet, og spørger om de er tilfredse.

Thaisa: Ja, hvis I elsker mig.
Perikles: Saa højt som mit Liv eller som det Blod, der nærer det.
Simonides: Er I enige?
Begge: Hvis Eders Majestæt behager.
Simonides: Det behager mig saa godt, at jeg vil faa Eder gifte, og der paa saa hurtig som mulig i Seng med Eder.

Det var den Elskovsscene; men heri skal Shakespeare ikke have nogen Andel. Nu tager han fat. „Nu høres Shakespeares egen Røst med den utvivlsomste Ægthed og rentud kongelig Magt“. (Brandes III. s. 237.)

Det vil sige, tredje Akt begynder. Det unge Par er paa Vejen til Tyrus, tilsøs. Uvejr. Thaisa forløses og dør. Barnet bringes paa Dækket af Ammen — højst uforsigtigt i det Vejr. Perikles holder en kort Velkomsttale til det. Søfolkene fordrer, at Thaisas Lig skal kastes overbord. Perikles indvilger. Hun lægges i en Kiste og forsvinder i Dybet. Derpaa styres der mod Tyrus efter Perikles' Ordre. Et Sekund efter befaler han at sætte Kursen mod Tharsus.

Hvorledes man kan opfanatisere sig selv i Forsvaret for en daarlig Sag, viser følgende Ord: „Der er i disse Scener et saadant Magtpust af fraadende Vande, en saadan Rullen af Torden og Glimten af Lyn, at Intet i engelsk Poesi, end ikke hos Shakespeare selv i Stormen, end ikke i Byrons og Shelleys Naturbeskrivelser, staar derover. Det blæser og tuder, hvæser og larmer under denne Søstorm, saa Baadsmandens Pibe hvislende taber sig i Uvejrets Rasen.“*) Man venter sig nu mindst Scener som Lear paa Heden. Her er det hele:

Første Sømand: Lind Buglinen der! — Du vil ikke, vil Du? Blæs, til Du revner.

Anden Sømand: Blot aaben Sø, saa bryder jeg mig ikke om, om Saltvandet og Skybølgen kysser Maanen.

Første Sømand: Prins, Eders Dronning maa overbord; Søen gaar høj, Vinden brøler og vil ikke løje af, før Skibet er klar af den Døde.

Perikles: Det er Eders Overtro.

Første Sømand: Undskyld; hos os tilsøs er det altid blevet iagttaget; og vi holder fast ved Sædvane. Derfor udlever hende; ti hun maa overbord med det samme.

Perikles: Som I synes. — Stakkels Dronning.

(III. I. 43—65.)

Mere er der ikke! Det er paa sligt Shakespeare blev Shakespeare!

Næste Scene, stadig Shakespeare, er vi i Ephesus. Der har været Stranding, og nogle skibbrudne, Stykket uvedkommende, Søfolk optræder. Efter nogen hensigtsløs Snak kommer

*) Mon dette ikke er en Note, der skulde have været brugt til noget andet?

der Melding om, at en Ligkiste er dreven i Land. Det viser sig at være Thaisa, der lever op! Færdig.

I Parentes maa det være tilladt at bemærke, at Shakespeare har mange Usandsynligheder i sine romantiske Komedier — men det rene Vrøvl?

Perikles kommer til Tharsus og tager ind hos Guvernøren og hans Frue, der synes rigtig rare Mennesker. — Man huske, at det er stadig Shakespeare. — De har en lille Datter. Perikles lader sin lille Datter og hendes Amme blive tilbage hos Guvernørens — Himlen maa vide hvorfor; men det er ligegyldigt, thi Shakespeare er ikke den, der giver Grunde. Pericles sværger, at hans Haar skal ikke klippes, før hans Datter Marina skal giftes, skønt det klæder ham daarligt at bære det langt. Hvorfor han aflægger et saadant Løfte? Intet er gaadefuldere. Derpaa drager han afsted — stadig tilsøs.

Dernæst er vi i Ephesus. Thaisa er levende, og da hun aldrig mere skal se sin Husbond — hvorfor? — bliver hun Vestalinde hos Diana! Scenen slutter med følgende Vers, der har den ægte shakespeareske Klang:

My recompense is thanks, that is all;
Yet my good will is great, though the gift small.
(III. IV. 10.)

Vi er atter i Tharsus. Guvernørens Kone er nu blevet et rent Skarn, der lejer en Snigmorder til at gøre det af med Marina, som er blevet voksen. Grunden? At hun er kønnere end Guvernørens Kones Datter, som ikke viser sig.

Nu optræder endelig Marina, „dette sarte Billede af ungdommelig Ynde og overlegen Renhed, som det har syntes Shakespeare en fængslende Opgave at udføre“.

Tellus vil jeg plyndre for sin Dragt,
Og strø din Grav med Blomster: de gule, blaa
Den blaa Viol og Morgenfruer smaa,
Skal som et Tæppe hænge paa din Grav,
Mens Sommerdage vare. — Jeg arme Mø!
Født i en Storm, dengang min Moder døde.
For mig er Verden som en evig Storm,
Den river mig fra Venner.
(IV. 14—22.)

Graven, hun vil bestrø, er formodentlig Ammens. Man sammenligne disse Ord om Blomster med hvilkesomhelst i Shakespeares Dramaer — han forstod sig nemlig paa den Blomsterne iboende Poesi — f. Eks. Hamlets Moders Ord, da hun strør Blomster paa Ofelias Grav (V. I. 267.), eller hvad Perdita siger, da hun taler med Kongen i Vintereventyret (IV. IV. 70 o. s. v.), og man dømme.

Guvernørens rare Kone foreslaar hende at gaa en Tur med Snigmorderen. Denne og Marina bliver alene. Han vil myrde hende. Da kommer nogle Sørøvere og trækker af med hende. Snigmorderen ved, hvem Sørøverne er, hvad forøvrigt er ganske ligegyldigt. Han beslutter først at gaa hjem og sige, at han har dræbt hende. Han bliver dog: det var jo muligt, at de blot voldtog hende, saa han kan slaa hende ihjel bagefter. Det gør de imidlertid ikke. De sælger hende til et Skøgehus i Mytilene.

Nu kommer de af Brandes saa meget beundrede Bordelscener. De er den rene Kopi af dem i Lige for Lige. Der er dog en Forskel. Dengang han skrev denne Komedie, var Shakespeare fortvivlet, vred, fuld af Menneskeforagt: derfor gjorde han disse Scener komiske. Da han skrev Perikles, var hans Sind blevet lyst, derfor blev disse kedelige. Forstaa det, hvem der kan.

Jeg hævdede i 1891, at Shakespeare aldrig gentog sig selv. Brandes indrømmer det samme. (I. 447. L. 10 fr. n.) Her er saa flagrant en Gentagelse som nogen kan være.

Marina skal lokkes og tvinges til at sælge sig til Enhver. I den lange Scene tager hun Del i følgende Ordskifte:

Værtinden: Hvorfor jamrer Du, Smukke?
Marina: Fordi jeg er smuk.
Værtinden: Se se! Guderne har været gode mod dig.
Marina: Jeg anklager dem ikke.
Værtinden: Du er faldet i mine Hænder, hvor Du rimeligvis skal leve.
Marina: Desto større var min Brøde, at undslippe hans Hænder, hvor jeg rimeligvis vilde være død. (Man erindre, at hun blev revet bort af Røvere!)
Værtinden: Du vil leve i Glæde.
Marina: Nej.
Værtinden: Jo, Du skal, og faa en Smag af alle Slags Herrer. Du faar det godt. Stopper Du Ørerne til?
Marina: Er I en Kvinde?

