

Det klassiske ideals omskiftelighed

Antiksyn eller naturforståelse?

Når nyklassicismens bannerfører Johan Joachim Winckelmann i 1756 skrev om *efterligningen af den græske maler- og billedhuggerkunsts værker* som det grundlag, hvorpå hans samtids kunstnere måtte bygge, såfremt de ville nærme sig kunstens sandhed, var der ikke i princippet noget epokegørende nyt i det. Det skulle da være hans betoning af, at det var specielt den græske kunst, det gjaldt. I almindelighed havde imidlertid den antikke kunst lige siden 1300-tallet gang på gang været holdt op som det ideal, den nye tids kunstnere burde følge; og det havde man gjort, men med yderst forskelligt resultat alt efter, om det skete i et af den tidlige renæssances florentinske værksteder, på byggepladserne i 1500-tallets Venetien, i Det franske kunstakademis gipsskole eller under 1700-tals kunstnernes studium af nyopdagede ruiner, deriblandt Vesuvbyernes, og i de nyopstillede romerske antiksamlinger.

Men er nu den forskelligartede visuelle inspiration, de respektive kunstnere har modtaget, tilstrækkelig til at forklare forskelligheden i de værker, der i århundrederne efter renæssancen er blevet frembragt med den antikke kunst som forbillede; eller er der en anden årsag til, at det af renæssancehumanisterne etablerede og siden som det klassiske definerede ideal ved nærmere eftersyn viser sig at være et ret så omskifteligt begreb? I den forbindelse kan det på den ene side siges, at til trods for det stadigt voksende udbud af bygningsværker og billedkunst fra antikken man, som tiden gik, fik kendskab til, er det de samme få mesterværker, man igen og igen vender tilbage til. Det er *Pantheon* og *Konstantinbuen*, grotteskedekorationerne i *Neros Gyldne Hus*, en lille håndfuld sarkofagrelieffer og statuer som *Laokoongruppen* og *Apollon Belvedere* – begge de sidst nævnte som bekendt også Winckelmanns favoritter – der var de uforlignelige mesterværker, hvis ophavsmænd det var umagen værd at kappes med. På den anden side kan det tilføjes, at uanset hvor begrænset kendskabet til antikken var i renæssancen sammenlignet med 1700-tallets, udviser denne sidste periode ikke nogen nævneværdigt større variation i sin realisering af det klassiske ideal end den første. Det skyldes utvivlsomt, at det var noget andet, man søgte

i antikken, end et tilfældigt synsindtryk, det være sig nok så inspirationsgivende.

Hvad dette andet var, lægges der ikke skjul på i de kunstteoretiske og andre kunsthistoriske skrifter, hvori forholdet til antikken bringes på bane. Gang på gang betones det deri, at det, der særligt udmærker den antikke kunst, er dens overensstemmelse for ikke at sige samhörighed med naturen. Man betragtede med andre ord den antikke kunst under samme synsvinkel som naturen; og det kunne der for så vidt være god mening i, som de antikke kunstsribenter til stadighed viser hen til naturefterligningen som kunstens mål og væsen. Men da den synsvinkel, hvorunder man så naturen, i århundrederne efter renæssancen indtil flere gange skiftede, måtte som en følge heraf ligeledes det billede, man dannede sig af den antikke kunst, forandres.

Hos den tidlige renæssances humanister møder vi en naturopfattelse, der, som den giver sig til kende gennem deres kunstbegreb, kan ses som et udtryk for senmiddelalderens nominalistiske virkelighedsforståelse. Naturen bliver derfor for dem den materielle verden i al dens håndgribelighed og rigdom som det synlige tegn for den højere, guddommelige virkeligheds skønhed. Den florentinske humanist Filippo Villani siger det ikke direkte; men det, han i sin korte biografiske skildring fra 1390'erne af Giotto-traditionens mestre lovpriser ved deres kunst, er utvetydigt dens livagtighed i gengivelsen af menneskefiguren som et fysisk-psykologisk fænomen. Og Villani ruller baggrunden op herfor ved at pege på Giottos forgænger, Cimabues indsats. Ham var det, der førte kunsten tilbage til den naturens sande vej, der havde været dens oprindelige i antikken, men som den i mellemtiden, i middelalderen, var bøjet af fra. For Villani står nemlig den byzantinske eller, hvad der for ham er det samme, den græske kunst ikke alene som et ikke-latinsk fremmedelement, men som indbegrebet af unatur.

