

SAMLAREN

TIDSKRIFT

FÖR

SVENSK LITTERATURHISTORISK
FORSKNING



NY FÖLJD. ÅRGÅNG 28

1947

UPPSALA 1947

SVENSKA LITTERATURSÄLLSKAPET

UPPSALA 1948
ALMQVIST & WIKSELLS BOKTRYCKERI AB
47543

Viktor Rydberg och antikens konst.

Av Sten Lundwall.

De viktigaste källorna för kännedomen om Viktor Rydbergs antikuppfattning vid slutet av 1850-talet utgöras av den åttonde artikeln i recensionen av Ignells arbete Om den mänskliga utvecklingen och av romanen Den siste Athenaren. I Ignellrecensionen erhåller man ett viktigt bidrag till Rydbergs konstteori, i Den siste Athenaren får man därjämte Rydbergs smak.

Den som mest ingående har studerat antikkänslan i Den siste Athenaren är Victor Svanberg, vars arbete Novantiken i Den siste atenaren lämnat ett fruktbarande bidrag till diskussionen av nyantiken vid 1800-talets mitt. I Svanbergs resonemang spelar de politiska och sociala omständigheterna kring Rydberg den tid romanen skrevs en viktig roll. Rydbergs antikintresse skulle på samma sätt som Leconte de Lilles novantik ha sina rötter i en besviken politisk radikalism och vara framsprungen ur ett brinnande frihetsbehov och ett behov att protestera mot de trånga samtidsförhållandena: »Den utopi, han sett gå till spillo i samtiden, har han uppbyggt i ett idealiserat Aten.»¹ Begreppet novantik är för Svanberg också i främsta rummet någonting innehållsmässigt, det betyder enligt honom för Rydbergs del längtan efter en skådeplats med friare liv och tänkande än vad femtitalets Sverige kunde erbjuda.

Grundtonen i allt senare antiksvärmeri, i Winckelmanns lika väl som i Chateaubriands, är ju romantisk och ger uttryck åt en otillfredsställelse med den egna verkligheten. Vad man saknar i samtiden hoppas man återfinna i det stora förflutna. I nuets fulhet drömmer man om Hellas skönhet; en politisk despotism framkallar sympatier för antikens republikaner; en tid av jäsande omvälvningar drömmer däremot om det klassiska Grekland som en asyl av måtta och förnuft. Antiken tyckes rik nog att tillmötesgå de mest skiftande önskemål. Lamm har framhållit hur det vid sidan av Winckelmanns nyantik fanns en antikdyrkan oberoende av honom: Cheniers antik i rokoko bredvid upplysningsfilosofernas antik, som betonade de materialistiska dragen i den klassiska kulturen, Rousseaus antik med dygd och medborgaranda och de förromantiska diktarnas primitiva antik etc.² Men alla dessa sorter skilde sig från Winckelmanns genom den roll de tilldelade antiken som förkunnare av ett modernt ideal. Detta gjorde inte Winckelmann. Hans antik var sval och upphöjd, evig och typisk, och den kom just genom dessa egenskaper, som Lamm framhållit, att utöva sin dragningskraft på alla av världsbråket uttröttade sin-

¹ V. Svanberg, *Novantiken i Den siste atenaren*, 1928, s. 184.

² M. Lamm, *Huvudriktningarna inom 1700-talets estetik*, *Festskrift tillägnad Werner Söderhjelm*, 1919, s. 215.

nen.¹ Med Winckelmann får också idealbegreppet konkret gestalt och konstnärlig form genom att förbindas med den klassiska skulpturen, vars bestämmande drag karakteriserades med orden:

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfacht und stille Grösse, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei alle Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.²

Det har påpekats, hur den berömda definitionen »edle Einfacht und stille Grösse» kom att gälla mer än konsten själv. Den överflyttades först på den grekiska poesins gestalter och slutligen på grekerna själva.³ Men det var inte bara den hela formen som av Winckelmann framställdes såsom förebildlig; även uppfattningen av färglösheten som en konstnärlig dygd leder sitt ursprung från honom. Han har jämfört skönheten med källans vatten, som är bättre ju mindre smak det har, och föreställningen om den vita antiken kunde finna ett stöd i orden:

Die Farbe trägt zur Schönheit bei, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, sondern sie erhebt dieselbe überhaupt und ihre Formen. Da nun die weisse Farbe diejenige ist, welche die meisten Lichtstrahlen zurückschickt, folglich sich empfindlicher macht, so wird auch ein schöner Körper desto schöner sein, je weisser er ist (— — —).⁴

Goethe skapade sin Iphigenia efter Winckelmanns uppfattning som den första i raden av dessa marmormänniskor; den vita antiken visade sig äga en storartad livskraft och förblev länge bestående parallellt med den mer realistiska antik, som med den klassiska arkeologiens hjälp från 1800-talets början efterhand rekonstruerades.