Værtinden: Hvad skulde jeg være, om jeg ikke var en Kvinde?
Marina: En ærlig Kvinde eller ingen Kvinde.
Værtinden: — — Du er et ungt Skud og maa krøges efter min Smag.
Marina: Guderne forsvare mig.

Værtinden og Kobleren taler sammen om, hvorledes han har raabt ud i Gaderne om Marinas Skønhed og Jomfruelighed, og at hele den mandlige Befolkning er i Oprør. Hun skal nu indvies i Husets Mysterier. Dertil svarer hun blot:

Marina: Jeg forstaar Eder ikke.

Atter et Ordskifte mellem hendes Plageaander. Tilslut siger

Værtinden: Kom med; følg mig.
Marina: Hvis Ild er varm, Knive skarpe eller Vand dybt, vil jeg bevare min Jomfruelighed.

(IV. II)

Dette er Shakespeares Ideal af kvindelig Højhed! „Marinas Repliker her er bestandig slaaende, besjælede som de er af en overlegen Højhed, der minder om den, der præger Jesu Svar paa hans Plageaanders og Forfølgeres Spørgsmaal.“ (Saadan staar der hos Brandes III. s. 248.).

Atter Tharsus. Guvernøren har faaet at vide, at hans Kone har ladet Marina dræbe. Han synes, det er gruligt, men hun haaner ham, som Lady Macbeth haanede sin blødsødne Gemal. De bygger et Monument over Marina, og hen foran dette føres Perikles, der jamrer, bedækker sit stadig uklippede Hoved med Sæk og Aske og afrejser.

Atter Skøgehuset. Marina omvender efter Sigende Husets Kunder til et dydigt Levnet; vi ser desværre ikke, hvorledes det gaar til. Hendes Overordnede er rasende over hendes Halsstarrighed. Da kommer Byens Guvernør, Lysimachus. Efter en kort Samtale mellem Kobleren og ham kommer Marina.*)

*) Da Perikles ikke er oversat paa Dansk, hidsættes hele Samtalen mellem Lysimachus og Marina.

Kobler: Først, Du maa vide, at han er en hæderlig Mand.

Marina: Jeg haaber, han er det, at jeg kan hædre ham.

Kobler: For det andet er han Hersker i dette Land, en Mand, hvem jeg er forpligtet.

Marina: Hvis han hersker over dette Land, er I ham ganske vist forpligtet; men hvor hæderligt han besørger det, ved jeg ikke.

Kobler: Hør, uden fler Jomfrukunster — vil Du være venlig imod ham? Han vil fore dit Forklæde med Guld.

Marina: Hvad han vil gøre i Naade, vil jeg modtage med Tak.

Lysimachus: Er I færdig?

Kobler: Hun er ikke faldet ret i Gang endnu. I maa have nogen Umage med at tumle hende. — Kom, lad os lade de to alene. — Gaa nu.

(Værtinden, Kobler og Boulter ud.)

Lysimachus: Naa, min Smukke, hvor længe har Du været ved den Bestilling?

Marina: Hvilken Bestilling?

Lysimachus: Jeg kan ikke godt nævne den, uden at støde.

Marina: Min Haandtering kan ikke støde mig. Behag at nævne den.

Lysimachus: Hvor længe har Du drevet denne Haandtering?

Marina: Saa længe jeg kan huske.

Lysimachus: Begyndte Du saa ung. Var Du allerede et Legebarn, da Du var fem eller syv Aar.

Marina: Tidligere, hvis jeg nu er det.

Lysimachus: Det Hus, Du bor i, siger, at Du er til Købs.

Marina: Og I ved, at dette er et saadant Hus, og kommer her dog? Jeg hører sige, at I er en hæderlig Mand og Guvernør her i Byen.

Lysimachus: Har din Principel aabenbaret dig, hvem jeg er?

Marina: Hvem er min Principal?

Lysimachus: Naa, din Urtegaardskone; hun, der lægger Skammens og Lastens Frø og Løg. O, Du har hørt om min Magt og gør dig derfor mere kostbar, for at jeg skal blive alvorligere i min Bejlen. Men jeg forsikrer dig, at min Højhed skal ikke se dig eller smile til dig. Naa, naa! bring mig til et lønligt Sted. Kom saa.

Marina: Hvis I var født til Ære, vis det nu; hvis I er hævet til den, vis, at den, der fandt Eder værdig til den, handlede klogt.

Lysimachus: Hvad nu? hvad nu? — Videre; — vær fornuftig.

Marina: Jeg, som er en Mø, skønt en højst ugunstig Skæbne har anbragt mig i denne Sti, hvor Sygdomme, siden jeg kom, er blevne solgte til højere Pris end Lægemidler — o, gid Guderne vilde udløse mig fra dette vanhellige Sted, selv om de forvandlede mig til den usleste Fugl, der flyver i den renere Luft!

Lysimachus: Jeg havde ikke troet, Du kunde tale saa godt; havde aldrig drømt, Du kunde. Var jeg kommet hid med et fordærvet Sind, vilde dine Ord have forandret det. Se, her har Du Guld. Hold ud paa den Vej, hvor Du gaar, og Guderne styrke dig.

Marina: De gode Guder bevare Eder.

Lysimachus: Nu maa Du tro, at jeg kom uden onde Hensigter. Selve Døre og Vinduer her lugter ondt for mig. Farvel, Du er dydig, og jeg tvivler ikke paa, at Du har faaet en ædel Opdragelse. — Se, her har Du mere Guld. Forbandet være han gid han dø som en Tyv, der røver Dig din Godhed. Hvis Du hører fra mig, vil det være til dit bedste (IV. v.).

Se, det var jo en hurtig Omvendelse. Det gik en hel Del lettere end for stakkels Arthur eller for Desdemona. Men der kommer desværre foreløbig intet ud af det. Guvernøren gaar og lader hende blive tilbage, han rører ikke en Finger for at hjælpe hende — og dog er dette det eneste Møde — det store Elskovsmøde! — imellem de to, der tilsidst faar hinanden.

Mismodsteorien beundrer Marina, Heltinden, og mener, at det er for hendes Skyld, Shakespeare har omkalfatret et Makværk. Den har en Hypotese om, at Digteren har mødt en ung Kvinde, som for ham bliver Idealet af Kvindelighed, som bliver hans Muse for Resten af hans Digterliv, hvem han uophørlig idealiserer, og som river ham ud af Mismodet og Bitterheden, gør Livet værd at leve for ham og forsoner ham med Menneskene. Første Gang hun virker ind paa ham, skulde da være, da han skaber Marina. Tænk om Digterkongen, Verdens største Geni, Kvindedyrkeren fremfor nogen, træt og mismodig, følende sig gammel, mødte en Katarina, en Hermione, en Imogen eller en Miranda paa sin Vej, hvor maatte det ikke lyse op i ham, og tænk al den Varme, der kunde være opsparet i ham; hvor vilde han ikke kæle for et saadant Væsen og værne om det! Han har maaske mødt en saadan Kvinde, og han har frembragt de dejligste Kvindeskikkelser, som Poesien kender. Men Marina! hvad Lighed har hun med disse? Hun har nogle Ord om Blomster, der slet intet Slægtskab har med Perditas. Da hun skal myrdes, har hun en Slags Forsvarstale, der dunkelt minder om Arthurs indtrængende Forsvar overfor Hubert i Kong Johan. Men hvilken Afstand! Hun er endnu mere lydefri end Dronning Dagmar — hun er som en Ingenue fra et fransk Drama. — „Jeg har engang traadt paa en Orm imod min Vilje — men jeg græd over det.“ — Shakespeare!

