



Aus der Ferne – Privat, fremmed og offentligt i Thorvaldsens *Jason*

Af Mikkel Bogh

Jason træder os i møde som en fjern og fremmedartet skikkelse. Med en vis ret kunne man spørge om den overhovedet træder os i møde, fastlåst og indesluttet som den er. I det mindste forekommer den ikke historisk vedkommende og trods sin åbenlyse formelle veltalenhed for mange beskuerer vel knap nok forståelig. En modernitet der med voldsom hast adskiller vores rum fra dens rum og ikke lader andet end et svagt ekko af dens meddelelse trænge igennem. Denne nøgne græske krigers monumentale macho-heroisme, dens strenge kontur og attitude, hele dens aura af græcitet, taler ikke direkte til en moderne kultur for hvilken Fortiden, Myten, Idealet og den kanoniserede Skønhed ikke længere fungerer som pejlemærker for dannelsen af identitet og selvbevidsthed.

Jason yder modstand. Lidt på samme måde som et ikon. Den foregiver at kunne aflæses på et øjeblik, og vil måske ligefrem hellere fremtræde som et begreb eller som indbegrebet af en idé, og i hvert fald hellere som ideal og som type, end som et skønt, fysisk-sanseligt legeme. Det er derfor så mange kender til den, men så få standser op og uddyber kendskabet, eventuelt ved at gå rundt om den: der lader ikke til at være mere at hente i denne skulptur end det almene udtryk den holder frem foran sig som et udstrakt banner i to dimensioner. Den gør således modstand mod sin egen dybde, mod beskuerens mulige fortabelse i dens krop.

Er man først blevet fanget af genstridigheden i Thorvaldsens *Jasons*, af dens næsten utæmmelige egensindighed, af dens insisterende suverænitet, begynder den imidlertid langsomt at åbne sig og få mæle. Og man begynder at spørge: Hvori består denne modstand? Er den politisk-allegorisk, lidt ligesom i Michelangelos *David*? Er den af psykologisk art? Er modstanden helt på vores side? Er der tale om en skulpturel modstand der ligger i sammenhængen mellem form og materiale? Ligger den i karakteren af dens henvendelse til beskueren? I

det følgende vil jeg opholde mig lidt ved den, men frem for at søge et enkelt svar, da prøve at betragte *Jason* som et kompleks af skulptur-fænomenologisk og historisk karakter. I min analyse vil jeg nuancere og perspektivere nogle iagttagelser jeg gjorde mig i en lille bog om Thorvaldsen fra 1997.¹ Nu hvor der er tale om et stort og rundt jubilæum for denne figur, ville det måske være på sin plads at bemærke at *Jason* var afgørende for bogens tilblivelse. Det var i høj grad dens modstand, dens utilgængelighed og ubøjelighed der motiverede mig. For det forekommer mig at fjernheden i dette værk, som i så mange andre af billedhuggerens værker, har to, omend tæt sammenvævede forklaringer. Den ene er historisk og hænger sammen med ændringer i vores perception; det er den fremmedhed der i princippet kan overvindes gennem analysens rekonstruktionsarbejde. Men den anden forklaring er fænomenologisk og har at gøre med figures form, henvendelse og rumlighed, med andre ord med dens måde at være skulptur på her og nu. Denne fremmedhed er langt vanskeligere at overvinde end den første. Jeg påstår ikke at den er uden sine specifikt historiske momenter. Men den er det medium eller den struktur igennem hvilken tiden for skulpturens tilblivelse og tiden for dens modtagelse, for eksempel vores tid, mødes og flettes sammen.

Det der vedbliver at fascinere ved denne figur, er først og fremmest at den ikke vil gå op, eller rettere: at den måske gerne ville, men tilsyneladende ikke kan gå op. Den bærer på en indre modsigelse som så at sige taler igennem historien, helt op til nutidens beskuer. Det er som om den står på en tærskel mellem to epoker og at denne passage ikke bliver den vel og ligefrem splitter den i to, langt ned i dens formelle opbygning. Tit nok har man understreget at der i enhver forstand er tale om et ungdomsværk. Man har genfortalt Thorvaldsens egen

beretning om hvordan han i kampen for sin økonomiske overlevelse og sin kunstneriske position i Rom løb mellem Vatikanet og sit værksted hvor *Jason* langsomt tog form som en moderniseret og opstrammet version af den græske heltetype. Og man har fortalt historien om Thorvaldsens store utilfredshed med resultatet og om bestilleren der måtte vente mere end tyve år på marmorversionen, Thomas Hope, den engelske forfatter og skønånd, der blev en førende specialist i indretningsarkitektur, formgivning, beklædningshistorie og mode og som siden skulle skrive en roman med undertitlen »Memoirs of a Modern Greek«. Men som så ofte i den især ældre Thorvaldsen-litteratur forbliver disse oplysninger anekdotisk udfoldede og placeres ikke i tilstrækkeligt omfang i direkte sammenhæng med skulpturen – som skulptur. Hvad var grunden til dens succes? Og hvad var Thorvaldsens »problem« med den – hvis det altså overhovedet er sandt at han havde et sådant?²