Vad som under 1800-talets förlopp kom att undergräva den av Winckelmanns idealism bestämda uppfattningen av antiken var främst den arkeologiska vetenskapen. Kännedomen om den klassiska konsten fick ett helt nytt innehåll efter bekantskapen med de av lord Elgin till London hemförda Partenonrelieferna samt upptäckten av den aeginatiska skulpturen och av Venus Milo, alla verk som lågo utanför de dåvarande gränserna för det sköna. Man vet med vilken kyla empiristidens lärde hälsade Partenonrelieferna och hur Englands finaste konstkännare ansåg dem vara andra klassens verk från romartiden.⁵ Meningen om hur ett första klassens verk skulle vara beskaffat hade Thorvaldsen grundfäst genom sin skulptur, som förverkligat Winckelmanns dröm om skönheten. Den begynnande realistiska synen på antikens konst, framkallad genom de ovan nämnda verken, erhöll också en stark impuls genom bekantskapen med samtidens Grekland. Goethes antik fick sålunda under påverkan av Byrons glödande filhellenism liv och värme. Av romantiska resenärer såsom Chateaubriand öppnades utsikten mot ett Grekland, som inte bara bestod av statyer utan av människor och landskap. I motsats till det plastiska

¹ *Ibid.*, s. 215.

² J. J. Winckelmann, *Kleine Schriften*, 1913, s. 85 f.

³ A. Nilsson, *Ur diktens värld*, 1926, s. 22.

⁴ J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1934, s. 148.

⁵ Fr. Poulsen, *Den klassiske græske Kunst*, 1932, s. 170 f.

Grekland fick man det pittoreska nutidslandet, och detta gav i sin tur nytt liv åt antiken, som förnygrades och blev mindre avlägsen. Romantikens krav på lokalfärg gjorde sig gällande och blev hos diktare som Bulwer, Kingsley och Leconte de Lisle alltmera forcerad och brokig.

En stor del av utanverket i Den siste Athenaren ligger på denna senast skisserade linje, den romantiska antikskildringens linje, där Rydberg nära ansluter sig till Bulwer, som vetat att låta sina egna reseintryck ge färg och doft åt Pompejis sista dagar. När Rydberg skildrar torget i Aten, är han medveten om kontrasten mellan det klassiska och romantiska och säger:

Gruppen vid marmortrappan minskade icke intrycket av denna tavla, antik i sin arkitektur, romantisk i sitt staffage. (*Skrifter* 5, s. 24.)

Överhuvud taget är atmosfären, accessoarerna och bifigurerna fångade med en romantisk pensel och deras artistiska valör betraktad mera med en målares öga än med skulptörens. Detta är påfallande, om man studerar jämsides härmed den teknik, varmed Rydberg framställt huvudpersonerna och de centrala bärarna av den klassiska kulturen.

Marmorkylan över Krysanteus undgår ingen läsare att förnimma. Han är ett stycke sträng rousseauansk antik sammanhörande med de »toga-klädda män», som med vapen i hand strävar att vidga folkens brödrakrets och bära kring Hellas ljus i mänsklighetens natt. Karmides är onekligen mindre kall, men det heter om honom, att han är »värdig att mejslas i marmor»:

Hans gestalt, som ägde den grekiska typens naturliga ädelhet, var genom gymnastiska övningar utbildad till en formfulländning, värdig att mejslas i marmor, och hans anletsdrag voro regelbundna, utan att regeln hämmade själslivets fria lek. (*Skrifter* 5, s. 25.)

Den detaljerade beskrivningen av Karmides i närbild endast förstärker intrycket av det marmoraktiga. Det är en antik i vitt och guld:

Karmides, huvudfiguren i gruppen, bar en vit, till knäet räckande kiton, kring livet sammanhållen av en med gyllene meandrar stickad gördel, och över livrocken en vid tyrisk mantel, värdslost kastad över ena skuldran. Kring halsen hängde en guldkedja, vid vilken signetringen var fästad. Benen, blottade från knäet till den av en sidensko omslutna foten, hade den marmorlika glans, som endast kroppsövningar och badslavarnes frotteringar med oljor, essenser och pimsten kunna åstadkomma. (*Skrifter* 5, s. 24 f.)

Karmides representerar den klassiska skönheten i sitt begynnande sönderfall, och hans varelse bär »vittne om den tragiska strid, i vilken naturen, långsamt tröttnande, men ännu segerrik, bekämpar verkningarna av ihärdiga utsvävningar». I Hermione framstår den klassiska tiden däremot fläckfri och hennes gestalt är ett eko av Winckelmanns skönhetsideal. Vi möta Krysanteus och hans dotter på vägen till Delfi:

Flickans ansikte var regelbundnare än hans, regelbundet ända till typisk stränghet, och denna ökades av den klara, genomskinliga men friska blekheten i hennes hy. Hon liknade en marmorbild; men marmorn värmdes av de stora mörkblå ögonens milda ljus och livades av munnens ljuvt böjda linjer, som för en Lavater skulle gått som ett osvikligt tecken på hjärtats godhet. (*Skrifter* 5, s. 39.)