Hvis en shakespearesk Heltinde lider, er der en Grund til, at hun lider. De være sig aldrig saa rene eller uskyldige, de

har selv en Andel i den Skæbne, der rammer dem. Cordelia forstaar ikke at behandle sin Fader, Imogen sætter sig op imod sine Forældre, Desdemona fører sin Fader bag Lyset og handler uklogt overfor Cassio. Forfølgelsen mod Marina er ganske grundløs. Og den unge Kvinde, som havde bragt Lys og Glæde til Shakespeare, hende skulde han kunne nænne at anbringe i et Bordel — og det skulde være den første Brug, han gør af sin ny Model. Er det tænkeligt? Heltinden i et Drama, naar hun stod ham saa nær, som Marina efter Mismodsteorien staar Digteren, er dog for ham et levende Menneske. Jeg tror ikke, det var muligt, at en Mand i Fyrrerne kunde bære over sit Hjerte at anbringe den af ham beundrede, rene unge Kvinde i et utugtigt Hus — han vilde selv i Fantasien vige tilbage for slig Berøring.

Men sæt, han gjorde det, fordi han vilde vise, at den fuldstændige Renhed kunde gaa utilsølet gennem den værste Urenhed. Vilde saa ikke den Digter, der havde kunnet afvæbne Hubert, vilde han ikke have kunnet lægge saadanne Ord paa hendes Læber, at selv en gammel Rufferske vilde have lagt sin bedste Kaabe for hendes Fod, naar hun forlod Huset? Og hvad sker? Stedets Guvernør kommer for at tilkøbe sig Kærlighed, og da hun siger, at hun er Mø — af hvilken Grund han netop er kommen, — giver han hende noget Guld, derpaa mere Guld, og raader hende til at være en god Pige. — Hvis det nu havde været en stor Digter, der havde skrevet dette, og ovenikøbet En, der var blevet genfødt i en frisk Elskov, vilde han saa ikke have vist os, hvorledes Guvernøren blev betaget af Marinas Renhed, og vilde han ikke have skabt en Kærlighedsduet, som han har skabt saa mange? Og hvad har Digteren gjort? Han lader Guvernøren gaa, efterladende hende uden Beskyttelse i et Hus, hvor man lige efter hører, at hun er udsat for at blive voldtaget. Det bliver kun ved en meget løs Trusel; ti hun giver sig i Snak med Voldtægtsmanden, og denne lover at anbefale hende i Byen, saa hun kan faa Elever i Haandarbejde og Musik! — Tænke sig en shakespearesk Heltinde, der søger Guvernanteplads med Anbefaling fra et Skøgehus! — Og som saa lover, at hvis hun ikke kan udføre de Arbejder, hun paatager sig, vil hun komme tilbage til

Skøgehuset, frivillig, og hengive sig til den laveste Karl, der søger det (IV. IV. 200). — — Shakespeare! ! !

Perikles sejler stadig rundt, skønt det skulde synes, han maatte have faaet nok af at sejle. Hans Haar vokser endnu og han er stum af Fortvivlelse. Han kommer til Mytilene, hvor Marina ernærer sig ved at synge, under Protektion af Skøgehusets Værtinde (?). Lysimachus kommer ud til Perikles Skib, og der gaar Bud efter Marina, for at hun kan opmuntre ham. Hun fortæller den lange Historie om, hvordan hun er blevet omtumlet her i Livet og hvem hun er — alt det, vi kender saa godt. Det mærkelige er, at skønt hun ved, hun er Perikles Datter og en Prinsesse, har hun ikke sagt det til Nogen. Perikles vaagner af sin Fortvivlelsens Døs. Kort Genkendelsesscene. Derpaa falder Perikles isøvn — og Alle forlader ham! — er det ikke dramatisk? — for at Diana kan vise sig og fortælle, at han skal drage til Ephesus, og der faa at vide, hvad der er blevet af hans Dronning. Han vaagner. Beslutter at gaa til Søs med Marina, Lysimachus og Følge. Dog først maa man nyde følgende ægte shakespeareske Dialog:

Perikles (til Lysimachus): Skal vi forfriske os paa Eders Kyster og give Eder Guld for saadanne Levnetsmidler, som vort Forehavende trænger til?

Lysimachus: Af ganske Hjerte! og naar I kommer iland har jeg en anden Bøn.

Perikles: I skal faa den opfyldt, om det saa var at bejle til min Datter; for det synes, I har været god mod hende.

Lysimachus: Herre, giv mig Eders Arm.

Perikles: Kom, min Marina. (Alle gaar.) (V. I. 257.)

Der er ikke mere om det Kærlighedsforhold. Lysimachus har ikke beskyttet hende, han har ikke før ved Tegn eller Gerning eller Ord vist, at han elskede hende; Marina har ikke ved Tegn eller Gerning eller Ord vist, at hun elskede ham, og dog i næste Scene (V. II. 80) erklærer Perikles, uden at de Unge har talt et Ord sammen, at de er hans Søn og Datter.

At tro, at det er Shakespeare!

Og Slutningsscenen (V. II.) synes den fadeste Efterligning af Slutningen i Et Vintereventyr. Hvilken Poesi, hvilken overnaturlig Skønhed, hvilken fortryllende Naivitet er der ikke over dette, i Virkeligheden saa ganske urimelige, Optrin, hvor Her-

mione, den rene, der har elsket sin Husbond og derved er blevet den hermelinshvide, træder ned fra Soklen og omfavner sin angrende skinsyge Mand, medens hendes herlige Datter og dennes Elsker knæler for Forældrene. Hvor tørt og poesiløst og ømhedsfattigt er ikke Mødet imellem Perikles og Thaisa, der ikke vil tro, hvad de ser.

Stykket er barnagtigt i en hvilkensomhelst Henseende. Ben Jonson havde Ret, da han i et Vredesanfald skrev:

No doubt some mouldy tale
Like Pericles; and stale
As the Shrieve's Crust and nasty as his fish,
Scraps out of every dish
Thrown forth and raked into the commen tub,
May keep up the play-club:
There sweepings do as well
As the best ordered meal.
For who the relish of these guests will fit,
Needs set them but the almsbasket of wit.

Der er hverken Poesi eller dramatisk Teknik eller gode Vers eller Karaktertegning eller Humor eller Pathos eller Lidenskab eller Ømhed i denne tarvelige mugne Bænkevelling, lavet sammen af gamle Historier, rørt ud med stjaalne Enkeltheder fra Et Vintereventyr.

Kunde Shakespeare ikke ud af denne Historie have lavet et Drama? Utvivlsomt. Ti hvad Materialer havde han til Et Vintereventyr? En lige saa urimelig og udramatisk Historie af Greene som den gamle om Apollonius af Tyrus, der blev til Perikles. Men se, hvor han laver Drama af den. Stykket falder i to Afdelinger, imellem hvilke der ligger seksten Aar. De første tre Akter jager hen over Scenen som selve Kongen af Siciliens ugrundede Skinsyge, der fylder dem alle — halvt tragiske som Shylokscenerne i Købmanden. Leontes er skinsyg paa sin Ven Bøhmerkongen, uden Grund. Men da han er skinsyg, ser han Grund i alt, hvad Vennen og hans Hustru siger og gør. Vil Vennen rejse, er han misfornøjet og beder sin Hustru overtale ham til at blive. Og da det, som ikke lykkedes ham, lykkes hende, styrkes hans Mistanke; da Vennen saa flygter, øges den; da hun er frugtsommelig, stiger den til

blindt Raseri. Han lader hende indespærre, lader Barnet sætte ud. Barnet bliver bragt ombord paa et Skib, der i en Storm slaas ind mod Bøhmens Kyst. Det alene reddes og optages af Bønder, hos hvem det vokser op. Det hele er et fuldendt lille Drama for sig, hvor det ene Hjul sætter det andet i Bevægelse, og Drivkraften er Leontes Jalousi. — Anden Afdeling er Helbredelsen af Leontes Skinsyge. Barnet Perdita er vokset op til at blive den dejligste Eventyrprinsesse i Hyrdindedragt. Bøhmerprinsen forelsker sig i hende og hun i ham. Ingen af dem aner, hvem hun er. Da kommer Bøhmerkongen og vil skille dem ad; men intet paa Jorden skiller to shakespeareske Elskende ad. Prinsen har hørt om Faderens gamle Venskab med Leontes. De Unge flygter til ham, og han, der tror at have dræbt sin Hustru og hvis Søn er død, angrer og tager imod dem. Bøhmerkongen følger dem og naar ogsaa til Leontes. Det gamle Venskab knyttes igen. Da er det Tid for Hermione at aabenbare sig. Og alle de skilte samles i den reneste Lykke. — To smaa Dramaer, inderlig nøje forbundne, hvor sidste Scene føjer sig ind i første og slutter Kæden, i hvilke alle Led griber fat i hinanden, førende logisk det ene til det andet.