For mig at se hænger *Jasons* problem, dens vanskelighed – det der gør den til en veritabel anstødssten – uløseligt sammen med den radikale tvedeling af kroppen, navnlig imellem hovedet og den resterende krop. Figuren omfatter tydeligt to retninger som ikke er forenelige. A) På den ene side den kiasatisk poserende del af kroppen der ligesom *Doryforos* indikerer en vis omend paradoksalt fastlåst bevægelse ud mod beskueren. Lad os blot sige at den på dette punkt er imødekommende. Her har Thorvaldsen overtaget dele af den klassiske antiks kanon, uløseligt forbundet med den græske idé om en humanitet der er blevet til i kraft af det offentlige rum – med alle de erotiske, etiske og politiske implikationer det nu har. Skønt kroppen virker betydeligt mere anspændt end *Doryforos*, blandt andet fordi det underligt forkortede spyd hviler på den skulder som befinder sig over det fastlåste ben, er der noget åbent og tilgængeligt over den, noget der gør den til en indlysende genstand for beskuelse og beundring. Det er en synlig krop, hvilende i sin skønhed. B) På den anden side er der hovedet som i en stejl gestus kigger ud over den venstre skulder, næsten som om det befandt sig i en helt anden sfære end resten af kroppen; i hvert fald med opmærksomheden rettet mod et andet og fjernere sted end dér hvor publikum står. Stillingen er mildt talt usædvanlig: En krop i hvilende eller roligt fremadskridende bevægelse efter endt dåd, og et

hoved som med en stor anstrengelse vender sig bort fra det rum skulpturens legeme er placeret i sammen med sine betragtere. Intet antikt forbillede ville kunne opbyde en lignende gestus, en vridning af en sådan voldsomhed. Set fra de fleste synsvinkler virker *Jasons* ansigt ligefrem afvisende med sit skarpe fokus på et punkt i det fjerne. Og det er her, ville man sige, at nyklassicismens idealisme kommer ind i billedet. Og det er her den unge Thorvaldsens relative umodenhed viser sig. Givetvis. Men lad mig snarere spørge til betydningen af *Jasons* spaltning eller indre spænding.

I min bog fra 1997 påstod jeg at *Jasons* gestus må tolkes som en afvisning af selve beskuelsen og dermed af hele den græske delvis homoerotiske hedonisme som kroppen i øvrigt udstråler.³ *Jason* vil ikke bare være kanonisk skøn, beundringsværdig, kraftfuld, inkarnationen af heltemodig virilitet; den vil også, og frem for alt, være et begreb, en mental ting, noget for tanken og noget der udstråler omtanke. *Jason* ser således ikke på noget bestemt, han iagttager ikke; han koncentrerer sig, fokuserer, men som udslag af en viljesakt snarere end af en perceptionsakt. Lad mig gå lidt videre ad dette spor. Vi ved hvilken betydning forestillingen om refleksion fik for Thorvaldsen i hans senere, såkaldt klassiske skulpturer. De blev alle kontemplative betragtere. I *Jason* har denne særlige form for harmoni endnu ikke indfundet sig. Et problem har meldt sig, men løsningen er ikke fundet kunne man måske sige. Men igen: hvad er »problemet«? Problemet er for mig at se at skulpturen viderefører et antikt paradigme for dannelse af en heroisk individualitet samtidig med at den placerer sig i og formes af et kulturelt rum af en ganske anden struktur end det den græske *polis* skabte; til forskel fra den græske offentlighed er den tidligt moderne kapitalistiske offentlighed kendetegnet ved at udvikle et begreb om humanitet eller menneskelighed som har sine rødder i den patriarkalske kernefamilies intimsfære. Det er ideer om frihed, kærlighedsfællesskab og dannelse – som næppe i den form var kendte i antikkens *oikos*⁴ – der udgør den ideologiske grundsubstans i den borgerlige offentlighed ifølge sociologen Jürgen Habermas. Disse ideer om menneskelighed har netop deres udspring »i den humanitet som karakteriserer det intime forhold mellem mennesker som rene mennesker i ly af familien«.⁵ Thorvaldsens *Jason* er selvfølgelig en mo-

