

THORVALDSENS RYTME

Man kan se paa Thorvaldsen paa mange maader. Da han kom frem, d. v. s. med »Jason« i 1803, saa man et romantisk idealbillede i hans kunst, et forsøg paa at skabe »en ny, stor stil«, som Canova sagde, paa at genskabe en klassisk guldalder. Men for resten hyggede samtiden sig nok mest med de poetiske symboler, der er i hans kunst paa rent litterær vis, og med den fremstilling af almenmenneskelige følelser, der ligger i den eller er idéen i hans værker. De værdsatte ham dengang som den poesifulde skildrer af klassisk græske optrin.

Her hjemme blev Thorvaldsen først ret kendt af en større offentlighed – d. v. s. dem, der ikke havde været i Rom –, da han begyndte at udstille paa Charlottenborg Foraarsudstilling 1826 (1). Den danske samtids opfattelse af ham fremgaar med al ønskelig tydelighed af *Høyen's* udtalelser. Han siger i 1837, at Thorvaldsen drager »kun det frem for os, som vi allersnarest blive fortrolige med, fordi det taler Følelsens uimodstaaelige Sprog«, og at »de skjønne Digte, hvori det rent Menneskelige frit bevæger sig, blive letfattelige og ret gaa os til Hjertet, naar han er deres Tolk«. I de to foredrag, som Høyen holdt kort efter Thorvaldsens død 1844, hedder det, at hos Thorvaldsen »var der en inderlig Trang til at fremstille det rent Menneskelige, og herligst traadte det ham først imøde i græske Konstværker og i græske Sagn«. Meget oplysende er Høyens skildring af den sindstilstand, som Thorvaldsens arbejder fremkaldte hos samtiden, og gennem hvilken den opfattede dem. Han siger under omtalen af »Hyrdedrenge« (se ill. side 38): »Det er foran saadanne Billedstøtter, at man kommer til at føle hele Plastikens Tryllemagt; vi staa foran virkelige Former, der aabne vort Blik for hele den Skjønhedsfylde, vi saa ofte overse i selve Livet, og uden Vanskelighed, uden at vi mærke det, hensætte vi disse haandgribelige Former i en luftig Fantasi-Omgivelse, som vi selv skabe paa Kunstnerens Bud. Der er en egen Nydelse i denne Forening af Virkelighed og Fantasi, af Selvførelsen og Selvvirksomhed, og næppe vil nogen anden Konst end Sculpturen formaa at give os den i saa høj en Grad«. (2)

Den 40 aar yngre *Julius Lange* kunde ogsaa drømme romantiske drømme, da han i 1886 skrev om Thorvaldsen:

»Der sidder Hyrdedrengen under Skyggen af den mægtige Egekrone, medens Solen brænder paa Skovsletten udenom, hvor hans Faar græsse. I Skyggen er der svalt, dér kunne Lemmerne udfolde sig frit og med Velbehag, og de ungdommelige Drømme kunne vugge sig blidt og mildt som Sommerluften: Hunden passer jo nok Faarene«.

Ogsaa for ham var »Udtrykket for det rent aandelige Liv, for Poesiens og Kunstens Inspirationer« det afgørende. Men tiden havde alligevel forandret sig. Lange fandt, at Thorvaldsens gudeskikkelser er »ikke Mennesker, som kunne lide og længes, det er snarere en Slægt af salige Betragtere, Drømmere og Tænkere«. Han saa (se ill. side 39), at »i Vulkan, der dog ellers er behandlet med en ejendommelig Friskhed i Formen, er det næsten kun de svulmende Aarer paa Hænder og Fødder, som melder om det travle Arbejde i Smedjen«, og Lange havde »tidt en Fornemmelse af, at hans Modellerstok eller Mejsel ikke helt naar den levende Figurs varme, bevægede Overflade, der bliver et lidt sløvende Overtræk af abstrakt Idealitet liggende imellem«.

Lange kunde dog se, at »Thorvaldsen var en meget lykkelig plastisk Tænkere«, ja endog »den klogeste af alle Plastikere«. Selv i kritisk mente passager kommer han til at sige karakteristiske bemærkninger om denne side af Thorvaldsens begavelse. »Naar man hos Thorvaldsen kan savne en gribende dramatisk Fortælling, beror det ingenlunde paa Mangel paa Evne i denne Retning hos Mesteren. Opgaver af denne Art satte netop en Mængde energiske mimiske Forestillinger i Bevægelse hos ham«, men idet Thorvaldsen saa skulde vælge, »saa foretrak han gjerne det »Klassiske«, abstrakt Plastiske for det gribende, talende Udtryk for en indre Sjælsbevægelse«. Eller et andet sted: »Antiken giver det bedste Bevis for, at Analysen og Synthesen af Figuren lade sig forene. Men Thorvaldsen optog kun Synthesen«. (3)

Julius Lange var en overgangsskikkelse mellem den gamle tid og den dengang nye, som vi først i vore dage er i begreb med at slippe. Naturalismens tidsalder bebrejdede Thorvaldsen, at han savnede alt det, som den selv interesserede sig for – den individuelle menneskeskildring, det psykologiske drama og interesse for de individuelle detaljer i formens overflade. Tilsidst blev det mode at tale nedsættende om Thorvaldsen, naar man vilde hævde sig paa en billig maade.

I vor tid, hvor vi bliver opdraget til at læse abstrakt kunst blot som synsmusik, kunde man maaske tænke sig at se paa Thorvaldsen som slet og ret synskunst, som kunstnerisk oplevelse uden kommentarer og uden associationer af

nogen art. Man kunde tænke sig blot at se efter den kunstneriske evne hos Thorvaldsen.

Julius Langes udtryk, at Thorvaldsen »foretrak det abstrakt Plastiske«, og at han »optog kun Synthesen«, er allerede ret rammende. For det er helheden i figurens eller relieffets komposition, Thorvaldsen lægger vægt paa – den i sig selv hvilende, i sig selv afsluttede harmoni. Men naar man skal tale om hans personlige kunstneriske evne, tror jeg, at man kommer den nærmere ved at sige, at den inderste nerve i hans evne og hans fornemmelse for tingene er hans rytmesans, hans sans for den glidende rytme, den kontinuerligt sammenhængende rytme, der vender tilbage i sig selv og danner en harmoni.

Det er denne sans for de glidende rytmer, der gør, at Thorvaldsens værker altid virker som en blid og bevægende synsmusik – den, der hensatte Høyen og hans samtid i en romantisk henrykkelse. Men studerer man hans værker nærmere, vil man ogsaa se, at de hviler paa en kunstnerisk systematik, paa metodiske regler, og at de i ikke ringe grad henter deres styrke fra en logisk gennemførelse af saadanne regler.

*

*

*

THORVALDSEN PERSONLIG

Om vi nu ser bort fra, at Thorvaldsen i kraft af sin epoke og kunstnerisk opdragelse i de afgørende ungdomsaar var stilkunstner og ydermere levede i en epoke, hvor pastichen var naturlig leveform (den slags ting kan man altid gennemskue paa tilstrækkelig historisk afstand), saa er der andre momenter, som kan gøre billedet af hans personlige evne usikkert.

For det første var Thorvaldsen en meget produktiv kunstner – det kunde ikke blive hovedværker alt, hvad han lavede, blandt andet, fordi meget var bestillingsarbejder, som han gjorde, fordi det var hans metier, men som ikke interesserede ham saa meget. Tillige var han en følsom kunstner, der kunde blive paavirket af kunst, han var omgivet af, eller af det aandelige milieu, han levede i – noget, næppe nogen kunstner undgaar.

Man kunde spørge: Hvad er saa i egentligste forstand Thorvaldsen og hans personlige kunstneriske fornemmelse for tingene, og hvad er ikke Thorvaldsen?