Og dog, det er jo mindst derpaa, det kommer an. Det er heller ikke paa den egentlige Karakterskildring, Stykkets Værd beror. Det er fine, men ikke saa dybtgaaende Sjælestudier som i en Tragedie. Leontes Skinsyge er i sin Slags ægte som Othellos, men vi føler hele Tiden, at den er ikke virkelig ulykkebringende som den. Hermiones ægteskabelige Renhed, hustruelige Ydmyghed og dronninglige Værdighed staar Maal med Katarina af Aragoniens; men Kampen gælder ikke et virkeligt Menneskeliv, føres kun paa Skrømt. Tragedien er et Udsnit af Livet i overnaturlig Størrelse, Komedien er en Fantasmagori.

Et Fantasispil, to Timers lette Tidsfordriv er Et Vintereventyr. Hvad Shakespeare vilde her, var ømme Følelser, aandigt Vid, musikalske Vers — med et Ord: Skønhed. Men for at naa det, maatte det tekniske Maskineri være fuldstændig i Orden. Det dækkedes saa med den skæreste Poesi, med uskyldig Livsglæde, med Sang og Dans og Spil, med landligt Arbejde, landlig Leg og landlige Gavtyvestreger, med Havets

Brusen og Blomsters Duft, men først og sidst med Elskov. Ti Elskov er alt, hvad Stykket handler om, som den fylder alle Shakespeares Komedier i hans Manddomsaar. Og en Elskov, der er saa hvid og pletfri som Sne, som ikke engang aner, at der eksisterer noget saa modbydeligt som Skøgehuse i denne Verden. Der findes ikke et anstødeligt Ord, ikke en Tanke, som ikke en Helgeninde kunde tænke, i hele Eventyret.

Det er i dette Stykke (IV VI. 216), at Shakespeare bruger de Ord, der kunde staa som Motto over hele hans Manddomsdigtning: Forewarn him, that he use no scurrilous words in his tunes. (Advar ham om ikke at bruge noget usømmeligt Ord i sine Sange.)

Det var noget saadant, den, der forfattede Perikles, havde tænkt sig; derfor tog han ligesom Shakespeare en tarvelig gammel Historie, og derfor tog han forskellige Pluk fra Shakespeares Dramaer, især fra Lige for Lige og fra Et Vintereventyr.

Men dette forudsætter, at dette sidste maa have foreligget før Perikles, altsaa før 1608. Det vil sige, istedetfor at være Shakespeares næstsidste Drama, skrevet omtrent 1612, maatte det sættes tilbage til senest 1607—8, hvilket igen betyder, at det skulde stamme fra den Periode, hvor de store Tragedier bliver til. Dette vilde vende op og ned, ikke blot paa Mismodsteorien, men ogsaa paa den almindelige shakespeareske Kronologi. Denne gaar jo ud fra, at han en Tidlang slet ikke skrev andet end Tragedier. Den støtter det i Virkeligheden ikke paa noget. Der er dog en vis Sandsynlighed for, at han, naar han havde fuldendt et af sine oprivende Skuespil, der maa have fordret en ganske overordentlig Nerveanspændelse, har hvilet ud i en af sine gratiøse Komedier, som det maa have været en Leg for ham at frembringe. Desuden, det rent pekuniære har spillet en Rolle. Til alle Tider har Teaterdirektører foretrukket Komedier for Tragedier, fordi Publikum foretrækker det lette for det højtidelige, hellere vil le end græde.

Med Shakespeares Naturel, som det var ham givet og som han har oparbejdet det, er der intet usandsynligt i, at han har kunnet arbejde vekselvis paa en Tragedie og en Komedie. Han havde kunnet gøre det som ung, før han endnu blev den

rutinerede Teaterdigter; hvor meget mere da ikke senere, da han var Herre over sin Kunsts Midler i alle Retninger. Og han, der antages at have skabt omtrent samtidig en Brutus og en Hamlet, altsaa ogsaa en Gertrud og en Portia, skulde han ikke samtidig kunne skabe en Hermione og en Desdemona, en Leontes og en Othello, en Polixenes og en Cassio? Hvad Væsensforskel er der paa Paulina, der forsvarer Hermiones Uskyld overfor Leontes, og Emilia, der har samme Hverv med Hensyn til Desdemona overfor Othello? De to Børn i Macbeth og i Et Vintereventyr — hvorfor kunde de ikke være opstaaede omtrent paa samme Tid og under samme Stemning?

Der staar saa kun Idyllen og Komiken tilbage. I intet af hans Værker, ikke i hans allervoldsomste Tragedier, mangler Idyllen. Hvad er Desdemona andet end Idyl i Beretningen om, hvorledes hun og Othello fandt hinanden, og hvad andet hendes sidste Øjeblikke før hendes sidste Møde med den, for hvem hun har sveget sin Fader, sin Race og sin Sandhedskærlighed, de Øjeblikke, da hun synger den søde gamle Vise om Pigen, der sad og græd under Figentræet?

Og Komiken? Fordi han af rent kunstneriske Grunde havde strøget den glade vrøvlende Lystighed af sine Tragedier, var det saa saa sikkert, at han ikke kunde indføre den, naar han vilde og havde Brug for den? Den Bonde, der bringer Kleopatra Giftslangen (V. II.), er af den gamle Slægt at Klowner.

Shakespeare havde lært sig alt; han glemte intet af, hvad han havde lært. Han kunde rase, kunde elske, kunde le, alt som Tiden og Stedet var inde til hver Ting, saadan som Zeus Kroniden kunde slynge Tordenkilen, kunde være huldsalig mod Guder og Menneskers Døtre, kunde deltage i festligt Lag og le, saa Olympen skælvede.

Shakespeare var Olymperen, almægtig i Digtningens vidtstrakte Rige — men han kunde ikke skrive Troilus og Cressida, Timon fra Athen eller Perikles.