For klart at kunne formulere sin tanke om relationen mellem kunst og natur nøjedes Villani ikke med at fremdrage antikken som forbillede i kunstnerisk henseende, men valgte selv for sin fremstilling en litterær model blandt de romerske forfattere. Af to grunde passede Plinius den Ældres kapitler om billedkunsten i hans *Naturhistorie* perfekt til Villanis formål: for det første fandt han her en biografisk anlagt kunsthistorisk beretning, hvori de enkelte kunstnere i mange tilfælde optrådte i grupper omfattende et lignende udviklingsforløb som det, han så gentage sig fra Cimabue via Giotto til dennes elever, frem mod en stadig større naturtroskab. For det andet er det netop en efterligning af naturen i det ydre som den, Plinius beskriver, Villanis beundring gælder. Én ting overså han dog. Den natur, Plinius' kunstnere søgte at konkurrere med, var

ikke det guddommelige skaberværk i dets synlige fremtræden, men et blændværk: ikke en metafor i den kristne teologis forstand, men det skyggebillede, allerede Platon havde gjort den til, og hvis illusion kunsten kunne eftergøre med sin illusionisme.

Men i Villanis Firenze skulle synet på naturen snart undergå en radikal ændring, eftersom den skiftede status fra tegn til realitet. Grunden hertil var, at man nu i naturen mente at opdage sporene af den samme geometriske orden, der udgjorde selve universets strukturerende princip, den sande værens evigtgyldige formel. Det var denne naturens hemmelighed, der efter Leon Battista Albertis opfattelse, udtalt i hans traktat *Om maleriet* (ca. 1435), var forblevet skjult for antikkens kunstnere, men som var blevet åbenbaret for ham og hans samtidige. Naturligt nok var det derfor, som Alberti ikke uden en vis selvfølelse pointerer det, først med dem, centralperspektivet kunne blive opdaget.

Alberti så det heller ikke, i lighed med Villani, som kunstens opgave at efterligne naturen i dens ydre fremtræden. Den skulle derimod på grundlag af naturens eget princip frembringe en ny verden, en analogi til den naturen iboende virkelighed: en fiktion. Det er det, Alberti formulerer i sin traktat ved gentagne gange i dens italienske version at bruge ordet *fingere* – en glose han ganske vist i den formentlig senere latinske udgave udskifter med *imitare*. Det kan skyldes, at det var det udtryk, der var for hånden inden for det for renæssancehumanisterne tilgængelige vokabular. Til forskel fra Villani kan Alberti heller ikke bruge de romerske forfatters kunstlitterære skrifter som litterær model for sin kunstteori. Han har i lige høj grad måttet tage afstand fra Vitruvs tale i hans traktat *Om arkitekturen* om at male det, »der ligner sandheden« og »de ting, der er eller kunne være«, altså det sandsynlige, som fra Plinius den Ældres anekdoter om kunstnernes evne til at narre både andre og hinanden med deres frembringelser samt fra Plinius den Yngres bemærkninger i hans brev med beskrivelsen af den toskanske villa om en dekoration med fugle og grene »malet, så de synes levende«, og et landskab »så smukt, som var det malet«. I stedet valgte han den ciceronianske retorik som forbillede både for den litterære form og for sin teori. Givetvis var det ud fra den betragtning, at den antikke veltalenhedslære beskæftigede sig med en lignende virkelighedsfiktion som den, han i teorien ville gøre maleriet til.

Endnu tydeligere kommer Albertis syn på såvel antikken og naturen som på kunstens forhold hertil til orde i den små tyve år yngre traktat *Om bygningskunsten*. I dens VI Bog giver han ganske vist de antikke arkitekter prisen som dem, der mest konsekvent er fulgt i naturens fodspor; men det synes samtidig at fremgå, at det er i den arkitektoniske praksis, man kan tage ved lære af antikken, ikke af

dens arkitekturteori. Og som han med den sidste har tænkt på Vitruvs traktat, har han, hvad angår den første, uden al tvivl haft et bygningsværk som *Pantheon* med dets fuldendte geometri for sit indre blik.