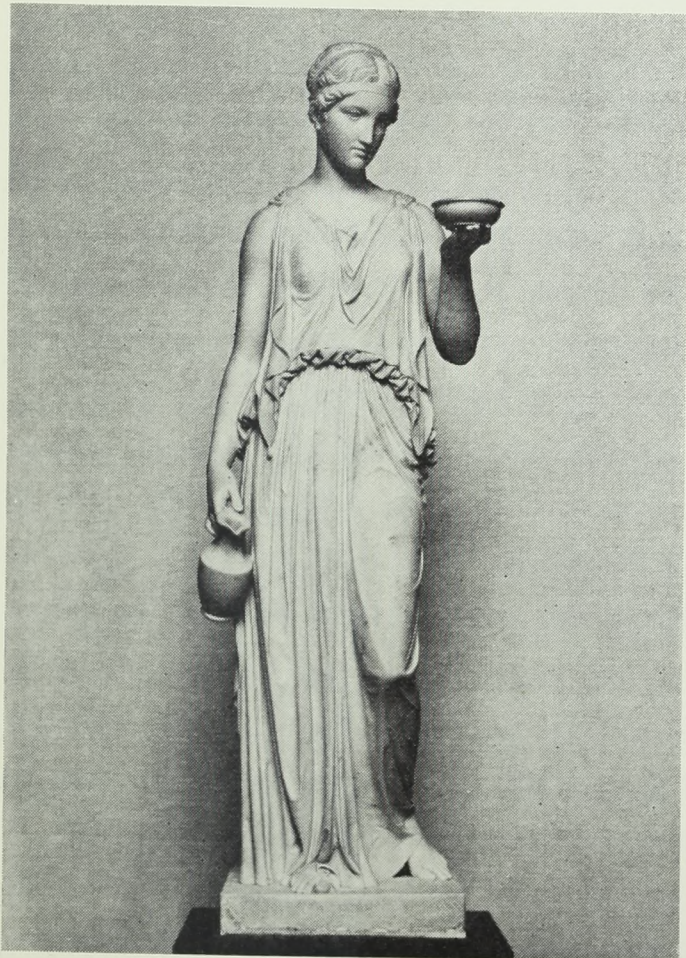
Det kan besvares med et par udprægede eksempler. Det ene er de to »Hebe«-figurer fra 1806 og 1816. Klædebonnet klæber i den første »Hebe«. Vi føler, at der er noget, der er for blødt, for bøjeligt – for »lækkert«. Der er noget, der ikke helt svarer til den billedhugger, der lavede »Jason« tre aar forinden – vi fornemmer, at der er en god del Canova i den figur.

Det maa Thorvaldsen selv have følt; thi ti aar senere lavede han statuen om. Ikke ret meget, næppe mere end klædebonnet, men nok til, at det blev en helt anden figur. Det indsmigrende faldt bort, veg for en ejendommelig renhed i følelsen. Hebe staar med en følsom stramhed i rytmen – som en tonende violinstreng. Den figur vedkender sig som helt og fuldt Thorvaldsen.

Omvendt med de to udgaver af »Den triumferende Amor« fra 1814 og 1823. I den tidligste foregaar der en løftelse baade i bogstavelig og overført forstand – man fornemmer plastikkens frie aandedræt i figurens bevægelse og dens form. Den senere Amor er den samme figur for torsoens og benenes vedkommende – Thorvaldsen har simpelt hen taget en afstøbning, savet den i stykker og givet Amor andre arme, andet hoved og nye vinger. Men den nye Amor blev pyntet og stileret med fint friserede lokker. Hjelmen er ikke mere den antikke Pallas Athene-hjelm – den er ligeledes blevet pyntet og dertil forsynet med litterære turtelduer. Den poetiske apparatur gør sig i det hele taget stærkere gældende. Kort sagt, denne Amor er en ung græsk gud, der er blevet smaaborgerlig – en koncession til tidsaanden. Thorvaldsen har givet efter for Biedermeier-tenden- sen i tidens udvikling, for aanden i hans omgivelser. (Se ill. side 10).



Thorvaldsen: Hebe. 1806. Originalmarmor.
(Thorvaldsens Museum).



Thorvaldsen: Hebe. 1816. Originalmarmor.
(Thorvaldsens Museum).

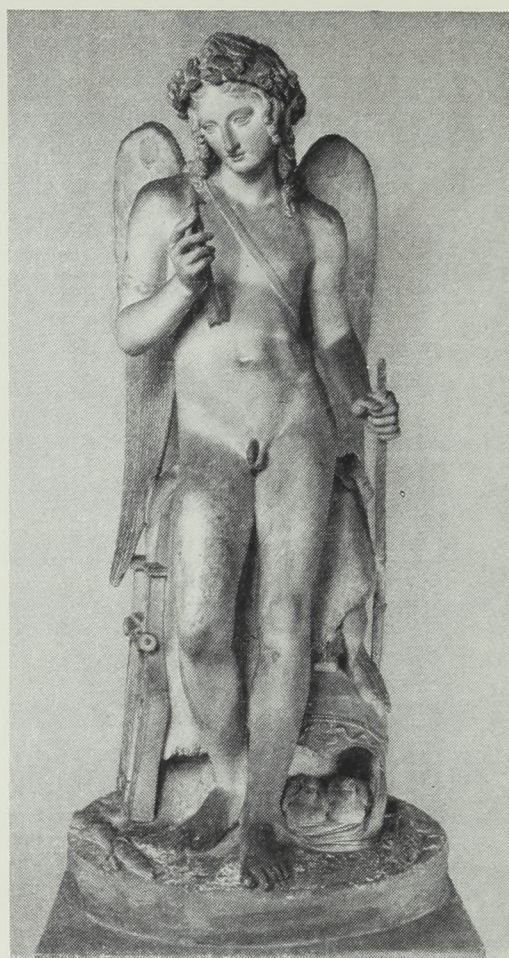


Thorvaldsen:
Den triumferende
Amor.

Til venstre:
1814.

Til højre:
1823.

(Thorvaldsens
Museum).



GENNEMBRUD

Thorvaldsen slog igennem – overraskende og uventet – med »Jason« 1803, men hans virkelige gennembrud skete allerede 1801 i gruppen »Achilles og Penthesilea«.

Her ser man for første gang Thorvaldsens personlige rytme fuldt udfoldet, klart og utvetydig gennemført med den enkle selvfølgelighed, som er karakteristisk for hans kunst. Her har Thorvaldsen strøget alt uvedkommende af sig – her er han bare Thorvaldsen. Denne rytme rejser sig af plinten, stiger op gennem den bærende figur, slynger sig rundt gennem dens bevægelser, synker ned i sig selv igen, tilbage i plinten. Man følger den fra Achilles' venstre fod, rundt omkring hans hoved og i armen over til den unge kvinde, hvor den falder ned i et styrt. Man kan følge den fra mandens højre fod, op til hans venstre skulder, tilbage gennem hendes arme og hoved for at glide ud i hendes løst nedhængende højre arm. Man kan gaa rundt om gruppen og blive ved at fanges af disse rytmiske bevægelser, der i bevidstheden tegner sig som store buer, der lukker sig om de to skikkelser. Det er en i sig selv beroende synsmusik, dramatisk bevæget,



Thorvaldsen:
Achilles og Penthesilea. 1801.
Originalmodel.
(Thorvaldsens Museum).

stadig indesluttet i den hvilende tyngde, som er plastikkens første og sidste lov. Det er en synsmusik, men idet øjet glider rundt i disse rytmeforløb og optager dem i sig, indgiver de sindet en dyb vemod – billedhuggerens egen følelse, det, som var hans personlige oplevelse, den grundstemning, hvorefter kunstværket fødtes. Thorvaldsens rytme er baade en synsmusik og bærer af en personlig meddelelse.

Der er det heldige ved denne gruppe, at den kun er et udkast. Konturerne er ikke selvstændig gennemarbejdede og afslebne, saaledes som det sker i de færdige arbejder. Over for den kan man ikke begaa den fejl at tale om Thorvaldsens »linier«, som man er tilbøjelig til. Det staar klart, at Thorvaldsens rytme er en bevægelses-rytme, ikke en linierytmik.

*

*

*

DET STATUARISKE PROBLEM

Dette er kernen i Thorvaldsens plastiske begavelse og i hele hans værk. I alle hans statuer er det den samme musik, han spiller igennem med forskelligt motiv og vekslede variationer.

Et af de fineste eksempler er »Ganymedes« fra 1804. Bevægelsen udspringer fra den venstre fod, som han hviler paa, glider i en let S-svunget bue op gennem kroppen til den frygiske hue, der saa morsomt afrunder den. Den sammenrullede huetop lokker øjet nedad, ud i armen med skaalen og derefter i en stor bue tilbage rundt om huens og nakkens kontur, ned til den hængende højre arm og kanden, for blidt at glide til hvile i det højre bens tøvende bevægelse.