15. Marts 1898.

EN PERSONLIG EFTERSKRIFT

Denne Bog er da skrevet for at fastslaa, hvilke Dramaer Shakespeare har skrevet. Det er ikke uden Betydning at vide det. Ti vel kan man sige, at Timon og Troilus og Cressida læses kun af Faa, og af endnu Færre mere end en Gang, og at den umiddelbare Læser afviser dem. Men de staar nu engang i alle Udgaver af Shakespeares Værker, de er altid blevne betragtede som hans, og i nyere Tid er de endog blevne gjorte til det Hængsel, om hvilket Shakespearestudiet har drejet sig. Naar Shakespearelærde gaar ud fra, at de er ægte, og endog forsikrer, at de er Storværker, maa Begreberne hos den almindelige Læser forvirres. Men naar det drejer sig om Verdens største og mest læste Digter, er dette ikke betydningsløst. Han bliver en overordentlig Magt, ikke blot intellektuelt, men moralsk. Naar i Millioner af Hjem, ikke alene blandt alle angelsaksiske Folk, men blandt alle germanske, Shakespeare er den bedste Ven, da skyldes det, at man ikke blot søger Nydelse hos ham, men Styrke og Modstandskraft. Da danner der sig ogsaa hos hver af disse utallige Læsere et Billede af Digteren, og det er ikke ligegyldigt, hvorledes dette er. I Virkeligheden er jo en Digterbiografi ikke af mere Værdi end ethvert andet Menneskeliv. Det er, fordi Digteren kommer i Berøring med og faar Indflydelse over saa mange Mennesker, at hans Liv og hans Livsværk kræver Undersøgelse og Fremstilling. Han er Fører for saa mange, men derfor skal han ogsaa staa saa klar som mulig. Han skal bygges op som en

Statue, der kan beskues fra alle Sider. Han skal have, hvad der er hans, hverken mere eller mindre. Alt, hvad der virkelig vides om ham, skal drages frem for Lyset; intet skal stikkes under Stolen. Hans Livsførelse og hans Værker skal holdes sammen og belyse hinanden, og det, der er vigtigst og ejendommeligst, skal fremdrages. Det vil da vist altid vise sig, at den store Digter er den store, stærke Mand. Men har man ikke Data til at bygge hans Liv op af, da maa man ikke fantasere sig det til. Det er umuligt, selv ud af det righoldigste Materiale, at fremstille et virkeligt paalideligt Menneskeliv; men har man kun nogle ganske faa, tilmed rent udvortes Kendsgerninger at holde sig til, er det ganske haabløst. Der kan da kun være Tale om mulig ud af hans Værker at fremstille hans aandelige Fysiognomi. Men for at gøre dette, er det nødvendigt at vide nøjagtig, hvilke hans Værker er.

En Forfatterpersonlighed maa være meget udpræget, for at det bestemt kan afgøres, om et Værk er ægte eller ej. Shakespeares ansaas ikke for at være det. Der syntes ikke at være nogen faste, klart optrukne Linier at følge. Hverken i Dramaernes Bygning eller Karakterernes Udformning eller Intrigernes Gang eller etiske Lærdomme syntes der at være noget System. Hvor var Ligheden mellem Henrik IV, Henrik V, Othello som Dramaer? Hvad havde Hamlet, Lear og Macbeth tilfælles? Hvilede Kleopatra og Desdemona, Julie og Perdita paa noget fælles Grundlag, var der noget enkelt Synspunkt, hvorfra de alle kunde ses? Og kom saa i al Fald ikke en Figur som Cressida og ødelagde den Enhed, der kunde være?

Det syntes, som det var det blinde Tilfælde, der raadede. Shakespeare var den gudbenaadede Digter, gennem hvis uskolede Mund Guden talede. Han fandt en eller anden Historie, som tiltalte ham og som der kunde laves et Drama af, og saa tømrede han et Skuespil sammen; om det blev udmærket eller daarligt, logisk eller urimeligt, beroede ikke paa ham, men paa Tilfældet.

Kun en Ting var vis: han havde som ingen anden moderne Digter Magt over Menneskene. Han blev skubbet noget til Side af sine nærmeste Efterfølgere, men han blev ikke glemt. Hans Stykker blev stadig opført og hans Værker ud-

kom enkeltvis og samlede med kortere og kortere Mellemrum. Hans Ry voksede langsomt, mens hans Rivalers aftog.

I det syttende Aarhundrede var det nærmest Hoffet, der angav Tonen i Kunsten, og det franske Drama, den stive, regelrette Tragedie og den letfærdige Komedie blev sat i Højsædet. Men alvorlige Aander holdt fast ved Shakespeare. I 1709 kom den første virkelig videnskabelige Udgave af hans Værker. I Løbet af Aarhundredet blev hans Storhed fastslaaet. Hans Ry gik ud over hans Lands Grænser. I Frankrig har der maattet kæmpes om og om igen for at skaffe ham Borgerret; han staar endnu som en Fremmed, hvem man bøjer sig for, hvem man tror at efterligne, men hvis Aand er for forskellig fra den galliske, til at han ret kan blive som en af deres Egne. I Tyskland blev han modtaget med aabne Arme. Han revolutionerede Aanderne. Lessing, Goethe og Schiller og Alt, hvad der er kommet efter dem, har siddet ved hans Fødder, som Beundrere, som Lærlinge. Hvor lidt man forstod Shakespeare, derom belærer baade Goethe og Schiller os. Hin skrev Goetz von Berlichingen og troede at digte i Shakespeares Manér; denne bearbejdede Macbeth og strøg Portnerens Monolog, uden at forstaa Digterens Hensigt med den. Shakespeare blev oversat, fortolket, lemlæstet, efterlignet, og vandt stedse frem. Han blev bragt paa Scenen og virkede rent umiddelbart, skønt eller maaske fordi han hverken havde Teknik eller System. Han var Geniet, der intet havde lært, men havde alt af Musernes Naade. Og Geniet erobrede Verden.

Nu begyndte der et Shakespearestudium, som der var et Homerstudium; hans Værker blev kommenterede som Sofokles blev det, som Plautus og Terents eller Vergil. Der blev givet Forklaring af de vanskeligste Ord, Teksten blev rettet, Kilderne til de enkelte Dramaer blev eftersøgte og fundne i gamle Bøger. Naturligvis nød disse Forskninger og Studier ikke den samme Anseelse som de, der beskæftigede sig med de antike Værker. En Tale af Cicero var selvfølgelig en hel Del mere værd end Kong Lear, et Kapitel af Gallerkrigen vægtigere end Kong Henrik IV, en Komedie af Plautus mere opdragende end Købmanden i Venedig. Dog, Shakespeare blev læst og tilegnet af en stadigt større og større Mængde, og studeret af en stigende Skare Forskere.

Hans Værk blev undersøgt fra mange Sider og Forstaaelsen blev større. Man vilde vide Besked baade med hvem han var og hvad han havde udrettet, og hvordan han var naaet saa vidt. Der blev udrettet et umaadeligt Arbejde for at belyse hans Livsforhold. Det var kun lidt og ubetydeligt, der kom frem. Men det kunde man sige sig selv, at han ikke havde skrevet alle sine Arbejder paa en Gang, de maatte være blevne til lidt efter lidt. Men i hvilken Orden? Hvorledes skulde Rækkefølgen fastslaas? Hvor hørte Hamlet hjemme eller Lear eller Vintereventyret? Hvad var først: Henrik IV eller Henrik VIII? Var Julie og Cressida blevne til samtidig eller til forskellige Tider? At Lear stod højt over Titus Andronicus var ikke svært at se — men hvorfor?