Så fejlagtigt Vitruvs teori end måtte forekomme Alberti, tog han dog i mangel af bedre sit udgangspunkt i dennes traktat. Men han satte sig med det samme for at råde bod på manglerne deri. For Vitruv var – i god overensstemmelse med det romerske kunst- og virkelighedsbegreb – både arkitektur og billedkunst en illusionens, det sandsynliges kunst. Målet for begge kunstarter var ifølge ham opnåelsen af et synsmæssigt eller tilsyneladende indtryk af skønhed, og midlet en fastfrysning af det flygtige øjebliksbillede. Deri består kunstværkets *eurythmia*. For den ofres gerne den idealmodelel eller *symmetria*, der danner kunstnerens idemæssige grundlag, idet han må manipulere med dens former og proportioner: lægge til og trække fra, indtil den ønskede virkning fremkommer. Det er en fremgangsmåde, som stadig ifølge Vitruv ganske særligt finder anvendelse ved opførelsen af det private hus og udsmykningen af dets rum. For Alberti er imidlertid fuldkommenheden ikke nogen relativ størrelse, men den absolutte harmoni hvorfra intet kan trækkes og intet lægges til uden, at den forstyrres. Sagt på en anden måde er der ikke set ud fra Albertis synspunkt noget skel mellem idealmodelel med dens af den regulære geometri bestemte form og det i den aktuelle byggesituation mulige, mellem sandheden og det blot sandsynlige, mellem den guddommelige virkelighed og den menneskelige verden.

Stod det vitruvianske begreb om *symmetria* for en proportionsmæssig samstemmighed i naturen, der ikke ved sin overførelse til arkitekturen med nødvendighed indebar en spejlkongruens i dens planløsning, blev til gengæld Albertis idealbygning kendetegnet ved den geometriske aksialsymmetris ufravigelighed. Med sin betoning af geometrien som princip også i den arkitektoniske praksis griber Alberti i virkeligheden tilbage til den samme filosofiske tanke, hvori ligeledes Vitruv havde taget afsæt: til Platons hævdeelse af de regulære geometriske legemers funktion som strukturerende elementer i kosmos. Denne græske tanke havde især med Augustins forfatter-skab fundet sin kristne udformning, idet de plastiske legemer samtidig var blevet omdefineret til plangeometriske figurer. At han kunne sætte den augustinske autoritet bag har utvivlsomt yderligere bestyrket Alberti i hans genoptagelse af tanken. Men hvad der adskiller ham fra såvel den kristne kirkefader og den romerske arkitektkollega som fra deres fælles hjemmelsmand, Platon, er, at han slår bro mellem den sande væren og den synlige verden ved at lade den førstes rationalitet være gældende også i den sidste. En genera-

tion senere kan derfor renæssanceplatonismens ophavsmand, Marsilio Ficino i et af sine skrifter karakterisere Albertis arkitekturteori som en art anvendt platonisme.

Albertis begreb om det klassiske ideal er således uhyre komplekst, hvori indgår både hedenske og kristne, græske og romerske ingredienser. Men det var det, der efter at have vundet fodfæste inden for den europæiske tradition, takket være hans teori og den italienske kunstneriske praksis, skulle vise sig at blive bæredygtigt omtrent op til moderne tid. Det blev normen for højrenæssancens kunst, som det bl.a. fremgår af tidens omformning af det antikke romerske vægmaleris grotteskedekorationer med deres flydende former til en aksefast ornamentik. Det var ligeledes den normalform, manieristerne udgik fra som grundtemaet for deres sindrige og til tider til det bizarre grænsende variationer over idealet. Men også for måden at se på de eksisterende antikke monumenter blev det albertianske ideal normdannende. I skitser derefter og rekonstruktioner deraf retoucherede og regulerede renæssancens kunstnere deres synsindtryk af statuefragmenter eller uoverskuelige ruinhobe. Således doublerer Francesco di Giorgio Martini alle de rum, hvoraf han fandt spor og rester på Palatin, så hans rekonstruktionsplan af kejserpaladset *Domus Flavia* kom til at fremtræde som et anlæg af en lignende regularitet som hans egne papirprojekter til udformning af fyrstelige residenspaladser og villaer. Man kan her i forbifarten spørge sig, om ikke Mussolini-tidens retablering af de romerske kejserforang langs den nyanlagte triumfrute fra Piazza Venezia til *Colosseum* ligeledes har en rem af huden.

Ulige lettere var det naturligvis for renæssancens egne kunstnere at leve op til de krav, Alberti stillede med sit klassiske ideal, i de værker, hvis udførelse de selv forestod. Derfor kan også Andrea Palladio i sine *Fire bøger om arkitekturen*, udkommet i 1570, uden skrupler medtage samtidige bygninger som Donato Bramantes *Tempietto* eller sine egne venetiske paladser og villaer som fuldgyltige eksempler side om side med de antikke monumenter inden for de pågældende bygningstyper.