Et andet lige saa ungdomsfrisk eksempel har man i gruppen »Amor og Psyche« 1807. Idet den opstigende bevægelse naar op til figurernes yderst liggende skuldre slynger den sig gennem armene rundt om deres hoveder, trykker dem sammen og lader os fornemme intimiteten mellem de to – en hemmelighed, en situation uden tilskuere, vi burde ikke være tilstede. Igen oplevelser for øjet og tillige udtryk for den ungdommelige samfølelse hos de to mennesker.

Denne maade at vikle bevægelserne sammen om hovederne ved hjælp af løftede og bøjede arme, saa at de ligesom danner en overbygning paa de opadstigende bevægelser, blev for resten et motiv, som Thorvaldsen anvendte flere gange.

»Mercur« fra 1818 er det rigeste eksempel paa denne Thorvaldsen'ske synsmusik blandt hans statuer. Den figur har en officiel façade – set lige forfra, men den skifter stærkt efter synspunkt. Den kan udfolde sig i bredden – man ser, at den bygger sig op med imaginære trekantplaner mellem lemmernes yderpunkter og ledbojninger, og at breddeudfoldelsen ligesom understreger det aktive i figurens handling. Ændrer man standpunkt, lukker den sig sammen som en blomst, i lutter lodrette virkninger – den bliver lyttende, den vagtsomme anspændelse betones i figuren. (Se ill. side 14).

Det temmelig oversete »Copernicus« monument, skitseret foraaet 1821 og gjort færdig i en lynende fart i løbet af sommeren 1822 med Tenerani som assistent, er vel det arbejde, hvor Thorvaldsen tydeligst har demonstreret, at for ham er plastik bevægelse indvendig i figuren, et spil mellem dens bærende og agerende indre støttepunkter. Copernicus er komponeret som en 8-tal-slynget rytme. Man kan som sædvanlig følge den ad flere veje gennem figurens krop efter det sted, hvor man staar. Holder vi os til det her gengivne billede (se ill. side 15), glider bevægelsen fra den fremstrakte højre fod op i højre hofte – over



til venstre hofte og op i venstre skulder – gennem hovedets bøjning ud med højre arm til passeren og haanden, der holder himmelgloben – for saa at lade drapperiet over venstre ben afrunde forløbet.

Hvordan stemmer dette med monumentets formaal? – de var jo ikke interesserede i abstrakt kunst dengang, i hvert fald ikke ensidigt. Et portræt af Copernicus kunde statuen ikke blive. Man havde og har ikke noget paalideligt portræt af ham – Thorvaldsen fik kun et lille daarligt kobberstik, som var gentagelsers gentagelse efter noget, som endda var temmelig usikkert. Det Thorvaldsen kunde gøre, var med de abstrakte værdier at skabe en hymne til den aandelige bedrift, som Copernicus udførte. Det gjorde han helt bevidst, og det passede ham. Jævnfør Julius Langes ord om, at Thorvaldsen »foretrak det abstrakt Plastiske«, og at han »optog kun Synthesen«. I denne monument-opgave laa der ikke noget, der kunde distrahere ham fra denne plastiske indstilling.

*

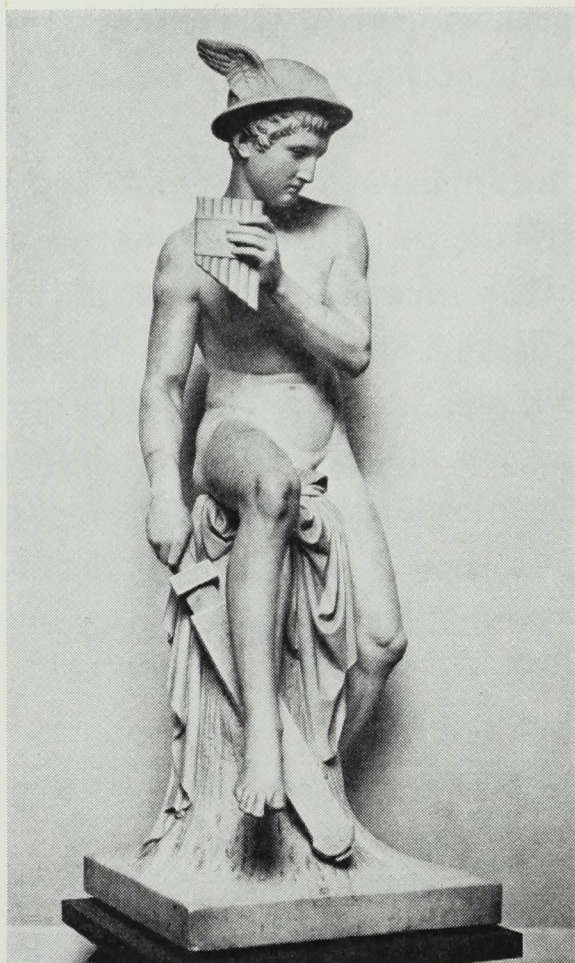
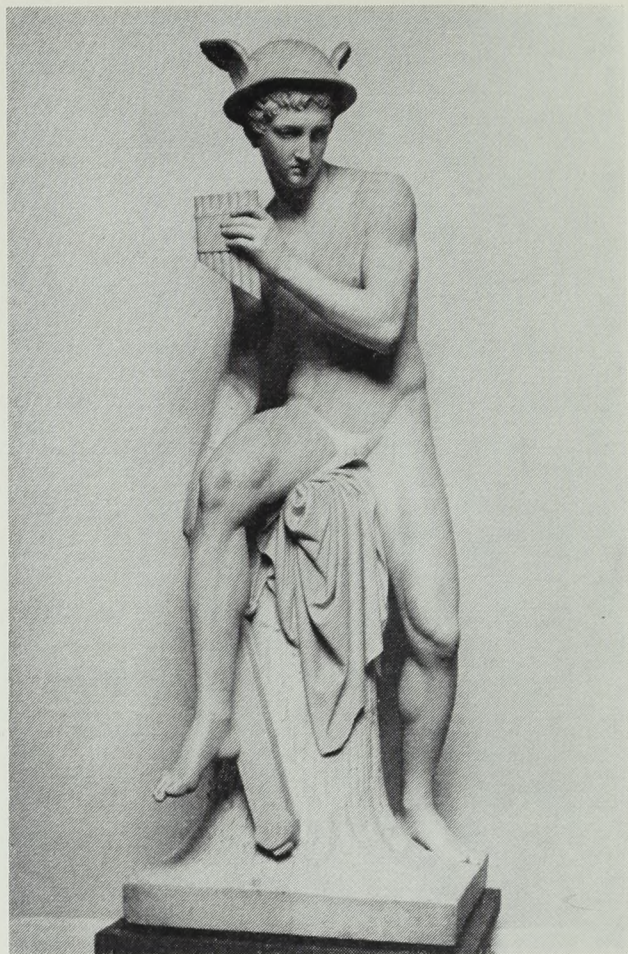
*