Det är inte bara blekheten som gör att hon liknar en marmorbild. De regelbundna dragen, regelbundna till typisk stränghet, äro väsentliga för detta intryck, om man fasthåller betonandet av det typiska gentemot det individuella som grundläggande för Winckelmanns antikideal. När Rydberg skildrar Hermione efter att ha tolkat Narkissosmyten gör han det med en terminologi, som kommer Winckelmanns mycket nära:

Hon var hänförande i denna stund, filosofens dotter: allvaret vilade på hennes panna, själens hänförelse tände en högre andligare glans i de tankfulla ögonen och göt en purpur lika aftonrodnadens återsken på ett isfält över de rundade, men bleka kinderna; hennes mun smålog, hennes åtbörder voro lugna som hennes ord, den ädlaste blygsamhet förmälde sig med den omedvetna högheten och värdigheten i hennes härligt formade växt, varav den antika dräkt hon bar var ett kyskt, förklingande eko. (*Skrifter* 5, s. 174.)

Med »ädlaste blygsamhet» och »omedveten höghet» betonas Hermiones likhet med de antika skapelser, vilkas attribut enligt Winckelmann voro ädel enkelhet och stilla storhet. En scen som den följande har en än renare antik verkan:

Här vila de unga kvinnorna under glatt och förtroligt samtal, medan Alkmene, Hermiones Hebelika kammarflicka, svävar fram mellan blommorna och vattnar dem från en urna, som hon allt emellanåt fyller under springbrunnens strålar. (*Skrifter* 5, s. 158.)

Rydberg karakteriserar denna »tavla av klara linjer, lugn skönhet och ideal poesi» såsom »egen för antiken», och den rena himmelen, den ädla pelarbyggnaden, stödnerna och vaserna, den spelande vattenkonsten slår an ett harmoniskt ackord tillsammans med »den vackra gruppen av unga kvinnor, klädda i de enklaste, kyskaste och mest smakfulla dräkter, som någonsin omfladdrat de kvinnliga behagen». Den härpå följande beskrivningen av Hermiones dräkt kan däremot tyckas ha föga med Winckelmanns antik att göra, men det kanske kan påpekas, att den purpurgarnering, som den snövita kitonen har kring sin nedersta fäll och som bryter mot allt guldets och vitheten i övrigt, verkligen har sin motsvarighet hos Winckelmann:

Die Röcke sowohl als die Mäntel hatten insgemein an ihrem Saume umher eine Besetzung, welche auch gewirkt oder gestickt sein könnte (— — —). Dieser Zierrat (— — —) war mehrstenteils von Purpur.¹

En klar anknytning till den platoniserande traditionen från Rafaels Disputa till Winckelmann ger slutligen scenen med Krysanteus och hans dotter i aulan, en scen av »lugnt antikt behag» som Rydberg själv kallar den:

om någon vid inträdet i arkontens aula, i ramen av pelare, marmorbilder och blomsterfyllda vaser sett en grupp, bildad av honom och henne: han, den tankfulle, majestätiske mannen, lutad över flickan, med sin arm om hennes hals, granskande den plan, som hon med ritstiftet i handen visade honom till någon byggnad, någon plantering, eller lyssnande till den allegoriska utläggning, som hon gjort av någon bland de heliga myterna. (*Skrifter* 5, s. 64.)

En analys av antikidealets form i Den siste Athenaren måste bli ofullständig utan åtminstone en antydning om dettas relation till människorna i

¹ J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, s. 192 f.

romanen, och denna antydning tyckes i all sin korthet visa, att Rydberg i en viss utsträckning tecknade den äkta grekiska kulturens bärare efter Winckelmanns mönster, hållande dem i en mycket sparsam färgläggning med betonande av marmordraget, vitt i vitt eller vitt och guld som en kontrast mot de orientaliska inslagens brokigare lokalkolorit. Samtidigt får man ju komma ihåg, att levande personer inte är detsamma som skulpturverk. När man kommer in på det i egentlig mening plastiska i romanen, blir därför också en jämförelse med nyantikens uppfattning av den klassiska konsten mera givande.

En av de ståtligaste passagerna i Rydbergs roman är ägnad Athens topografi med torget som centrum. Efter den franske arkeologen Beulés upptäckt av entrén till Akropolis 1852 hade dylika beskrivningar kommit på modet med ett litterärt lovprisande även av den plastiska konsten, främst det panateneiska festtåget och Erechteions Karyatider.¹ I Rydbergs skildring är Akropolis med som en dekorativ fondeffekt. Ståndpunkten är vald framför Zeus Eleuteriostemplet och åt höger ses en rad tempel, »en linje av kolonnader i de olika marmorarternas matta skimmer, alla vilande i skuggan av Akropolis». (*Skrifter* 5, s. 18.) På vänstra sidan strålar målningsgalleriets pelare blåvita i solen och i bakgrunden badar Areopagens kulle i ljus. Folkvimlet har försvunnit från torget, som ligger öde i klassisk storhet:

Omgivet av dessa byggnadskonstens ädla skapelser, pelarrad vid pelarrad, i vilka den korinthiskas prakt vek för den doriskas majestät och detta för den joniskas luftiga behag, ingav det vidsträckta, nu nästan tomma, av en djupblå vid synranden grönskimrande himmel överväldda torget en obeskrivlig känsla av vemodsfull storhet, mäktigt stegrad genom de brons- och marmorbilder, som efter människomassans försvinnande ensamma befolkade och i tysta högtidliga linjer, fotställ vid fotställ, omgävo det. Där de nu stodo, med anletsdragen stämplade av olympiskt lugn, genomandade av en vemodsfläkt, syntes dessa vålnader av forntidens väldiga andar, höjda över tidens växlingar och saliga i sig själva, drömmande åse solstrålarnes lek och skuggans spårlösa skridande på den minnesrika platsen. (*Skrifter* 5, s. 19.)