Imidlertid rakte virkningen af renæssancens antiksyn endnu videre, idet det på den ene side bidrog til at forme det klassiske ideal, der blev akademitidens. Det var ikke mindst, fordi Albertis skrifter enten direkte eller indirekte vedblev at øve deres indflydelse op gennem 1600- og 1700-tallet. Meget betegnende udkom James Leonis engelske oversættelse af hans arkitekturtraktat, *Ten Books on Architecture*, i indtil flere oplag i årtierne efter den første udgivelse i 1726. Men på den anden side blev idealet under denne proces selv udsat for nye omskiftelser som følge af de ændringer, opfattelsen af naturen undergik inden for det omhandlede tidsrum.

Vender vi os til en af det franske kunstakademis fædre, Nicholas

Poussin, bliver dette klart. De spredte bemærkninger og notater fra hans hånd fra omkring 1600-tallets midte, han aldrig selv nåede at få samlet til en egentlig maleritraktat, fremtræder umiddelbart, som påvist af deres udgiver i moderne tid, Anthony Blunt (Paris 1962), som citerer efter og parafraser over en række nogenlunde samtidige eller lidt ældre skrifter om kunst og digtning, hvortil kommer hyppige lån fra Aristoteles' *Poetik* samt fra den romerske retoriks læremestre. Imidlertid er de problemer, Poussin tager op, nogenlunde de samme som i renæssancens humanistiske kunstteori; og de løsninger, han søger derpå, er ikke uden mindelser om de albertianske: fra betoningen af handlingen som fremstillingens centrale element til karakteriseringen af relationen mellem kompositionens enkelte dele på det formmæssige plan som »et farvernes og linjernes venskab eller uvenskab«. Når derimod Poussin videre fastslår, at »maleriet ikke adskiller sig fra naturen og ikke kan overskride dens grænser«, er det ikke så meget af naturens geometriske princip som af dens fysiske form, disse grænser sættes. Det kan udlæses af hans præcisering af, hvorpå den korrekte gengivelse af det menneskelige legeme beror. Det er ikke alene på det rette forhold mellem dets forskellige dele eller på, at alle lemmer har deres naturlige plads. De må derudover have en passende størrelse svarende til kroppens som helhed. Det er menneskelegemet, som man studerede det under modeltegningen, han tænker på, snarere end det er den talmæssige angivelse af dets proportioner. Det var dog ikke kun den fysiske form, maleriet skulle registrere. Gengivelsen af de fremstillede genstande måtte tillige være en sådan, at deres idé kom til udtryk derigennem. Hans eksempel er Phidias' olympiske *Jupiter*, »der med en hoveddrejning får universet til at skælve«.

Den natur, kunsten efter Poussins opfattelse bør afspejle, er med andre ord en verden af fysiske former og synlige fænomener, ikke præsenteret i deres rå fremtoning af tilfældighed, men som gennemtrængt af en bagved liggende, ordnende idé. Det er denne ordnede natur, som omfattes af, hvad der i hans sprogbrug er det naturlige (*naturel*). Med sin deltagelse allerede i 1630'erne i den strid, der da rasede blandt medlemmerne af det romerske S. Luca-akademi, havde Poussin markeret dette sit standpunkt ved at tage til orde mod Pietro da Cortona og de øvrige tilhængere af den barokke overdådighed i kunsten som forsvarer af det, der skulle blive forstået som den klassiske doktrin. At det var i den antikke kunst og kunstteori, i Phidias' *Jupiter* som i Aristoteles' *Poetik*, doktrinen først og klarest var blevet formuleret, derom var der for Poussin ingen tvivl. I den udløber af striden, der siden skulle opdele det franske kunstakademi i to lejre, fik det parti, der gjorde fælles sag med ham, da også påhæftet betegnelsen *les anciens*.