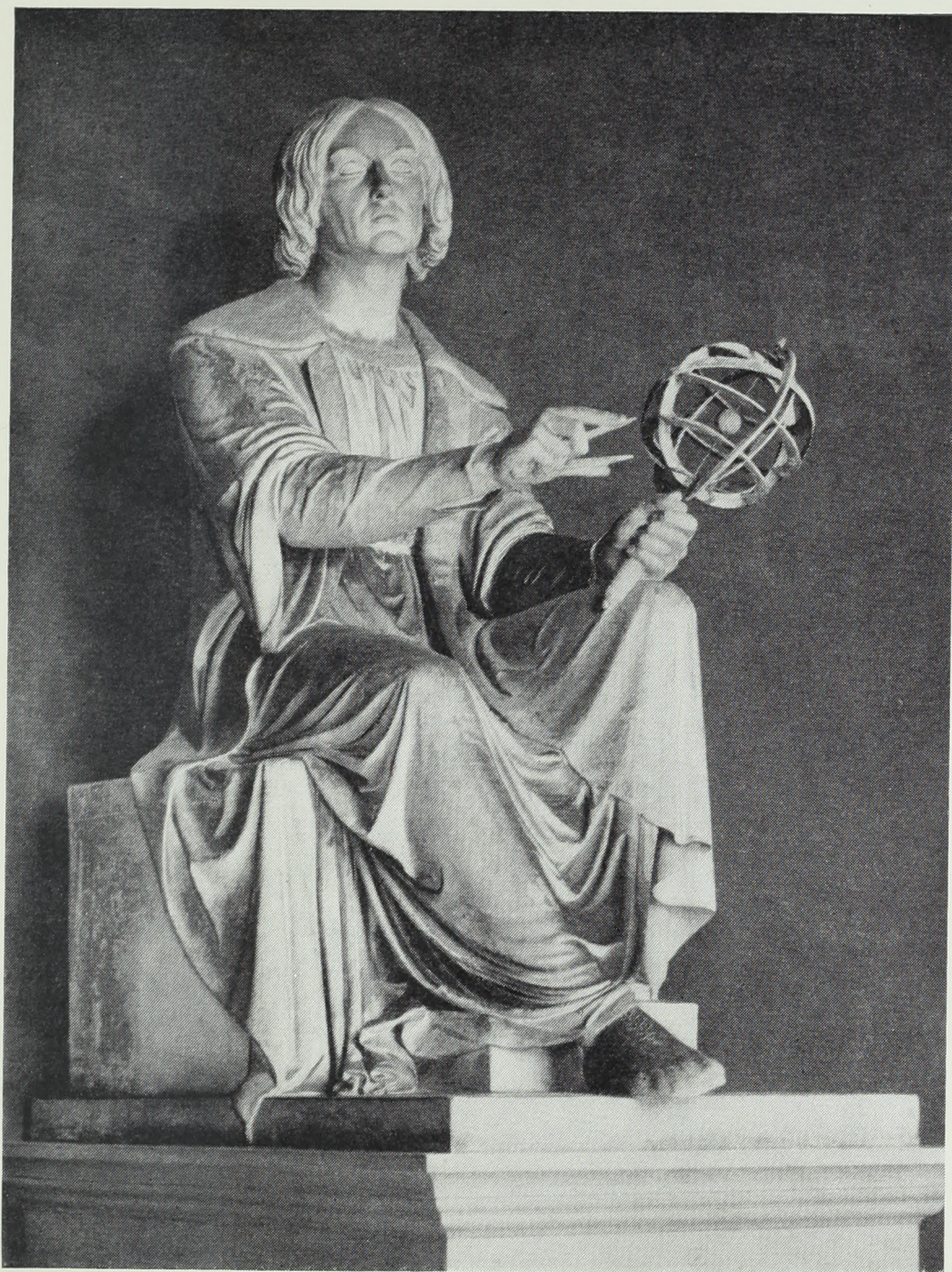
*

Til venstre: Ganymedes rækkende den fyldte skaal. 1804. Originalmarmor.

Til højre: Amor og Psyche, genforenede i Himlen. 1807. Marmor. (Begge Thorvaldsens Museum).

Thorvaldsen: Mercur i Begreb med at dræbe Argus.
1818. Original marmor.
(Thorvaldsens Museum).





Thorvaldsen: Copernicus. Originalmodel til statuen i Warszawa. Modelleret i Rom sommeren 1822.
(Thorvaldsens Museum).

RELIEF-SYSTEMATIK

Man har alle dage ment, at den interessanteste og betydeligste del af Thorvaldsens værk var hans relieffer. I hvert fald var det det omraade, hvor han bevægede sig friest. Det var en naturlig selvfølge for ham at lave relieffer. Her udviklede han en speciel kompositorisk systematik, som er bæreren af og forudsætningen for det liv, der er i hans relieffer, for den bølgende bevægelse, der giver dem deres særpræg, karakteriserer dem som Thorvaldsen'ske.

Hvis man nu spørger, hvorfra Thorvaldsen havde denne indstilling paa en systematik, maa svaret blive, at det var ikke noget, han havde lært i Rom – den havde han med hjemmefra.

Det er aldeles tydeligt, at relieffet »Apostlene Peter og Johannes helbreder en Halt«, som vandt ham Akademiets store guldmedaille 1793, er komponeret med støtte i en theoretisk tilrettelæggelse. Peters oprakte højre pegefinger, den lodrette forkant af hans klædning og hans højre stortaa markerer kompositionens styrende midtakse (ikke relieffets midte i maal – akse er forskudt en smule til højre). Derefter er figurernes gruppering opdelt efter en pyramide med spidsen i Peters finger. Dens sider løber til venstre ned i den haltes højre fod og til højre bag om Peters nakke og skulder, med sigte tilsvarende omtrentlig mod relieffets nederste hjørne. Men der tegner sig en ganske lignende systematisk figur til, blot omvendt, med spidsen nedad, i Peters højre taa. Det hele er styret af et underliggende system.

Der kan ikke være nogen tvivl om, at Thorvaldsen har sin metodiske arbejdsmaade – og ogsaa sin behændige benyttelse af attributer (skjolde, lanser, lyrer etc.) i kompositionen – fra *Abildgaard*. Der kan iagttages styreakser svarende til dem, Thorvaldsen anvendte, bag om Abildgaards egne kompositioner, og tager man det første relief, som Thorvaldsen gjorde i Rom: »Briseis føres bort fra Achilles af Agamemnons herolder« 1803, for sig, saa virker det som et direkte bevis for stilens proveniens. Denne række lodrette figurer minder stærkt om Abildgaards medlemsstykke til akademiet, kvinderne, der løskøber Svend Tveskæg (1778), og den høje, slanke Briseis med de lange lemmer og det lille hoved bærer næsten Abildgaards signatur. (Se ill. side 18).

*

*

*



VINKLER OG DOBBELTBEVÆGELSER

Der er den forskel mellem Abildgaard og Thorvaldsen, at Thorvaldsen benyttede den theoretiske støtte med større konsekvens, saa at der kom en vis systematik ud af den, og at han formede den som bærende udtryk for den rytme, han ønskede i sine relieffer. Mærkeligt er det, at systematikken ligger klart udformet strax i det første romerske relief, Briseis-relieffet fra 1803. Her finder man de to vigtigste af de midler, han opererer med, fuldt udviklede, nemlig de V-formede vinkler og dobbeltbevægelsen i figurerne.

I almindelighed kan siges, at figurerne i mange af Thorvaldsens relieffer og mellemrummene mellem dem beskriver en række V-formede vinkler – det er mellemrummene mellem figurerne, der danner dem. De viser sig som en bevægelsesrytme, hvis faste punkter – ikke altid, men som gennemgaaende regel – er figurens isse og støttebenets fod.

Vinklerne rammer ikke nøjagtigt i de styrende punkter og i akserne, naar de trækkes op med lineal. Det er kun naturligt, for det drejer sig ikke om geometriske konstruktioner, men om et frit behandlet kompositionsprincip, og det

Thorvaldsen: Apostlene Peter og Johannes helbreder en Halt foran Tempets Port. 1793. Original model. (Thorvaldsens Museum). Den styrende midtakse (stiplet) forskudt til højre.

Relieffladens størrelsesforhold = 2:3.

er den rytmiske bevægelse hen over billedfladen, der har været det afgørende for Thorvaldsen. Bevægelsen skal forløbe naturligt, han forsøger ikke at presse den mere ind i en theoretisk komposition, end den selv vil, og hvor bevægelsen trænger til støtte, er han parat til at hjælpe ved en gentagelse eller understregning af en linievirkning, f. ex. ved indføjelse af en lang vandrerstok eller en lanse, det, han var en mester i at gøre paa en paradoksal og dog ganske utvungen maade.

Vinklernes bevægelse – saaledes som de aabner og lukker sig i det fremadskridende forløb, stiller sig uregelmæssigt efter hinanden eller lægges op i symmetrisk balance – skaber det bølgende frem-og-tilbage, som er særkendet for Thorvaldsens relieffer.

Vender vi os mod Briseis-relieffet fra 1803, ser vi, hvorledes vinklerne kan udpege handlingen ved deres uregelmæssighed. Den skæve vinkel længst til venstre aabner med sit ene, skraa ben for sindsoprørets sluser hos Achilles, stopper bevægelsen i et ryk med det andet, lodrette ben gennem Patroklos-figuren, hvorefter de følgende vinkler faar sceneriet til at glide igen. Briseis lægges ud i en neutral vinkelaabning, saaledes at bevægelsen føres uden om hendes person, kun ligger hos mændene, og at vi netop ved deres aktivitet føler det brutale i deres handling.