Här äro samlade i stilla storhet de marmorskapelser, som för 1700-talets antikdyrkare uppenbarade tidsålderns innersta. Solljuset, den blå himlen och den vita marmorn klinga ut i samma stora ackord som i svensk diktning före Rydberg hade gripits av Tegnér, då han lät den biltoge Frithiof bländas av den klassiska världens skönhet. Men torget inger betraktaren en känsla av vemodsfull storhet, marmorbilderna stå i tysta, högtidliga linjer och ansiktenas olympiska lugn genomandas av en vemodsfläkt. Det är inte en de glada gudarnas antik utan en antik i klärobskyr och melankoli.

Antikuppfattningen efter Winckelmann utgick från dennes framställning av den klassiska konsten som uttrycket för en underbart behärskad känsla. Redan hos Schiller tillkom ett drag, som rubbade denna harmoniska bild. Schiller tilldelade antiken egenskapen att vara naiv i motsats till den moderna tiden, som var sentimental, och förberedde härmed den syn på antiken som en på en gång harmoniskt vilande och muntert rörlig värld, som togs upp av den tyska romantiken.² Samtidigt voro romanti-

¹ Se H. Peyre, *Bibliographie critique de l'hellenisme en France de 1843 à 1870*, 1932, s. 40.

² Se G. Tideström, *Runeberg som estetiker*, 1941, s. 208 ff.

kerna inte omedvetna om det ensidiga i denna uppfattning, som inte rymde något av vad man kallat antikens nattsida; i svensk romantik kom ju denna nattsida att betonas av Stagnelius i hans senare diktning. Stagnelius hade börjat som en beundrare av sensualismens skulder men tog i Bacchanterna ut den orfiska mystiken, med skymning, extas och mysterium i stället för den solbadade antiken. Rydbergs syn på antiken är besläktad med den stagnelianska, och i den tidiga dikten »Drömfantasier», som skrevs under Lundaåren tycker man sig möta ett direkt anslag från Stagnelius. Warburg menar, att dityramben bådär »det sinne för hellenisk skönhet, som kännetecknar Rydbergs senare skriftställer», och han hänvisar till Lycksalighetens ö som den förnämsta inspirationskällan.¹ Men åtminstone i slutraderna, »Kärlekens, vinets orgiska fester redas i kvällens mystiska famn», förefaller tonen från Stagnelius att ligga närmare till. Även om antikuppfattningen i Den siste Athenaren huvudsakligen utbildats under intryck irån andra håll, bör man icke bortse från att romanens drömmande antik i viss mån finnes förebådad av stämningen i »Drömfantasier».

*

Skulpturerna på torget i Athen hade anletsdragen stämplade av lugn men ett lugn som genomdades av en vemodsfläkt. Längre fram i romanen berättar Apollons präst för besökarna i Delfitemplet om hur han som yngling stått inför Apollons bild och hänförs av hans skönhet:

Och likväl strömmade mina tårar, ty ju längre jag betraktade honom, desto mer smältande genomskimrades hans skönhet av ett vemod, olympiskt och övermänskligt som han, och jag undrade, om konstnärn medvetet hade inlagt detta drag i sitt verk eller om det nödvändigt utan konstnärens uppsåt åtföljer den högsta i former framställbara skönhet. (*Skrifter* 5, s. 54.)

Apolloprästen har senare kommit till slutsatsen, att det vemodsfulla draget beror på gudens medvetande om sin dödlighet. När Hermione tillbringar sin natt i templet, ser hon hur det matta skenet från taklampan samlar sig på Apollons drag och visar dem »i mild, förklarad skönhet». (*Skrifter* 5, s. 73.) Denna något vecka Apollotyp är en annan än den av Winckelmann som ett mönster åkallade Apollo di Belvedere. Hermiones Apollon ser vemodsfull ut, och det vemodsfulla säges av prästen bero på gudens medvetande om sin dödlighet. Båda sakerna återgå tydligen på några rader i Hegels konsthistoria, där de grekiska gudagestaltarnas »ändlighet» framhålles såsom ett även för deras utseende bestämmande drag:

Durch diese den Göttern selbern immanente Endlichkeit gerathen sie in den Widerspruch ihrer Hoheit, Würde, und der Schönheit ihres Daseyns, durch welche sie auch in das Willkürliche und Zufällige herabgebracht werden. Dem vollständigen Hervortreten dieses Widerspruches entgeht das eigentliche Ideal nur dadurch, dass, wie es in der echten Skulptur und deren einzelnen Tempelbildern der Fall ist, die göttlichen Individuen für sich einsam in seliger Ruhe dargestellt sind, doch nun etwas Lebloses, der Empfindung Entrüchtetes und jenen stillen Zug der Trauer erhalten, (— —). Diese Trauer schon ist es, welche ihr Schicksal ausmacht, indem sie anzeigt, dass etwas Höheres über ihnen steht, (— — —).²

En liknande iakttagelse utvecklades även av Solger, som i direkt anslutning till Apollogestalten yttrade följande, därmed direkt vändande sig mot

¹ K. Warburg, *Viktor Rydberg*, 1900, 1, s. 146 f.

² *Sämtliche Werke*, herausgeg. von Lasson, 1920–31, 10: 2, s. 101.

den Schillerska uppfattningen av antikens konst och livsåskådning som frisk och glad, fri från den moderna tidens melankoli:

An dieser Darstellung könnten nun wohl einige Zweifel aus dem ersten Anblick der Sachen entstehen: woher denn, könnte man sagen, der durchherrschende melancholische Ton in der ganzen Kunst? Woher der trübe Anstrich ihrer sinnlich schönsten Gestalten der jugendlichen Heroen, selbst des Apollon an dem er unverkennbar ist, wenngleich es diesem Gotte nicht zukommt bei Leiden gegenwärtig zu sein? (— — —) Wenn wir nun aber weiter die Gründe solcher Erscheinungen erwägen, so finden wir bei den Alten hinter jenen angeblichen idealisierten Naturkräften, ein dunkles unbekanntes göttliches Wesen, den Gegenstand einer erhabenen und furchtbaren Ahnung. Der Verfasser selbst muss ja nachher bei der Alten Tragödie diese sogenannte Idee des Schicksals als den innersten Grund vor allem erkennen. Diese sollte man also wohl eher für den Quell einer schwermütigen Stimmung halten.¹

Hela denna spekulation var visserligen ytterligt teoretisk men saknade ändå inte alldeles kontakt med det verkliga konstskapandet, visserligen inte med det genuint antika men i varje fall med de konstverk, som av samtiden betraktades som ett bevis för möjligheten av den antikens pånyttfödelse, som Winckelmann drömt om, alltså Thorvaldsens skulpturer. Hos dessa fanns just det vemodigt svärmiska drag, som Solger ville se hos antiken, och som kom Julius Lange att tala om ett osynligt landskap bakom gestalterna. Till denna iakttagelse har Elling i en studie över Thorvaldsen fogat, att det osynliga landskapet inte bara är ett slags själslig aura utan en bestämd smakhistorisk lokalitet, det arkadiska landskapet. Hemligheten med Thorvaldsens berömmelse är enligt Elling, att hans verk täckte en hel tidsålders innersta skönhetsönskan med dess inbillade minnen av dagar i Arkadien: »Den sentimentale Tid elskede kun, hvad den kunde forstaa. Nødvendigvis maate da den arkadiske Idyl og dess Menneskeskikkelser faa en elegisk Tone, et Drag af Sværmeri. Man troede 'at mindes' de gyldne Dage og blev fugtig i Blikket derved. Derfor tabte de soldrukne 'Arkadiere' ofte noget af deres latente Spænsthed, Passiviteten kunde blive lovlig mindetung, og tit sank deres Temperatur et Par Grader.»² Samma sak uttrycktes på sin tid av Estlander, som menade, att det vore orätt att tro, att det inte var någon skillnad mellan antikens verk och Thorvaldsens, »så att de, såsom påståtts, kunnat tagas för antiker, om de hittats i jorden». Det fanns hos Thorvaldsen, menade Estlander, ett djupsinne och en för de gamle okänd reflexion, »som kunnat vara vådlig för hans konst, därest den icke uppvägts av en i samma mån större känslas värme och innerlighet. Thorvaldsen blandar i skönheten en tår, och i denna bryter sig hans levnadsvishet.»³ Men det var inte bara Thorvaldsens grekiska gestalter, som utandades denna melankoli. I hans mest bekanta verk, Kristusskulpturen, fanns den i rikaste måtto. Att beundra Thorvaldsen var blott vad alla gjorde i Rydbergs ungdom, och man har ingen anledning att tro, att inte Rydberg också skulle ha gjort detta, ehuru han ingenstädes mera utförligt synes ha omnämnt den danske mästaren. I Ignellrecensionen uppräknades dock Thorvaldsen tillsammans med Serigel, Racine, Goethe och Schiller, vilka med blicken »åter långtande sökt antiken såsom det skönaste klaraste spegel», och i en av anteckningsböc-

¹ K. Solger, *Nachgelassene Schriften* 2, s. 499.

² Chr. Elling, *Thorvaldsen*, 1944, s. 14.

³ C. G. Estlander, *De bildande konsternas historia*, 1925, s. 251.

kerna från den italienska resan står Thorvaldsens museum angivet som en av de platser i Köpenhamn Rydberg tänkt besöka.