Men Poussins begreb om det klassiske ideal som det naturlige, i

betydning af en harmoni i den fysiske form, indebar, at det måtte kunne gives synlig skikkelse også i naturens umiddelbare fremtræden i landskabet. At han heri var af en afgjort anden opfattelse end Alberti, synes at kunne udledes af denne sidstes omtale af landskabsmalerier. Typisk nok står den ikke at læse i hans traktat *Om maleriet*, som omhandler hans teori om billedkunsten, men i arkitekturtraktaten som praktisk eksempel på den for den ideale villa passende, malede rumudsmykning. Et fingerpeg om, hvilken ringe værdi Alberti tillagde denne form for maleri, får man gennem hans opregning af de »indtagende« detaljer, der skulle udgøre dets motivkredse. Han undser sig nemlig i den forbindelse ikke for at parafrasere de samme antikke kunsthistorikere tekster, han havde forkastet som grundlag for udviklingen af sin teori om kunsten som baseret på det naturen iboende geometriske princip: dvs. Vitruvs og de to Pliniers beskrivelser af såvel malede som virkelige landskaber. Det, der tæller for Alberti, er, som det var det for disse forfattere, de enkelte – om ikke helt, så dog mere eller mindre tilfældige – motivers illusionsvirkning. Men landskabet i dets helhed som udtryk for naturprincippet, som komposition, interesserer ham ikke. Omvendt var det netop landskabet som den synlige manifestation af den naturgivne orden, der havde Poussins interesse; og det til trods for at han ikke kunne finde noget belæg derfor hverken i den antikke kunst, som han kunne det, når det gjaldt fremstillingen af det menneskelige legeme, eller i kunsthistorikaturen. I stedet gik han direkte til selve de landskabelige omgivelser, man også i antikken havde haft for sine øjne, til den romerske Campagna. Den viste sig til gengæld, som det fremgår af hans kunstneriske praksis, til fulde at kunne indfri de af ham stillede forventninger dertil, som natur i overensstemmelse med den klassiske doktrin.

Den naturopfattelse, hvoraf det klassiske ideal i Poussins og de af ham prægede retningers version tog farve, kan i mangt og meget minde om den, der i 1680'erne fandt sin videnskabelige udmøntning med Isaac Newtons nye fysik og mekaniske verdensbillede. Men i løbet af 1700-tallet blev natur igen noget andet. Den natur, Jean-Jacques Rousseau ønsker, at mennesket skal vende tilbage til, er ikke den ordnede natur, verden i dens fysiske form gennemtrængt af idéen. Det er først og fremmest menneskets egen natur, den uskyldstilstand der udgjorde oprindeligheden i dets psykologiske univers. Den ydre natur bliver da kun et middel til at nå dette mål ved selvets spejling i dens uberørthed. Det er en sådan pagt mellem menneske og natur, der set med Winckelmanns øjne bestod i oldtidens Grækenland, som han skildrer det i sin antikke kunsthistorie (1764). Det er denne idealtilstand, han finder udtrykt i den græske kunst. Det, der for ham gør *Laokoon-gruppen* eller *Apollon Belvedere* til indbegrebet af det klassiske ideal, er derfor heller ikke som for de

romerske forfattere og for Villani den livagtige naturefterligning. Lige så lidt er det deres kvalitet som naturfiktion i albertiansk forstand som frembragt på grundlag af geometriens universelle princip eller i deres egenskab af det Poussin'ske idealportræt af naturen som ordnet form. Det er end mindre den skildring af menneskelegemets fysiske aktion og psykiske reaktion, samtlig de lige nævnte skribenter hver ud fra deres naturforståelse, men med den aristoteliske dramalære som deres fælles kilde, gør til et væsentligt punkt i den kunstneriske fremstilling, der i særlig grad udmærker dem. Det er derimod den »ædle enfold og stille storhed«, de udstråler. Det var den psykologiske disposition af uskyld, der prægede deres skabere, antikkens grækere. Det enestående ved den antikke kunst, og det der ud fra Winckelmanns betragtning gør den til et værdigt forbillede for hans samtid, er netop det, at den bringer den menneskets indre natur, som eksisterer forud for og sætter sit mærke på alle menneskelige handlinger og følelser, til udtryk i dens mest fuldkomne, dvs. den mest oprindelige form.

Det er denne naturtilstand eller, man skulle måske snarere sige, dette karaktertræk frem for handlinger og følelser, nyklassicismens kunstnere søger at anskueliggøre i deres værker, hvad formentlig Bertel Thorvaldsen bedre end nogen anden har formået. Men det er tillige takket være den vægtforskydning af begrebet om naturen fra det universelle og fysiske plan til det psykologiske, som bevirker, at nyklassicismen ved siden af sin æstetiske funktion kunne få en ideologisk funktion som demokratiets seglmærke, ikke i kraft af kunstværkernes indhold eller af deres stil som retorisk form, men som sandt kunstnerisk udtryk.