Lige saa modent og klart bevidst benytter Thorvaldsen i dette relief det andet af sine virkemidler: dobbeltbevægelsen inden for samme figur, til at for-



Thorvaldsen: Briseis føres af Agamemnon's Herolder bort fra Achilles. 1803. Originalmodel. (Thorvaldsens Museum). Det højeste dramatiske udtryk i den midterste vinkelaabning.



Thorvaldsen: Amors Pile smedes i Vulkans Værksted. Efter Anakreontea 45de sang. Originalmodel. Antagelig modelleret 1810. (Thorvaldsens Museum). Den styrende midtakse (stiplet) forskudt til venstre.



Thorvaldsen: Venus, Mars og Amor i Vulkans Værksted. Ændret udgave af ovenstaaende relief, antagelig 1814. Mars er originalmodel, det øvrige afstøbning. (Thorvaldsens Museum).

stærke det bølgende liv i relieffladen, den stadige spænding mellem frem og tilbage. Patroklos vipper til venstre, over paa standbenet i sin stillings-balance, men han drejer hovedet og strækker armen ud til højre. Briseis gaar til højre, men vender sig tilbage med hoved og overkrop, og tilsvarende gør de to herolde. Dette fremkalder et sært levende udtryk i fremstillingen.

Vil man vide, hvor metodisk Thorvaldsen arbejdede, kan man se, hvor energisk han har udnyttet dobbeltbevægelserne i de tre figurer i relieffet »Amors Pile smedes i Vulkans Værksted« 1810. Det er bygget over to symmetriske vinkler – det skildrer jo en familie-idyl, sindene er i ro. Mars vugger til højre i sin balance, vender hovedet og strækker haanden til venstre mod Amor. Denne konventionelt plastiske hvilestilling har ikke tilfredsstillet Thorvaldsen; thi vist i 1814 huggede han Marsfiguren bort og erstattede den med en anden, der understregede dobbeltbevægelsen med en skarpere logisk konsekvens (ill. s. 19).

DELINGER

Det maa stadig fastholdes, at de hjælpekonstruktioner, som vi ser bag om Thorvaldsens scenerier, ikke for ham betød et dogme, der skulde følges, men midler, som han betjente sig af i det omfang, han følte fornødent. Det ser man bl. a. i hans betydeligste, mest »klassiske« relief »Priamus bønfalder Achilles om Hektors Lig« (1815), hvor alt netop er fortalt med klar og enkel, rytmisk selvfølgelighed. Her, ligesom i relieffet »Homer synger for Folket« (1837), finder man nok en styrende vinkel paa hovedpladsen, men indtegner man bevægelses-linierne, viser det sig, at han snarere virker med en række gentagelser, skraaliniér, der afmærker bevægelsens rytmiske fremadskriden i den ene retning og modgaas af andre skraaliniér i den modsatte retning, saaledes at handlingen ruller sig op i det dæmpede tempo, som er hans personlige særkende.

Thorvaldsen holder af en diskret tilkendegivelse af kompositionens styrende midtakse – ikke altid ensbetydende med relieffladens midtpunkt i maal – den er som regel forskudt en lille smule til siden. Men i disse to relieffer er der stilsfærdigt foretaget en mere arkitektonisk opdeling af relieffladen. I Priamus-relieffet en tredeling, gennem den romerske lampes stander, der saa fortrinligt lukker baggrunden for uvedkommende udsyn, og gennem Achilles' figur, med et smallere midtfelt og bredere sidefløje. Homer-relieffet er dobbelt saa bredt, som det er højt. Her spores en deling i fire felter, ikke helt, men omtrent lige store, tilstrækkeligt til at sikre en rolig takt i det temmelig overlæssede sceneri og til, at dettes optrin udskiller sig klart for øjet.



Thorvaldsen: Priamus bønfaller Achilles om Hectors Lig. Originalmodel. 1815. (Thorvaldsens Museum). Tredeling af billedfladen ved to delingsakser (stiplede).

Relieffladens størrelsesforhold = ca. 1 : 2.



Thorvaldsen: Homer synger for Folket. Originalmodel. Modelleret vinteren 1836-37. (Thorvaldsens Museum). Firedeling af billedfladen ved tre delingsakser (stiplede).

Relieffladens størrelsesforhold = ca. 1 : 2.

KOMPOSITIONS-SKEMAER

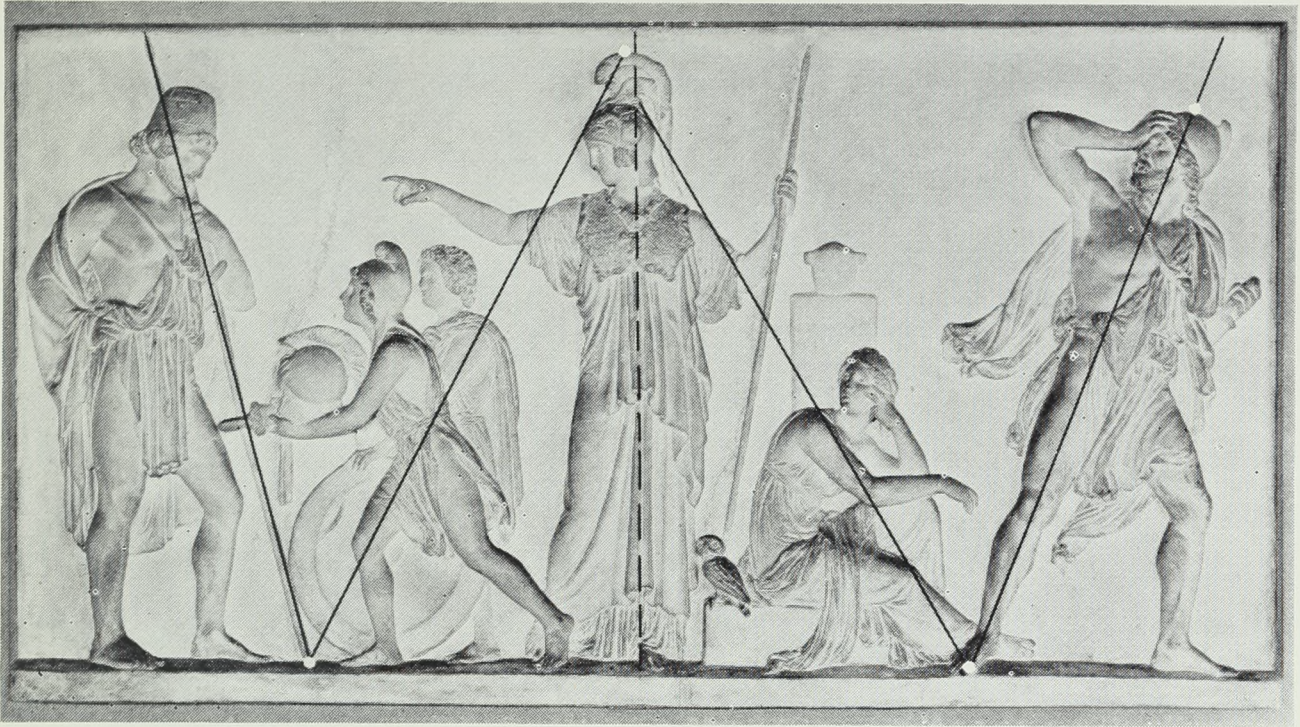
Senere, i Thorvaldsens fremskredne manddom, nærmere bestemt i 1830'erne, da han nærmest rystede reliefkompositioner ud af ærmet, blev brugen af støttende formler mere fremtrædende.

Orienteringen efter to symmetriske vinkler, paa hver sin side af et midtpunkt, tager form af et kompositionsskema i reliefferne »Ulysses modtager Achilles' Vaaben, der tilkendes ham af Minerva, medens Ajax gaar bort i Fortvivlelse« (1831), »Hektor, i Kammeret hos Helena, bebrejder Paris hans Fejghed« (1837) og »Hektors Afsked med Andromache« (1837), af hvilke det sidste hører til Thorvaldsens betydeligste reliefværker. De er klart inddelte af to V-formede vinkler med neutrale, ubetonede aabninger mellem de tre grupper, som figurerne danner. Skemaet gør sig klarere gældende umiddelbart for synet. Det er strax vanskeligere at faa frem paa papiret, naar man vil konstruere det op i haandgribelige linier.