derne borgerlig skulptur i den elementære forstand at den ikke *er* klassisk antik, men gerne *vil være* det. Dens moderne borgerlighed kan mere specifikt føres tilbage til vridningen i dens legeme, til det bortvendte ansigt hvormed den afsværges beskuerens indtrængende blik på kroppen og signalerer at der i figuren befinder sig en utilgængelig kerne – en utilgængelighed vi stadigvæk mærker i dag, skønt vi ikke nødvendigvis kender til dens historiske forudsætninger. Skulpturen er ikke – som antikkens – fuldt ud til stede i og et produkt af en offentlighed og rummer – i modsætning til det antikke individ – en autonomi eller et modstandspotentiale som med Habermas' ord er den moderne privatautonomi »som giver den borgerlige familie bevidstheden om sig selv«.

Nu virker det måske underligt at bringe spørgsmålet om familien ind i forbindelse med Jason der ikke umiddelbart bringer associationer til den borgerlige familiefader og som synes at have andet i tankerne end kone, børn, hus og hjem. Her skal man dog ikke overse *Jasons* allegoriske sider. Han er jo helten der med vædderskindet bringer økonomisk velstand til sit hjemland, det vil sige han har været ude på handelstogt og er nu på vej hjem for at blive kronet for sin dåd. Den allegoriske læsning må have ligget lige for i Thorvaldsens post-revolutionære, borgerligt kapitalistiske epoke, med familiestrukturer i opbrud og med en hastigt udviklende politisk offentlighed: *Jason* kan ses ikke bare som kunstneren der vender hjem fra »antikken« for at berige sin samtid med sit værdifulde bytte, men også som patriarken der bringer ære og velstand til familien.⁶ Jeg siger ikke at Thorvaldsen har tænkt sådan – det har han næppe. Men tolkningsmuligheden har foreligget og givet skulpturen mening, sammen med de øvrige tolkninger den måtte have budt sig til for.

Spaltningen, denne figures formelle og psykologiske splittelse, er imidlertid uovervindelig og en klar funktion af at det antikke begreb om individualitet – i hvert fald for så vidt angår den skulpturelle udmøntning af det begreb – ikke egner sig godt til at udtrykke denne gryende privatautonomi som ligger til grund for udviklingen af den moderne, borgerlige offentlighedssfære i hvilken *Jason* er skabt til at optræde. Det er forsøget på, på en og samme gang, at forbinde og at adskille det private individs indre rum og den offentlige persons frie

ydre fremtoning der giver anledning til en konflikt i *Jason*; for hvordan kan man inden for rammerne af dette skulptursprog skildre et indre, eller i det mindste en autonomi, en personlig suverænitet i andet end negative termer, som et skulpturelt fravær, det vil sige som det der ikke kan ses, det der ikke kan føles, som noget indirekte eller som en afvisning af den opmærksomhed skulpturen får fra sin betragter? Privat og offentligt går ikke op i en højere enhed i *Jason* – det er dét der gør skulpturen så fascinerende såvel historisk som skulpturfænomenologisk; det er dét der gør den så bundet til en særlig epokes konflikter. *Jason* er ikke *Doryforos* og ejer ikke dennes naturlige attitude. Men den er heller ikke, på godt eller ondt, blevet »a Modern Greek« som helten i Thomas Hopes roman der ganske vist er modig, men ikke ejer samvittighed.

Hvad angår den historiske legitimering af min analyse, skal det påpeges at Thorvaldsens skulpturer vitterlig blev modtaget af et borgerligt publikum og af et aristokratisk publikum med borgerlige manérer, af oplyste intellektuelle, af skønånder og videnskabsmænd, og senere af et moderne industriborgerskab som placerede ham som konversationsemne på centrale steder i deres private stuer og mindre intime saloner. Da Thorvaldsen begyndte på dette arbejde for godt 200 år siden tog han del i en historisk proces der allerede havde stået på i årtier og som skulle medføre gennemgribende ændringer i det moderne individs selvforståelse. Således har komponisten og forfatteren Karl Aage Rasmussen iagttaget en tilsvarende paradoksal dobbeltstruktur i Mozarts klaversonater om hvilke han skriver:

»På sin egen muntert-venlige måde er Mozart i virkeligheden dybt afvisende. Der er noget paradoksalt »privat«, næsten hemmeligt over disse intime stykker af denne den mest almene af alle komponister. De renfærdigste følelser, glæde og sorg, lykke og ulykke, kommer til udtryk her – eller sådan opleves det i hvert fald af de fleste – men det sker uegentligt, forborgent, så at sige bag om ryggen på musikken selv. Og derfor virker enhver indtrængen på dette område – når den da ikke simpelthen *er* privat, som når man spiller dem for sig selv eller når man ganske alene hører denne musik for sit indre øre – som om en intimsfære pludselig bliver blottet og stillet til skue.«⁷

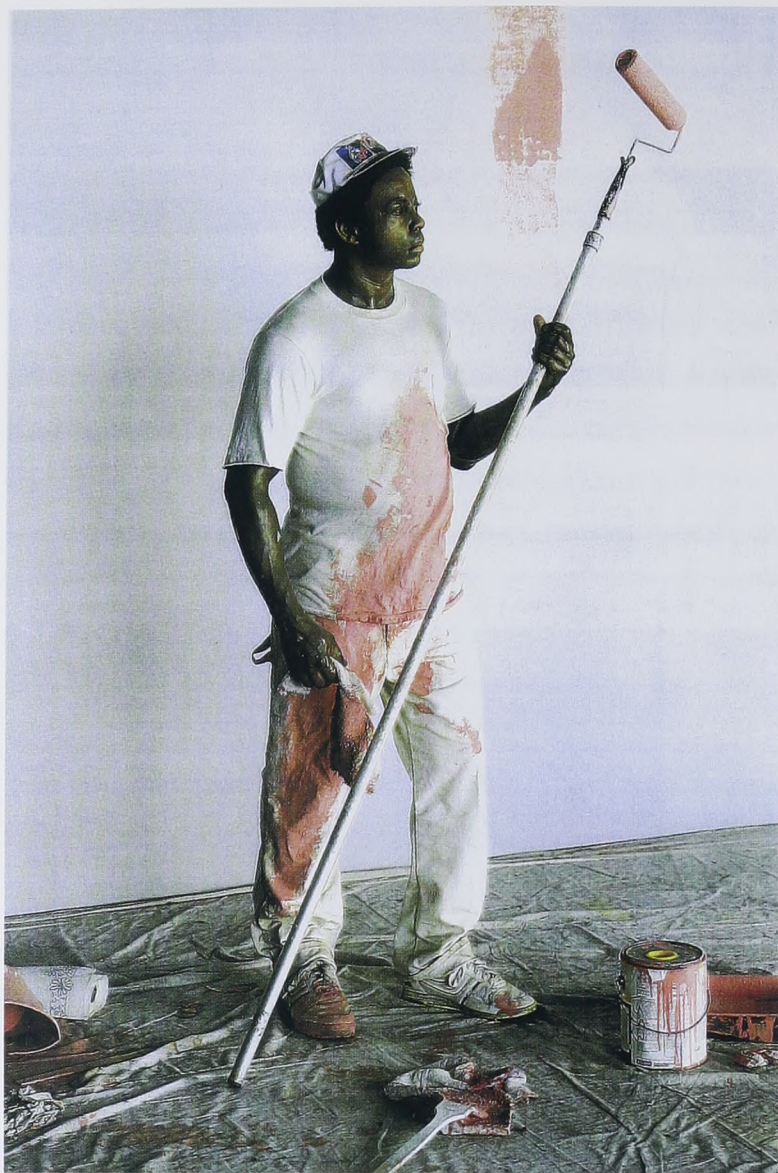


Fig. 1. Duane Hanson: *Housepainter I*, 1984 / 88.
Epoxidharpix, polykrom bemaling, blandingsteknik
og div. rekvisitter. Coll. Hanson, Davie, Florida.

Karl Aage Rasmussen beskriver her lidt af det samme forhold som vi møder hos Thorvaldsen: en spænding mellem det almene og det intime, mellem det private erfaringsrum og det offentligt almene hos en borgerlig komponist der nogle år tidligere havde befundet sig i en endnu mere dramatisk konflikt, denne gang mellem aristokrati og borgerskab.