Man rettede sin Opmærksomhed paa Stilen, og her var fundet en ganske udmærket Ariadnetraad. I nogle Stykker var Versene langt friere, rigere, bøjeligere, mere fuldtonende end i andre, og de fineste Vers var som Regel i de bedste Dramaer. Man tog fat paa Undersøgelsen fra mange Kanter, det forholdsvise Antal af kvindelige Endelser eller af Rim, den større eller mindre Hyppighed af brudte Linier eller af Vers, hvor Perioden ikke afsluttedes med Linien, blev beregnede, og der viste sig ganske bestemte Forhold. Der kunde virkelig opstilles et Skema, hvorefter Shakespeares Værker kunde ordnes rent mekanisk, og som havde stor Rimelighed for i Hovedsagen at være korrekt. Det var jo ganske vist lidt mærkeligt, at saadanne Skuespil som Troilus og Cressida og Timon af Athen maatte anbringes i Tiden for de store Tragediers Affattelse. Det faldt vel Nogle for Brystet; men der var ingenting at gøre ved den Ting; den mekaniske Eftertælling lod ingen Tvivl. Saa maatte der Forklaringer til. Selv Homer havde dog undertiden sovet, hvorfor saa ikke Shakespeare? Han havde haft en Svagheds Periode, og han havde jo altid været temmelig ligegyldig for Formen; blev det godt, var det godt, og blev det ikke, kunde han ikke se det. Der var nu ogsaa dem, der paastod, at det var to udmærkede Arbejder, at særlig Timon var gribende og stort som selve Kong Lear. Det eneste, Shakespeare virkelig havde været omhyggelig med, var at tælle Rimene og de kvindelige Endelser og sørge for, at hines Antal gradevis aftog, medens disse tiltog i samme Forhold. Man

fortsatte sine Undersøgelser over Stilen, og det viste sig, at denne var ujævn, flere Steder frembød Spor af, at mere end en Digter havde arbejdet paa et Værk. I Ungdomsarbejderne havde det været umiskendeligt, at Shakespeare havde enten Medarbejdere eller Forgængere, særlig i Henrik VI og Arrig Kvinde. Andre Digteres Stil kunde bestemt paavises. Saa vaktes der Mistanke med Hensyn til Henrik VIII. Der kunde ikke være nogen Tvivl om, at der var to Stilarter i det Drama. Kendskabet til det elisabethske Drama var blevet indgaaende. Der var Forskere, der blot af Versets Bygning kunde bestemme nøjagtig, hvem der havde skrevet et Drama. Fletcher blev udpeget som Shakespeares Medarbejder, og der er vist Ingen, der tvivler om, at det er rigtigt. Senere har Boyle slaaet et Slag for Massinger som Forfatteren til den shakespeareske Del. Denne Afgørelse vilde baade lette og vanskeliggøre Studiet. Imidlertid, Boyle har ikke vundet Tiltro. Men der var jo et Drama, paa hvis Titelblad Fletcher var opført som Shakespeares Medarbejder: To ædle Frænder. Spalding paatog sig i 1833 at skille de to Mænds Bidrag ud fra hinanden. Hans Metode, der blev meget beundret, var hverken meget videnskabelig eller logisk. Den rigtige Verseprøve var endnu ikke opfundet eller systematiseret. Han maatte med Hensyn til Versene gaa efter Følelsen. Visse Partier af Stykket roste han stærkt, navnlig for Karaktertegningen; men han sammenlignede ikke Karakterne med shakespeareske. Derimod sammenlignede han Episoder, Billeder, Sentenser, Udtryk og enkelte Ord med saadanne hos Shakespeare, og hvergang der var et Optrin, en Beskrivelse, et Stemningsudbrud, der mindede om et lignende hos Shakespeare, tilskrev han denne det, istedetfor af den Grund at fraskrive ham det. Saa var der nogle sjældne Ord, der kun fandtes een eller faa Gange hos Shakespeare, men da de ogsaa fandtes i To ædle Frænder, blev de tillagte ham, uden at undersøge, om de ikke ogsaa fandtes hos andre Samtidige. Nu traf det sig endog saa, at en ikke ringe Del af disse Sammenstillinger var med Eksempler hentede fra Troilus og fra Timon. Dette kunde selvfølgelig ikke anfægte Spalding; for mig var det kun et Bevis mere for Værdiløsheden af slige Sammenstillinger. Fleay, den rigtige Verseprøver, tog Sagen op til Behandling, og kom ad sine Veje til omtrent samme Resul-

tat som Spalding. Han talte efter og anbragte To ædle Frænder omtrent i samme Rubrik som de store Tragedier og Troilus og Timon. Der maatte ogsaa de tre sidste Akter af Perikles henføres.

Rækkefølgen blev altsaa omtrent saaledes, efter at forskellige Fortolkere havde flyttet lidt om paa Værkerne: Macbeth, Othello, Lear, Antonius og Kleopatra, Troilus og Cressida, Coriolan, Timon af Athen, To ædle Frænder, Henrik VIII, Perikles.

Ser man paa denne Opstilling, forstaar man, at det var svært at finde et Grundsynspunkt for Shakespeares Virksomhed i denne hans største Periode. Og dog, der maatte jo en Forklaring. Saadan voksede lidt efter lidt Mismodsteorien op. Ifølge den bliver han vemodig, tungsindig, forstemt, vred, bitter, hadsk, fortvivlet, aandelig og legemlig kraftløs, for saa at genvinde sine Kræfter og se lyst paa Livet som før. —

Troilus og Cressida og Timon var altid den Sten, hvorover jeg snublede i min Beundring for Shakespeare. Gerne vilde jeg skyde dem ud af hans Værker; men jeg vidste blot ikke hvordan. Ti hvorpaa kunde man kende Shakespeare? Det havde Ingen lært mig. Mange store og smaa Kommentarer var der; de regnede Stykkerne op, bestemte naar de var skrevne, analyserede dem enkeltvis, opregnede Kilderne, dvælede ved Tankerigdommen, Poesiens Skønhed, Psykologiens Rigtighed; men om der laa et Princip til Grund for Dramaernes Bygning eller Karakterernes Udformning, om der var noget bestemt, Shakespeare vilde eller instinktmæssig gjorde, derom fik jeg ingen Besked. Filologiske Granskninger og Versundersøgelser hjalp mig ikke. Jeg syntes, at Versene i Troilus var vidt forskellige fra dem i Antonius og Kleopatra; men de Vidende paastod, at de var skrevne samtidig af den Samme; og jeg havde kun min Følelse til at lede mig. Var ikke Kleopatra en Kokette og var ikke Cressida det samme? Var ikke det ene Drama lige saa løst bygget som det andet? Og dog — det ene var som det store friske Hav og det andet som den stillestaaende ildelugtende Karudsdam. Men var det noget Bevis?

Jeg havde beskæftiget mig meget med det elisabethske Drama. Saa gik der lang Tid, hvor jeg maatte opgive den

Sysselsættelse. Under et Ophold i Alperne faldt Dante mig i Hænderne, og jeg blev betaget af dette Genis Vælde. Dette Møde førte mig til at ønske et nøjere Kendskab til tidlig italiensk Renæssance. Jeg studerede Boccaccio og Petrarca. Derfra førtes jeg over til middelalderlig fransk Digtning, hvoraf disse tre store Italienere var fremgaaede. Englænderen Chaucer († 1400) kendte jeg iforvejen. Jeg saa nu, hvorpaa han byggede. Jeg saa, hvilke Rødder hans Digtning havde i fransk og italiensk Digtning. Særlig interesserede Indledningsfortællingen til Canterbury Historierne, Knightes Tale, mig. Den var taget fra Boccaccio, og den var benyttet to Gange i elisabethsk Drama, begge Gange af Shakespeare, i Skærsommernatsdrømmen og i To ædle Frænder.

Alt dette var selvfølgelig vel kendte Sager; men ved at jeg selv fandt og sammenstillede disse Ting, virkede de paa mig som en Opdagelse.

Jeg tog atter To ædle Frænder for mig. Før jeg var halvt igennem Stykket, var jeg overbevist om, at Shakespeare intet havde haft dermed at gøre. Emilia, den kvindelige Hovedperson, var ikke hans Skabning.

Ved Studiet af de tre italienske Digtere var det, der særlig interesserede mig, deres Stilling overfor Kvinden. Deres Opfattelse af Kvinden var det, der særtegnede dem, gav dem Præget.