Det er en levende og flydende kunstnerisk fornemmelse, der regerer i Thorvaldsens relieffer, ingen geometrisk korrekthed, hvilket bl. a. ses deraf, at relieffets (og relieffladens) styrende midtakse ofte ligger forskudt i relieffets rektangel. En abstrakt konsekvens i moderne forstand bliver der sjældent tale om,



Thorvaldsen: Hectors Afsked med Andromache. Originalmodel. 1837. (Thorvaldsens Museum). Midtaksen stipleet. Relieffladens størrelsesforhold = 1 : 2. To systemer: Bevægelses-vinkler og to halv-diagonaler, der mødes i en nedadvendt spids.



Thorvaldsen: Ulysses modtager Achilles' Vaaben, der tilkendes ham af Minerva, medens Ajax gaar bort i Fortvivlelse. Originalmodel. 1831. (Thorvaldsens Museum). Midtakse stiptet.
 Relieffladens størrelsesforhold = ca. 1 : 2.



Thorvaldsen: Hector, i Kammeret hos Helena, bebrejder Paris hans Fejghed. Originalmodel. 1837. (Thorvaldsens Museum). Relieffladens størrelsesforhold = ca. 1 : 2. Vinklernes bevægelser tegner det dramatiske optrin, deres aabninger de ubetonede mellemrum.

og naar man indtegner bevægelses-linierne i kompositionerne, viser det sig gerne, at de er meget mere komplicerede og rytmisk langt rigere end det blotte hovedskema. Det vil fremgaa af de vedføjede illustrationer.

*

*

*

KRISTUS-STATUEN

Dobbeltbevægelsen i den enkelte figur gør sig gældende i de fleste af Thorvaldsens relieffer, dels i form af modsætning mellem stillings-balancen og figurens handling, dels som egentlig chiastisk bevægelse, d. v. s. hinanden modsatte drejninger i samme figur. Men et særligt eksempel skal fremhæves – Kristus-statuen (1821).

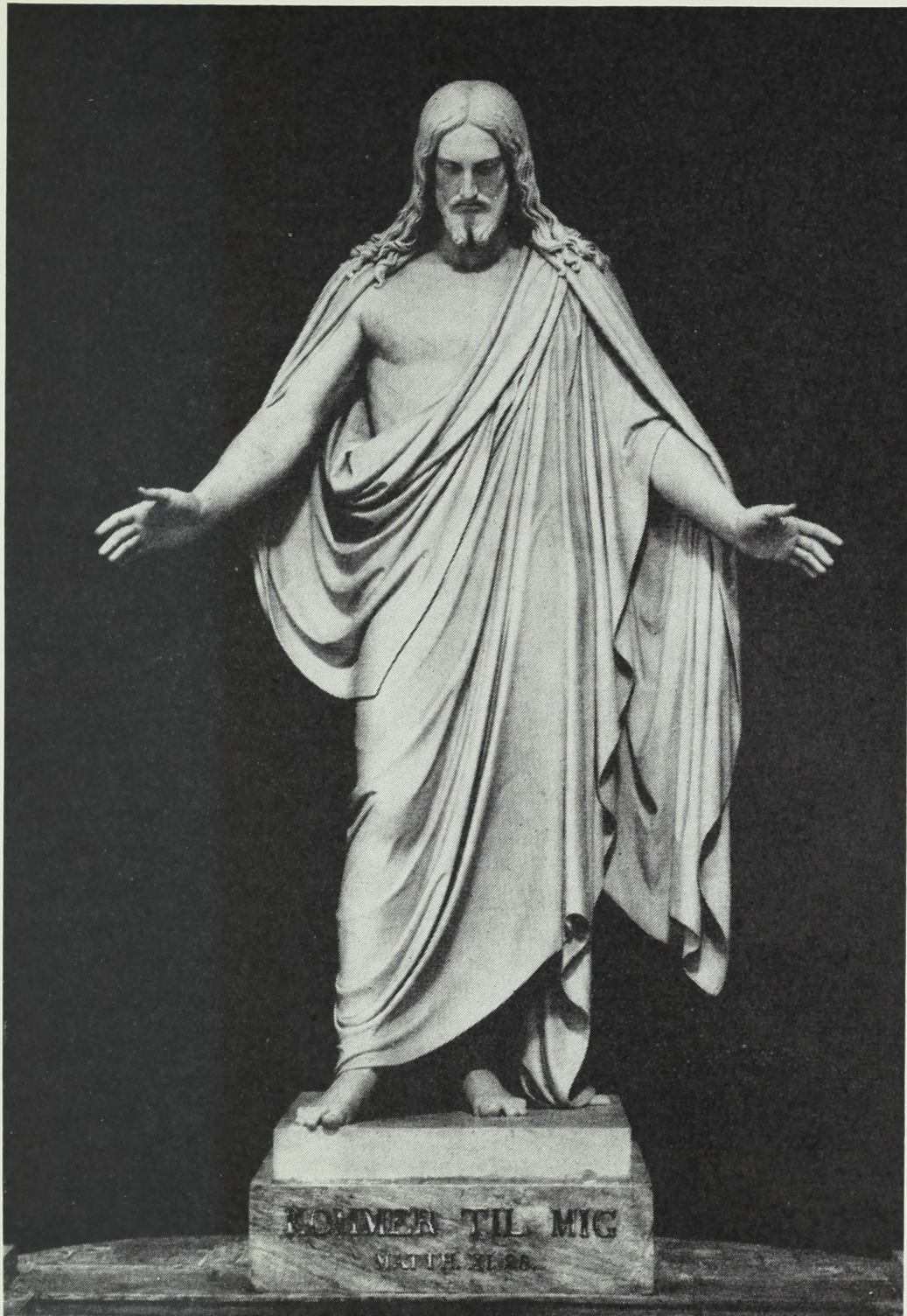
Hvorfra har denne statue sin ualmindelige tiltrækningskraft? Hvad er det, der gør, at den usvækket bevarer sin magt og bliver ved at samle mennesker om sig? Vi synes jo dog, at udformningen af Kristi ansigt er ret banal, og med sine grove arme hører den heller ikke til de fornemste eksempler paa Thorvaldsens modellørkunst. Vi er godt klare over, at disse to partier nok er mere Tenerani, hvis hjælp Thorvaldsen benyttede, og som han paa det givne tidspunkt stolede meget paa. Stillingsmotivet, den staaende skikkelse med de udbredte arme, er ligeledes ikke ualmindeligt. Det har adskillige billedhuggere brugt, hvad enten de var samtidige af Thorvaldsen eller senere end ham.

Statuens popularitet ligger utvivlsomt i dens paradoksale dobbelt-balance. Kristus strækker favnende armene ud mod menneskene – men han træder et skridt tilbage! Deraf statuens dragende magt. Alene denne rent kompositoriske idé har været nok til at hævde statuens værdi og betydning. En genial idé, maaske den genialeste i Thorvaldsens værk.

*

*

*



Thorvaldsen: Kristus. Modelleret 1821. Originalmarmor. (Vor Frue Kirke, København).

SVÆVEN OG SPÆNDINGER

Billedhuggerkunsten beskæftiger sig med lutter tunge materialer – den maa nødvendigvis handle om tyngde. Det har fra første færd ligget den i blodet at ville blæse liv og bevægelse i materien, og tidligt er den tanke opstaaet at ville gaa til den modsatte yderlighed, ligefrem at fremstille svæven. Der findes berømte eksempler fra oldtiden paa statuer, der skulde illudere som frit svævende. Saadanne har Thorvaldsen aldrig gjort, men han tog problemet op i sine relieffer og løste det paa sin egen maade.

Det berømteste eksempel er relieffet »Natten« (1815), ogsaa hans populæreste og mest udbredte værk. Det er saa fuldt af litterære symboler, som man kan ønske sig – kvinden med sine børn, tvillingerne Søvn og Død i sine arme, med den søvndyssende valmues frø kapsler i haaret, ja selve forestillingskredsen bag motivet har endog kunnet følges helt tilbage til den dunkle oldtid. (4)

Var det nu ideerne, der tog folk? Nej, det var nok snarere det, at hun svæver, og den tyste poesi, der udspringer deraf. Hvad svæver hun paa? Ikke paa vingerne, men paa den O-formede figur, som klædebonnet danner. Paa den sejler hun gennem natten.