En mere aktuel skulpturel bearbejdning af denne problemstilling findes hos den amerikanske kunstner Duane Hanson i værket *Housepainter I* fra 1984. Skulpturen viser i fuld figur med Hansons sædvanlige chokerende realisme en sort amerikaner klædt i hvidt malertøj og udstyret med en malerrulle fastgjort for enden af en lang stang, hvilende midt under arbejdet som en anden spydbærer. Også i denne hyperrealistiske figur er *Doryforos* et fjernt udgangspunkt. Måske trods alt fjernere end det var for Thorvaldsen, skønt de år og den modernitet

der adskiller Hanson fra sin danske forgænger i faget, er for intet at regne mod den kløft i tid og kultur der skiller disse to fra antikkens og myternes verden. For både Hanson og Thorvaldsen har det været et spørgsmål om at finde et billede på forholdet mellem den erfarede verden på den ene side og på den anden de begreber og ideer hvormed denne verden begribes, mellem privat og offentligt. Hos Hanson er det blot ikke oplysningens ahistoriske og reflekterende subjekt der fremmanes, men derimod et meget historisk og arbejdende subjekt som subtilt dramatiserer en spænding mellem civil lydighed og modstand.

Thorvaldsens *Jason* er nok fjern i blikket, ubevægelig i sin tidløse contraposto og derfor umiddelbart vanskelig at komme i kontakt med for en beskuer i dag. Men dens indbyggede »problem«, et problem selv Thorvaldsen fornå, åbner for en sprække igennem hvilken vi begynder at kunne ane de historiske forudsætninger for vores egen sen-moderne bevidsthed. Sådan set er *Jason* mere moderne, men også mere fremmed, end vi tror.

Summary

Bertel Thorvaldsen's *Jason* is a transitional figure, not only considered in relation to the artistic development of the Danish sculptor, but also in a more fundamental and historical sense. The statue is located on the threshold between fundamentally different notions or paradigms of sculpture as well as on the threshold between different ideas of human individuality. This paper suggests that Thorvaldsen's statue, despite its obvious reference to a classical example, is in fact more modern than antique. This is due to its ambivalent attitude vis-à-vis the beholder and the surrounding space. Being at the same time present and, as it were, dismissive, *Jason* on the one hand approaches the spectator with the lower part of his body while on the other hand he turns his head away, focusing on a point located in another space, far from the one in which the sculptural body is physically embedded. From this split emerges an interior space of sorts which is not immediately accessible. One could here speak of a kind of

sculptural interiority testifying to fundamental changes in the relations between private and public experience taking place in Thorvaldsen's own time, giving notions of individuality and autonomy a new definition different from the more publicly defined individuality of Antiquity. The ambivalence of its bodily gesture and thus of its phenomenological appearance allows us to see *Jason* as a paradoxical pre-modern vehicle for the resistance potential characteristic.

Noter

1. Mikkel Bogh, *Bertel Thorvaldsen*, Fogtdal, København 1997.

2. Alle formodninger vedrørende Thorvaldsens kvaler under tilblivelsen af *Jason* baserer sig på de sparsomme oplysninger Thorvaldsen selv gav og som gengives i C. F. Wilckens, *Træk af Thorvaldsens Kunstner- og Omgangsliv*, København 1874, genudgivet som *Thorvaldsens sidste år 1838-44*. Politikens Forlag, København 1973.

3. Om homoseksualitetens status i oldgræske bystater og samfund ved man reelt meget lidt. Se kommentarer hertil i W. K. Lacey, *The Family in Classical Greece*, Thames and Hudson, London 1968.

4. For en karakteristik af den græske middelklasse-families rolle i staten og af de bånd der holdt den sammen, se W. K. Lacey, *The family in Classical Greece*, op.cit.

5. Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighed*, Gyldendal, Oslo, 1997 (1971), 45. Habermas' afhandling udkom første gang i 1962 og har siden, ikke mindst inden for de senere år, været genstand for kraftig revision, især med hensyn til den noget idealiserede og i en vis forstand kønsløse offentlighedssfære som bogen har tendens til at fremmane. Se for eksempel E. Eger, C. Grant, C. Gallchoir and P. Warburton ed., *Women, Writing and the Public Sphere, 1700-1830*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

6. Interessant i denne forbindelse, men umuligt at udvikle inden for rammerne af nærværende artikel, er de betragtninger som forfatterparret Oscar Negt og Alexander Kluge gør sig over Jason-skikkelsen som en mytisk beretning om pengeøkonomiens ødelæggende virkning på den hellige lunds kollektive organisation. Som sådan kan myten fungere som metafor for oplysningsprocessen: forfatterne betoner her karakteren af tyveri i Jasons tilegnelse af det gyldne skind. Se O. Negt og A. Kluge, »Der antike Seeheld als Metaphor der Aufklärung« i: *Geschichte und Eigensinn, Zweitausendund-eins*, Frankfurt am Main 1981, 741-753.

7. Karl Aage Rasmussen, *Den kreative løgn. Tolv kapitler om Glenn Gould*, Gyldendal, København 2001, 74.