En betydande plats åt en skildring av Thorvaldsens monument i Köpenhamn hade Handelstidningen sommaren 1858 lämnat Claes Lundin, och något av dennes hänförelse kan tänkas ha dröjt kvar hos Rydberg, både när han det närmaste året efteråt skrev på Den siste Athenaren och när han femton år senare reste över Köpenhamn på väg till Paris och Rom. Något emfatiskt meddelade Lundin sina upplevelser av Thorvaldsens verk. »Med blottade hufvuden stå vi vid grafven; men hvarföre dröja här? Thorvaldsen är icke död; han kan aldrig dö! Här gömmes endast hans stoft; hans ande lever uti hans verk rundtomkring oss», heter det om museet, och om Fruekyrkan säges, att Thorvaldsens arbeten förlänat den ett värde, »som dess byggmästare aldrig kunnat tillskynda densamma». Skildringen av Kristus och hans apostlar är säkerligen typisk för den entusiasm för detta verk, som knappast naturalismen var mäktigt att helt bryta:

Vi inträda i kyrkan och skåda Christus samt de tolf Apostlarne. Fattade af den bäfvan, som dödlige erfara när de nalkas de odödlige, förstummas våra utrop, men vi känna så mycket lifligare att här bor en gudom. Att försöka beskrifva Thorvaldsens Christus och hans Apostlar anser jag fruktlöst. De måste skådas. Att veta det figurerna hålla så eller så många fot i höjden, att den ena står på den sidan och den andra på en annan sida o. s. v. kan ju vara likgiltigt, och att beskrifva de känslor som måste bemäktiga sig både bildad och obildad vid åskådandet af dessa mästerverk, är omöjligt. Gå derföre och se dem.¹

Thorvaldsen hade skildrat Kristus som en skön plastisk gestalt övergjuten av vemod, en kristen Apollon. Hermione hade i taklampan matta sken skådat Apollons drag i en mild, förklarad skönhet. Vid ett senare tillfälle ser hon för sitt inre öga en bild av »en skön man, i vars anlete strålade överjordisk mildhet och renhet, vars ögon, fästa i Hermiones själ, syntes i sin blick hava samlat och förmänskligat det högsta väsendets ofattliga kärlek. Han bar, lik Apollon, en krans om sin panna, men kransen var icke vriden av lager utan av törne, och bloddroppar sipprade på hans vita äne. Han framräckte sina händer — även de blödde ur djupa sår, men han log och sade: se, även jag har segrat genom min död.» (*Skrifter* 6, s. 62.) Varifrån Rydberg fått uppslaget till denna veka gestalt är uppenbart. Likheten med Thorvaldsens Kristus grundar sig inte bara på den överjordiska mildheten utan framför allt på de framsträckta händerna, som ju var den epokgörande nyheten i Kristusframställningens ikonografi och innebar en konst-historisk mutation, som sedan den en gång skett snabbt slog igenom och blev grundläggande för den germanska föreställningen om Kristi utseende.² Som föreläsare spekulerade Rydberg vid ett tillfälle över hur Kristus egentligen sett ut, om han varit ful eller skön. Rydberg var angelägen om att framhålla, att den första kristna konsten skildrade Kristus såsom skön, i motsats till den senare. Själv menade Rydberg att Kristus varit skön och trodde sig också kunna styrka detta med bibelns ord. Kristusbilden i Den siste Athenaren ger oss närmare besked om formen för denna skönhet och formen är lånad från Thorvaldsen.

*

¹ Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning 10.7 1858.

² Se R. Josephson, *Konstverkets födelse*, 1940, s. 69 ff.

Antikens konst i Den siste Athenaren framträder utan klara konturer och låter lättare bestämma sig genom sitt innehåll och själsliga stämning än genom en formanalys. Detta är ju också helt naturligt. Någon starkare formkänsla hade, när romanen skrevs, Rydberg ännu inte varit i tillfälle att tillägna sig; därtill krävdes en självsyn av de antika monumenten som inte kunde ersättas av böckerna. Vad den tyska estetiken från Winckelmann till Solger lagt in för betydelse i de klassiska verken övertogs mer eller mindre direkt av Rydberg, desto lättare som han såg den grekiska konsten genom Thorvaldsens sentiment. Härvidlag innebär den italienska resan 1874 en betydelsefull förändring. Visserligen medförde den inte, att Rydberg blev formalestetiker, därtill var han alltför starkt förankrad i den romantiska estetikens tänkesätt, men den betydde i viss mån en skärpning av det formala intresset och ett realistiskt studium av den konstnärliga tekniken; något av den klassiska arkeologiens synsätt kom att tillämpas av Rydberg, som inte minst genom sina fantasifulla rekonstruktionsförsök av de klassiska verken visar sig influerad av denna vetenskaps dåtida arbetsmetoder.