Kærligheden hos Dante var af en saadan Art, at den, udsprungen af en sanselig Attraa efter en bestemt jordisk Kvinde, lod ham leve i Mindet om den Elskede og i Længsel efter hinsides Graven at møde hende og evig, i Renhed og Kyskhed, efterat have afstrøget al Jordelivets Smuds, føre et aandeligt Samliv med hende. Petrarcas var en Kunstnerkærlighed uden Genstand, en ydmyg tilbedende Hylden af Kvindens Skønhed, en Knælen for det uopnaaede fjerne Ideal. Boccaccios Elskov var af en fuldstændig jordisk Art; for ham var Besiddelsen af Kvinden alt.*)

Der vilde ikke kunne tænkes et Samarbejde mellem Dante og Boccaccio. Det væsentligste, Nerven i deres Kunst, var for

---

*) Se min Bog: Kulturbærere. Studier i middelalderlig Digtning. 1892.

forskelligartet. Den yngre kunde beundre og kommentere sin ældre Kunstbroder, men de to kunde ikke have slaaet sig sammen om at skrive et fælles Værk. Den ældre Digter vilde ikke have indladt sig derpaa.

Disse Undersøgelser gav mig Nøglen til Shakespeares og Fletchers Kunstnerpersonligheder. Jeg havde fundet en ny Vej til at skille de to Mænds Værker fra hinanden. I 1891 udsendte jeg en lille Bog, Palemon og Arcite, der var en Undersøgelse af Forfatterskabet til To ædle Frænder. Shakespeare frakendtes enhver Andel deri. Argumentationen var hovedsagelig baseret paa Forskellen mellem de to Digteres Kvindetyper. Det var en Prøveballon. Den var ikke tilstrækkelig stor eller tilstrækkelig fyldt. Den faldt til Jorden. Kun Georg Brandes skarpe Øje saa den. Han indrømmede Rigtigheden af mit Ræsonnement med Hensyn til Emilias Karakter; men han saa ikke Rækkeviden af mine Slutninger, saa navnlig ikke, at var Emilia ikke undfanget eller udført af Shakespeare, var Cressida det heller ikke.

Nu havde jeg altsaa fundet een rød Traad igennem Shakespeares Værker. Dog, Digtene, særlig Sonetterne, kom ikke ind under Teorien; i dem var Kvinden hverken kysk eller bestandig. Der var altsaa et Svælg mellem dem og Dramaerne. Men det kunde bero paa, at de to Digtformer henvendte sig til to forskellige Samfundslag: Dramaerne til det store brede Lag, der skulde opdrages, Sonetterne til en lille Kreds af literære Lækkermunde. Derfor Dobbeltheden. Shakespeares Instinkt viste ham de Veje, han skulde gaa for at vinde Alles Bifald; men hans Forstand retledede ham. Han indsaa, at denne Dobbelthed kunde ikke gaa i Længden; han blev sig sin Ejendommelighed mere og mere bevidst; han opgav tidlig den tilsyneladende subjektive Digtning og kastede sig med hele sin Kraft over den rent objektive.

Det var en Traad til, jeg havde faaet fat i. Shakespeare ikke blot kunde, men han vilde ogsaa, og han vidste, hvad han vilde. Han var altsaa klog, og han var ganske nøgtern. Om denne Egenskab bar det, vi kendte til hans Livsførelse, Vidne, og det Vidnesbyrd bekræftedes af hans Ungdomsdramaer. Intet kan være mere nøgternt end Elskovs Gækkeri eller

Tvillingerne. Hans Fantasi løb ikke af med ham; hans Klogskab, hans Beregning var stærkere end den.

Det kunde ikke være Tilfældet, der havde gjort hans Dramaer til de virkningsfuldeste, Literaturen har. Det viste sig ogsaa ved Undersøgelsen af dem, at de var byggede op med megen Omsigt. Det er sjældent, at en stor Digter kan bygge et godt Teaterstykke. Den Kunst er som Teaterskræderi; den kan læres; de smaa Aander har lettere ved at tilegne sig den end de store, rige. Operaen Faust staar som Drama himmelhøjt over Goethes. Goethe lærte aldrig at skrive et Teaterstykke. Shakespeare havde Tid til at gaa i Lære, først hos de Andre, saa hos sig selv.

At de fleste af hans Skuespil var byggede op med Indsigt og Omhu, var ikke vanskeligt at komme efter. Men hvorfor havde han ingen fast dramatisk Form — eller havde han en saadan? Der forelaa 37 Skuespil, og der var omtrent 37 dramatiske Former. Altsaa alligevel Tilfældet, der raadede. Strengt alvorlige Tragedier, komiske Tragedier, alvorlige Komedier, kaade Farcer, retlinede historiske Skuespil, hvor der kun holdtes politisk Dom, Historier, hvor Alvoren overdøvedes af Latteren. Hvor var Systemet? Hvad Lighed var der imellem Tvillingerne, Købmanden i Venedig og Et Vintereventyr, mellem Othello og Lear, mellem Richard II og Henrik IV? Hvad betød Inddelingen i Komedier, Historier og Tragedier? Stammede denne Inddeling fra Shakespeare? Hvorfor var Cymbeline en Tragedie og Et Vintereventyr en Komedie? Hvad var Troilus og Cressida? Hvad Forskel var der paa en Tragedie og en Historie? Var en Historie et Udsnit af Englands Historie? Var Macbeth da blot paa Grund af sit skotske Stof en Tragedie? Eller Coriolan en Tragedie, fordi Emnet var taget fra Roms Historie?

Da fandt jeg den Traad, som vist Ingen havde haft fat i før. Shakespeare havde haft en Æstetik. Han havde selv skabt denne Inddeling. Han havde holdt de enkelte Arter af dramatisk Digtning ude fra hinanden. Hans Udgivere havde ikke forstaaet hans Hensigter og havde blandet dem sammen.

En Komedie var det fri Fantasispil, hvor kun Digterens eget Lune satte Grænsen. Den skulde ikke være Livet, men

Drømmen. Den foregik intetsteds og overalt. Digteren var ikke bunden til Sted eller Tid. Intet var umuligt eller usandsynligt, naar man blot i Øjeblikket kunde faa Folk til at tro paa det. Komedien kunde være lystig eller alvorlig, derpaa kom det ikke an. Kun Lystigheden var ægte, Alvoren var det ikke. Det blev altid maget saa, at der kunde skimtes en lykkelig Udgang. Derfor kunde det aldrig være Shakespeare selv, men hans Udgivere, der havde sat Cymbeline ind blandt Tragedierne.

Komedierne var først og fremmest Intrigestykker — derfor Shakespeares lykkeligste Teaterstykker. De egner sig fremfor nogen af hans Arbejder til Opførelse, stiller ikke overmenneskelige Fordringer til Skuespillerne, bringer Tilskuerne ublandet Nydelse. — Troilus og Cressida?

Opløsningen fandt Sted rent mekanisk, uden tvingende Nødvendighed; men der var altid en Opløsning. — Troilus og Cressida?

En Historie var et Værk, der hvilede paa Virkeligheden og forestillede Virkeligheden. Stoffet var givet og Kilderne blev i det væsentlige fulgt. Hverken Personer eller Begivenheder var opdigtede, Tid og Sted var nøje angivne. Der var ingen Intrige; der var en historisk Ramme, indenfor hvilken Mennesker blev sat for at blive studerede og bedømte. Det var bestemte Menneskers Livsløb, der blev oprullede for Tilskuerne. Der var ingen Usandsynligheder eller Urimeligheder, ingen Fantasiens Sving, der rykkede Tilskuerne bort fra Jorden. Digteren følte sig bundet af sit Stof. Der kunde være blandet Lystighed i Alvoren; men Alvoren var alvorlig ment; der holdtes Dom. De engelske Kongedramaer var Historier, men de tre Romerdramer, der altid opførtes som Tragedier, var ogsaa Historier. De er ogsaa byggede ganske som de engelske Kongedramaer.