Uglen, nattens fugl, er den til stede som symbol – for at den skal illudere nattens stilhed ved sin lydløse flugt? Ja naturligvis. Men den har en endnu vigtigere funktion. Den frembringer en synsspænding i helt moderne forstand, den skaber et modtræk, der holder figuren paa plads inden for relieffladen – dækker man uglen, farer figuren ud i rummet. Det er denne spænding, der faar figuren til at svæve for vore øjne – den er Thorvaldsens løsning af problemet.

Alt dette foregaar saa stilfærdigt, at beskueren ikke mærker, hvordan det foregaar. Naar folk staar med en plastisk gengivelse af det runde relief, aner de ofte ikke, hvorledes det skal orienteres, skønt det burde være oplagt, at Thorvaldsen ogsaa har givet uglen det hverv at markere, hvad der er nøjagtig vandret.

Mange aar senere løste Thorvaldsen problemet paa en anden maade – ved hjælp af spænding og dobbeltbevægelse – i de to pendantrelieffer »Amor og Hymen« og »Amor og Psyche« (begge 1840). Hymen, ægteskabets genius, flyver sidelængs, presset voldsomt frem af Amor, men idet han vender hoved og arme en face, i tilbagevisende retning, for at tænde bryllupsfaklerne, opstaar det modtræk, den spænding, der giver indtryk af svæven. Det samme gentager sig i det andet relief ved Psyche's chiastiske bevægelse (se ill. side 28).

*

*

*



Thorvaldsen: Natten med sine Børn, Søvn og Død. Modelleret 1815. Originalmarmor. (Thorvaldsens Museum. Gave fra ambassadør Henrik Kauffmann). Problemet Svæven løst ved hinanden modvirkende spændinger.



Thorvaldsen: Amor og Hymen. Originalmodel. Modelleret paa Nysø 1840. (Thorvaldsens Museum).



Thorvaldsen: Amor og Psyche. Original model. Modelleret paa Nysø 1840. (Thorvaldsens Museum).

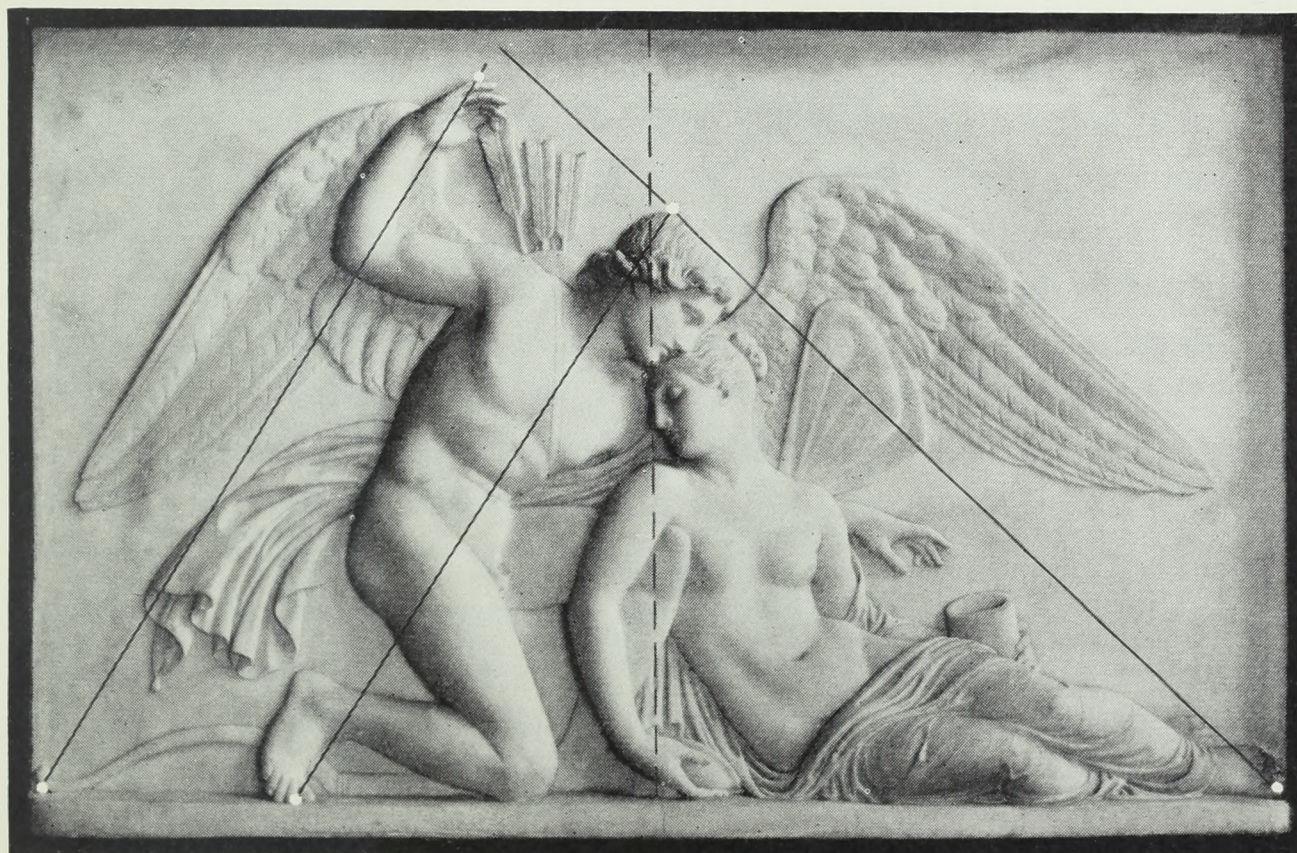
•
•
Hinanden modvirkende bevægelser (og dobbeltbevægelser) fremkalder i begge relieffer indtryk af svæven.

TREKANT-MOTIVET

Endnu en theoretisk figur har Thorvaldsen lejlighedsvis opereret med i sin komposition – trekanten.

Den findes som underlag i det umiddelbart mest henrivende udtryk for denne flydende synsmusik, som vi kalder Thorvaldsens rytme, relieffet »Amor opvækker den sovende Psyche«, modelleret 1810. Gruppen er skævt komponeret, til trods for, at den umærkeligt markerede kompositions-midte for en gangs skyld falder sammen med relieffladens midtpunkt. Man se, hvordan formerne i den liggende kvindefigur skyller hen mod Amor i konkave kurver, der bliver konvekse paa den anden side af midten, over mod Amor. Det er som bølgeslag, rytmisk gentagne, det ene efter det andet. Indtegnes kompositionens skema, viser det sig, at dette rytmiske bølgeslag fra første færd er anlagt heri – to sammenfaldende trekanter, der dækker hinanden.

Exemplet gentages i statuegruppen »Ganymedes med Jupiters Ørn« (1817). Gruppen er pyramidalsk komponeret – omtrent da, over en lidt skæv trekant. Ud af den faar ørnen skaaret sin egen trekant, og dens bevægelse hen imod



Thorvaldsen: Amor opvækker den sovende Psyche. Modelleret paa Montenero 1810. Originalmarmor. (Thorvaldsens Museum). Dobbelt trekantmotiv.

drengen bliver saa stærk, at Thorvaldsen maa modvirke ørnen ved parallelle bevægelses-linier gennem højre skinneben og vinkandens midtakse, den ene efter den anden. Et meget sigende spil ligger der i dette kompositionsskema; thi det giver jo alene i sin opdeling ørnens hidsige temperament og drengens aabne, blide, lyse sind.

Dette theoretiske trekant-motiv har Thorvaldsen benyttet med livfuld variation i serien »Livets Aldre og Aarets Tider«, modelleret 1836, d.v.s. paa den tid, da den systematiske methodik ytrede sig mest regulært hos ham (se ill. side 32-33).

Det første af de fire relieffer, »Barndom, Foraar«, er nu dog komponeret efter samme skema som guldmedaille-arbejdet fra 1793, nemlig de to store trekanter, den ene pyramidalsk med spidsen opad, den anden med spidsen nedad – det samme, som vi forøvrigt har set i »Ulysses modtager Achilles' Vaaben«, men ikke omtalt. »Barndom, Foraar« er ikke noget videre spændende arbejde, men læg mærke til, hvor let og ubesværet det hænger paa væggen. Modsætningerne synes ophævede, det virker uden tyngde, til trods for, at figurerne har en vandret, stærkt markeret staaflade at træde paa. Alene dette paavirker øjet som en sindstilstand.