Efter Warburg har Victor Svanberg ägnat Rydbergs anteckningsböcker från Italienresan ett närmare studium. Svanberg menar, att man sällan kommer Rydberg så nära in på livet som här, och med rätta framhåller han, att man på dessa blad i stället för Rydbergs vanliga, litet omständliga stil finner en känslomänniskas snabba reaktion av beundran eller motsatsen.¹ Svanberg har sammanfört åtskilliga av Rydbergs uttalanden om de manliga skulpturernas skönhet och påvisat hur Rydbergs beundran för antikens manliga skönhetsideal koncentrerades till Antinous. Efter anteckningsbokens expressiva notiser i det fördolda gav Rydberg senare ett öppet uttryck för detta intresse, dels i en prosauppsats, dels i en dikt. Holmberg har undersökt relationen mellan prosastycket och dikten och framhållit, att dikten saknar den trosvisa trygghet, som kom mer fram i essayen, där Rydberg låter Antinous få »nyckeln till livets och dödens gåta, och trygg i hennes ägo» skåda »med orubblig frid ned i skenets flod, som jagar honom förbi». Holmberg menar dock, att Antinous' uttryck i dikten likväl innehåller en aning om oförgånglighet och evighet. »Man kan tolka Rydbergs betonande av hans vemod som en antydan om hans samhörighet med det gudomliga», säger Holmberg vidare.² Men så är det kanske inte säkert, att Rydberg menat. Vemodsdraget över Apollons ansikte tolkade prästen i Den siste Athenaren som en aning om döden, en aning om ödet, som Solger uttryckte det. På samma sätt kan det förhålla sig med Antinous. Ser man efter vad Burckhardt, vars Cicerone ledde Rydberg bland Roms konstskatter, har att säga, så finner man ett ord, som tycks bekräfta detta och erbjuda en förklaring. Om den vatikanske Antinous, som föranlett Rydberg att anteckna: »Ewig kärlek! Sfinx. Den Antinous fäster sig vid, fäster han sig för evigt» (Ant. 7. K.B.), har Burckhardt en längre utredning:

Weit die erste Stelle nimmt unter diesen der vatikanische Hermes (Belvedere) ein; derselbe, welcher früher unbegreiflicher Weise als »vatikanischer Antinous» bezeichnet wurde. Es ist ein ewig junges Urbild der durch Gymnastik veredelten Leiblichkeit, wie die breite herrliche Brust, die kräftigen und doch feinknochigen Glieder, die leichte ruhe Stellung dies vernehmlich ausdrücken Allein in der ganzen

¹ V. Svanberg, *Viktor Rydbergs lyriska genombrott 2*, i *Sammlaren* 1937, s. 112 f.

² O. Holmberg, *Viktor Rydbergs lyrik*, 1935, s. 231.

Gestalt waltet ein wahrhaft göttlicher Sinn, der sie über jene Einzelbedeutung weit emporhebt. Sie hat ich möchte sagen, ein höheres zeitloseres Dasein als alle menschlichen Athleten, in welchen die Wirkung der letztvorhergegangenen, die Erwartung der Nächsten Anstrengung mit angedeutet scheint. Und welch ein wunderbares Haupt. Es ist nicht bloss der unter den Göttern wert ist, der Mittler der beiden Welten. Darum liegt auf diesem Jünglingsantlitz ein Schatten von Trauer, wie es dem unsterblichen Totenführer zukommt, der so viel Leben untergehen sieht.¹

I Burckhardts analys framhäves liksom i Rydbergs dikt kontrasten mellan förgänglighet och odödlighet. Man kunde tänka sig, att Rydberg, som betonade vemodet hos Antinous mer än vad skulpturerna själva gjorde, på något sätt lät honom överta Apollons typ, sådan den skildrades i Den siste Athenaren. Apollon var vemodig, emedan han var medveten om sin dödlighet. Antinous är vemodig, emedan han är medveten om ungdomens dödlighet, liksom hos Burckhardt har han en vemodssky, »ein Schatten von Trauer», över sitt ansikte, när han ser livet omkring sig glida hän från vår till höst.

Jämfört med den sensibilitet, varmed Rydberg uppfattar den klassiska plastikens manskgestalter, ha hans notiser om kvinnoframställningarna en betydligt torrare prägel. Ett omdöme om en Venus accroupie i Villa Borghese: »vacker, seende ned i böljorna» (Ant. 7) utgör det enda mera positiva yttrandet om en Venusframställning, vilka i övrigt föranlett krassa eller avvisande kommentarer. Emellertid fanns det ju en Venusskulptur, där Rydberg kunde återfinna liknande egenskaper som dem han beundrade hos Minerva de Velletri, alltså Venus Milo, den meliska Afrodite. Om henne skrev han en essay, liksom han gjort om Antinous.