En Tragedie var som en Komedie et frit Digterværk, hvortil Shakespeare som til et Lystspil tog det af sit Stof, han havde Brug for, og benyttede det, som han fandt for godt, henlæggende Handlingen til den Tid, der passede ham. Den dramatiske Intrige var ligesaa vigtig som i Komedien, og derfor opdigtede han alle de Personer, han havde Brug for. Han

stod ganske frit i enhver Henseende. Men her var ingen Urimeligheder. Handlingen foregik her paa Jorden. Paa bestemt Sted og til bestemt Tid. Intrigen sattes i Gang, Handlinger og Skæbner spillede ind i hinanden, Nødvendigheden drev dem fremad, hvad der skete maatte ske, Katastrofen maatte komme som og naar den kom, kunde ikke afværges. Der var ingen mekanisk Kraft, der stansede eller fremskyndede den. Alvoren var ægte, og der skimtedes ingen Mulighed for at slippe fra den. Derfor er der kun seks Tragedier. Titus Andronicus, Romeo og Julie, Hamlet, Macbeth, Othello og Kong Lear. — Timon af Athen er ingen Tragedie; ti intet sker af Nødvendighed. Troilus og Cressida er af samme Grund ingen Tragedie; den er ingen Komedie, da Intrigen hverken er villet usandsynlig eller urimelig.

Fra først af maa Shakespeare have holdt disse tre Arter af dramatisk Digtning ude fra hinanden. Tvillingerne, Richard III, Titus Andronicus bærer hver for sig det samme Præg som Vintereventyr, Coriolan, Kong Lear. Han forandrede ikke sit System, modificerede det kun. Hvad der kunde føres over fra den ene Digtart til den anden, overførte han. Han blandede Komiken ind i Tragedien — som i Romeo og Julie. Han blandede Tragedien ind i Komedien — som i Købmanden og i Lige for Lige. Han overførte Tragediens Teknik paa Historien — som i Coriolan. Arterne staar renest i hans Ungdom; men har man faaet Øjet op for den Kendsgerning, at Shakespeare havde bestemte, æstetiske Principer, er det let at følge hver Strøm, selv om de synes at blandes og flyde over i hinanden, hvad de ikke gør. Hans Dramaer var støbt i mange Former, men alle Former kunde let henføres under tre.

Det var atter en Traad, jeg havde faaet fat i.

Hvad der gjaldt om Dramaernes Form og Bygning, gjaldt imidlertid ogsaa om de optrædende Mennesker. Fra først af var de retlinede; de blev mere og mere sammensatte, mægtigere, dybere og sandere, men ogsaa vanskeligere at forklare. Komedierne var Leg, Tidsfordriv; det var kun Skygger, let skitserede Mennesker, der befolkede dem. Det kom ikke an paa Karaktertegningen, kun paa Lystigheden og Handlingen.

Det var i Historierne, han studerede menneskelige Sjæle, Handlinger og Motiver. Hvad han havde lært sig under Udarbejdelsen af Historierne, hvor han arbejdede under Baand, uddybede han i fuldstændig fri Studier i Tragedierne. Sin Arbeidsmetode fra de tragiske Figurer overførte han saa paa Komedierne. Shylock er formet ganske som en tragisk Skikkelse; men han er Centrum i et Lystspil; derfor dømmes han ikke til Døden, derfor er Dommen og dens Motivering urimelig, derfor afsluttes Skuespillet ikke med hans Undergang, men med de Andres Lykke.

Naar jeg saa undersøgte hans Værk, viste det sig, at hvor hans Vækst var betydeligst, var i Udformningen af Karakterer. Der har han fra først af været mindst klar over, hvilke Veje, han vilde gaa. Det var saa rimeligt: Menneskekundskab erhverves kun langsomt. Han begyndte med at tage Parti for eller mod sine digtede Skikkelser; han blev mere og mere upartisk overfor dem. Ikke blot, at han selv var klar over, hvoreldes de enkelte Figurer skulde opfattes; men han understregede sin Opfattelse overfor Publikum, retledede det umiddelbart. Han dømte og frikendte paa faa, men klare Præmisser, lod endog de Anklagede udtale Dommen over sig selv. Senere fremstillede han først og fremmest alt, hvad der kunde tale til den Anklagedes Forsvar; han var ikke Anklager, ikke Forsvarer, ikke Dommer; han samlede Materialet, for at Tilskuerne kunde fælde Dommen, men han gjorde i de fleste Tilfælde Domsafsigelsen meget vanskelig. Ret og Uret var blandet sammen overalt.

Han lod sine Karakterer udvikle sig. Da han var ung, stillede han dem hen fuldt færdige i Stykkets Begyndelse; senere blev ikke blot Karakterens Udformning, men Fremstillingen af dens gradvise Udvikling Formaalet for hans Kunst. Spiren til alt det efterfølgende laa i første Scene; Udviklingen skete ikke i Spring eller med forbløffende Overraskelser; den var nødvendig.

Da jeg var kommet saa vidt, fandt jeg den Traad, der syntes mig at lede til Shakespeares allerdybeste Ejendommelighed.

Det var ikke de ydre Handlinger eller Begivenheder, der

interesserede ham selv; disse blev kun benyttede som dynamiske Midler. Det var Sjælelivet, han studerede; men hvilket Sjæleliv, det sunde eller det syge? Fra hans første Skridt paa Digterbanen til hans sidste var det det syge, det abnorme. Helten i Titus Andronicus er sindssyg som Lear er det. Forskellen er kun, at hos hin er det en uvidende, videbegærlig Dreng, der tumler med patologiske Eksperimenter, hos denne er det den rolige, overlegne Læge, der behandler en vanskelig Patient. Den unge Student ser Udslagene af Vildelsen, men kender ikke Aarsagerne, har ikke Forklaringen; den gamle Læge kender Livets Vilkaar, ved hvilke Virkninger Fejltagelser, Skuffelser, bristede Forhaabninger, Stød og Slag har paa bestemt konstituerede Sjæle; han kender det altsammen og kan forfølge Sygdommens Gang Skridt for Skridt; han kender ogsaa Lægedommen; men han ved, at Livet kan ikke altid skaffe Betingelserne for Helbredelsen. Den store Læge hader eller foragter ikke sine Patienter; han behandler dem, studerer dem, angiver Aarsagerne til deres Lidelser; men han græder heller ikke over dem, smelter ikke hen i Rørelse, bevarer sin Ro, sin Sindsligevægt. Han gaar heller ikke i Rette med Samfundet, fordi det mishandler dem, der mangler Ligevægt i Sjælen, og driver dem ud i Afsindet.

Shakespeare var i sine Tragedier den store Læge, der i overlegen Ro og tiltagende Lidenskabsløshed iagttog Fænomenerne og fremstillede Livets Kaar. Hans Tragedier er de ypperste kliniske Forelæsninger.

Timon af Athen har jeg altid fundet var en meget tarvelig Forelæsning.

Jeg havde da efterhaanden faaet samlet i min Haand forskellige Traade, der gik igennem Shakespeares Kunst. Havde jeg først nogle enkelte Traade, var det let at skaffe mange.

Det viste sig altsaa, at han havde kunstneriske og etiske Principer, som han ufravigelig fulgte, som blev stærkere og mere ubrydelige alt som han blev ældre, som kunde tilsløres, men altid let kunde afdækkes. Hvor de ikke var at finde, der var Shakespeares Værk ikke. De var som Nøglen, der

lukkede op, maaske ikke saa meget til Forstaaelsen af de enkelte Værker som til Forstaaelsen af Digterens Livsværk. De er som Prøvestene, der afgør, om et Drama er det ægte Guld eller kun dækker sig med Guldets Navn.

Shakespeare, mener jeg, satte kun ægte Penge i Omløb.

Den 26. August 1898.

GYLDENDALS FORLAGSTRYKKERI
KØBENHAVN