Det næste led, »Ungdom, Sommer«, er en pyramide-komposition, men forneden bryder en anden trekant ud af pyramiden med den knælende unge pige – usymmetrisk, skævt, urimeligt, farligt for kompositionens ligevægt. Alligevel bliver hun inden for rammen, skønt den fremstrakte højre arm peger udad – paa grund af dobbeltbevægelsen i hende. Hun bøjer hovedet tilbage, ser op, og idet øjet følger hendes blik, ser man, at hovedbøjningens kurve gentages i den staaende unge mands hoved. Saadan noget gør kun en stor kompositør.

»Manddom, Høst« og »Alderdom, Vinter« er igen skæve kompositioner, begge byggede over to ulige store trekanter, der i det førstnævnte relief skærer hinanden forneden, i det ene tilfælde med den mindre trekant til højre, omvendt i det andet relief. Vægtigst af dem er forøvrigt »Alderdom, Vinter« ved de letløbende kurvebevægelser i figurerne konturer og lemmernes bevægelser, der saa rytmisk flydende kæder sig sammen og drager cirkelens rundkreds ind i kompositionen. Synsmæssig er det en lise at se paa Thorvaldsens kompositioner, naar de er vellykkede, fordi de leder øjets gliden fra sted til sted uden hemninger og uden at det nogensinde forvilder sig paa afveje.

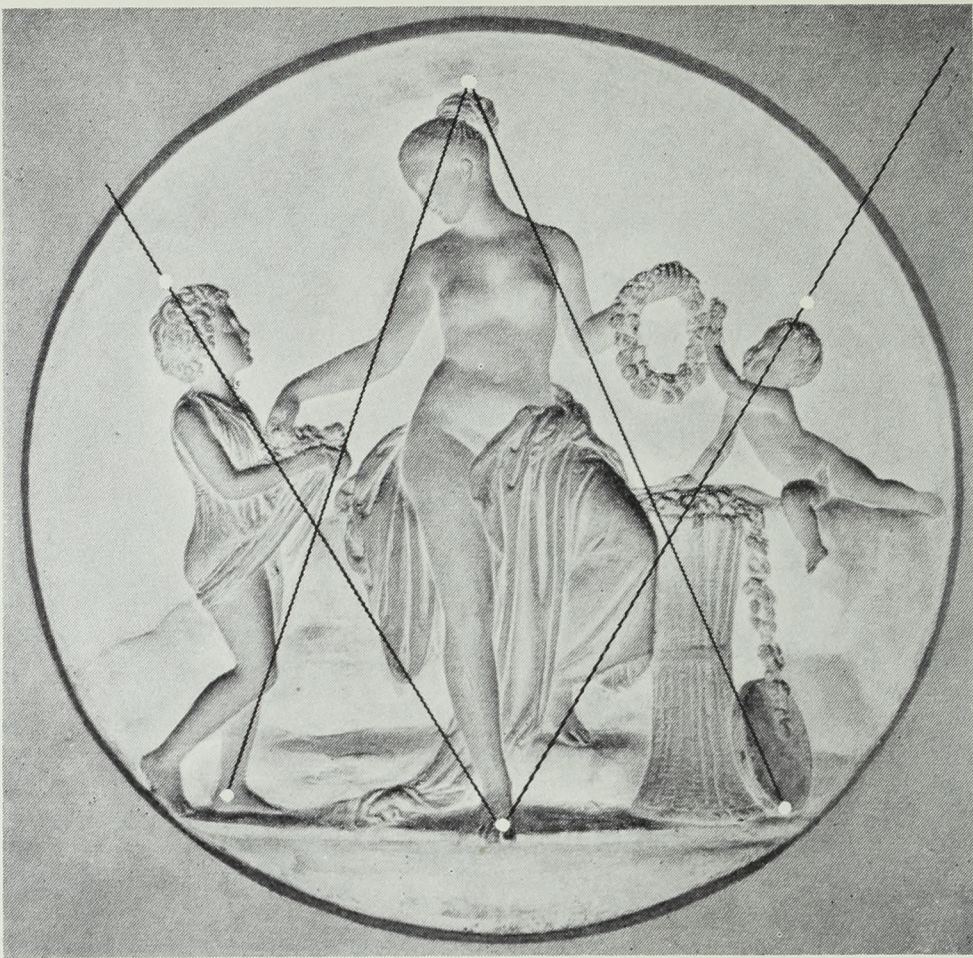
*

*

*



Thorvaldsen: Ganymedes med Jupiters Ørn. 1817. Originalmarmor. (Thorvaldsens Museum).
Dobbelt trekantmotiv.



Thorvaldsen: Livets
Aldre og Aarets Tider.
Barndom, Foraar.
Original model. 1836.



Thorvaldsen:
Ungdom, Sommer.
Original model. 1836.
Kompositionens sty-
rende midtakse (stip-
let) forskudt t.venstre.



Thorvaldsen: Manddom, Høst. Original model. 1836. Kompositionens midtakse (stiplet) forskudt til v.



Thorvaldsen: Alderdom, Vinter. Original model. 1836. Kompositionens midtakse (stiplet) forskudt til v.

PARADOKSAL AFSLUTNING

Naar man har saa let ved det som Thorvaldsen og en saa frodig arbejdsevne som han, bliver man virtuos. Dette er i vore dage noget stygt. Ja, men der findes en uskyldig virtuositet. Den blev til et gnistrende fyrværkeri i reliefferne »Psyche føres op til Himlen af Mercur«, som vi ikke har noget aar paa, men som vel kan sættes til de første aar af trediverne, og »Perseus bortfører Andromeda paa Pegasus«, modelleret paa Nysø 1839.

Disse kompositioner – dristige uden lige – er tydeligt nok udslag af den godlidende humor hos en overlegen aand, der har gjort op med tilværelsens omskiftelser og fundet det balancepunkt, hvor for og imod vejer lige meget. Perseus-relieffet skildrer jo dog afslutningen paa en meget ubehagelig historie. Den unge mand har reddet Andromeda fra det væmmelige uhyre med krokodilletænderne, som hun var prisgivet. Nu hygger hun sig under flyveturen over land og sø, midt i et virvar af arme og ben og vinger – et virvar, som dog ikke gør øjet forvirret, fordi det hele optrin ledes af et par styreakser og menneskelemmer og hesteben følger hverandre i et rytmisk forløb cirklen rundt.

Det store ved Thorvaldsen er i grunden, at hans blik for kunstneriske virkninger var natur hos ham – paa een gang instinkt og bevidst intelligens. Det er vel derfor, at den ene generation efter den anden stadig har noget at hente hos ham, i vor tid netop paa det punkt, som er kernen i hans kunstnerbegavelse. For samtidige af den nuværende visuelle synskunst skulde hans rytmiske synsmaade vel falde naturligt.

SIGURD SCHULTZ

NOTER

1. Listen over Thorvaldsens deltagelse i Charlottenborg Foraarsudstilling ser saaledes ud: 1826 40 arbejder / 1828 12 arbejder / 1830 1 arbejder / 1834 38 arbejder / 1836 8 arbejder / 1839 34 arbejder / 1840 20 arbejder / 1841 12 arbejder / 1844 1 arbejder / 1845 42 arbejder.
2. Niels Laurits Høyens Skrifter. 1' Bind. Kbh. 1871, side 288, 289, 332, 328.
3. Julius Lange: Sergel og Thorvaldsen. Kbh. 1886, side 150, 136, 144, 211, 212, 148, 162, 181, 209.
4. Chr. Blinkenberg: Søvn og Død, det antikke Motiv i Thorvaldsens Relief Natten, i: Kunstmuseets Aarsskrift, 1917.



Thorvaldsen: Psyche føres op til Himlen af Mercur. Original model. Skæv balance. Kompositionens styrende lodrette midtakse stiplede.



Thorvaldsen: Perseus bortfører Andromeda paa Pegasus. Modellet paa Nysø 1839. Skæv balance. Kompositionens lodret styrende midtakse stiplede.



Thorvaldsen: Achilles med den dræbte Amazone Penthesilea. Original model. 1837. (Thorvaldsens Museum). Skævt trekantmotiv og tre buebevægelser (rygdrapperiet og de to skjolde).