Björnson ansåg att Rydbergs bild av Venus Milo var alltför avkönad: »Den Venus som du her fremstiller, er ikke den, som bærer kærligheden mellem mand og kvinde, og jeg savner der, hvor du giver et spark til de kokette og slibrige Venus'er, en bestæmt udtalelse af at Venus, som bærer Kærligheden mellem mand og kvinde, skal være kysk men sanselig skön.»² Detta uttalande har väl ett visst allmänt berättigande på Rydbergs förhållande till kvinnoskönheten i konsten, men beträffande Venus Milo anslöt sig Rydberg snarast till den allmänna uppfattningen om detta verk. Mycket av den stora hänförelse som kom Venus Milo till del berodde på att verket upptäcktes i en tid som hade det heroiska som målsättning och när den ömma gracens verk kändes passerade. Bredvid Venus Milos strängare gestalt föreföll också otvivelaktigt tidigare kända Venusframställningar mer eller mindre dekadent raffinerade.

När Rydberg förvandlade Venus till en Victrix var detta heller ingen nyhet. Björnson säger också i ett brev att den norske bildhuggaren Borch, som uppehöll sig i Rom samtidigt med Rydberg »altid har påstått för mig, att Venus fra Melos ingen Venus var, men en Victoria», och de klassiska arkeologerna, vilkas teorier Rydberg redovisar, hade från och med Milinger varit inne på denna tanke. Men medan dessa forskare låter gudinnan spegla sig i krigsgudens sköld, så tänker sig Rydberg henne hållande skölden med en inskrift riktad mot åskådarna. Denna rekonstruktion stödes genom en hänvisning till en vingad Victoria från Brescia. Inte heller denna sammanställning var emellertid alldeles ny. I förbigående

¹ J. Burckhardt, *Der Cicerone*, 1927, s. 408 f.

² K. Warburg, *a. a.*, 2, s. 263.

hade Burckhardt antytt likheten mellan Venus Milo och Victorian från Brescia i sin Cicerone. Detta synes ha förbisetts av Svanberg, då han säger, att studien utgår ifrån arkeologiska uppsatser, vilka Rydberg ej kunnat läsa förrän efter hemkomsten.¹ Å andra sidan har ju Rydberg själv antytt, att han redan vid mötet med Venus Milo i Louvre varit inne på de tankar, som sedan utformades i essayen. Att emellertid Burckhardts framställning givit honom ett viktigt uppslag, som han sedan fyndigt band samman med sitt nationella konstprogram, förefaller ovedersägligt. Hos Burckhardt heter det:

So wie Apoll unter den Göttern, so bezeichnet Aphrodite unter den Göttinnen die Sonnenhöhe griechischer Idealbildung, nicht in ihrem ältern, königlich matronenhaften Typus, sondern in derjenigen Gestalt, die sie erst in der Zeit nach Phidias empfang. Und zwar scheint sich zunächst diejenige Darstellung ausgebildet zu haben, welche wir aus der Venus von Melos (im Louvre) kennen lernen: vielleicht aus Scheu, zu frühe in den gewöhnlichen Liebreiz zu verfallen, gestaltete die Kunst sie als Herrin selbst über göttliches Geschicksals, Venus Victrix, wahrscheinlich mit den Waffen des Ares in den Händen, vielleicht auch eine Palme umfassend, und von den Hüften an bekleidet. Ihr Bau ist nicht bloss schön, sondern gewaltig, mit einem Anklang an das Amazonenhafte: ihr Haupt trägt göttlich freie und stolze Züge, die wir im Leben nicht ertragen würden. (— — —) Es kann nicht befremden, dass die römische Kunst sich dieses Motives geradezu bediente, um die Victoria, den weiblichen Genius des Sieges darzustellen. Dieser Art ist die herrliche eherne Victoria im Museo patrio zu Brescia: schon im Typus des Kopfes der Göttin genähert, vergegenwärtigt sie uns vielleicht ziemlich genau die Haltung und Bewegung der siegreichen Aphroditen, nur dass sie auf den Schild schreibt und auch am Oberleibe mit einem (vorzüglich schön behandelten) leichten Gewande bekleidet ist. Sie steht mit den linken Fuss aus einem (restaurierten) Helm und stützt den (restaurierten) Schild auf die vom Überschlag des Mantels bedeckte Linke Hüfte.²

Burckhardts betydelse för Rydberg under dessa månader i Rom har knappast tillräckligt beaktats men har säkerligen varit mycket stor. I författaren till Cicerone mötte Rydberg en konsthistoriker av annat slag än den romantiska tyska estetikens målsmän, och den konstnärliga känsla som föranledde Burckhardt att skärpa det formala betraktelsesättet har inte undgått att påverka Rydberg mitt i allt hans hänsynstagande till utomestetiska faktorer av olika slag. En jämförelse mellan Rydbergs anteckningar och Burckhardts analyser är delvis givande att göra och framför allt ägnad att förklara Rydbergs intresse för de romerska kejsarporträtten.

Med Burckhardts Cicerone i handen gick Rydberg igenom det kapitolinska museets samlingar av kejsarporträtt, och i sin anteckningsbok har han noterat några rader: »Burck: Romarna tyckte ej om att göra bilderna söta och intressanta. De ville uttrycka karaktären i dragen med lifskänsla.» (Ant. 17 c s. 83. K.B.) I Cicerone är detta uppdelat på två avsnitt: »Wie in allen guten Zeiten der Kunst, so wusste auch bei den Römern der Bildhauer nichts von künstlichen Versüssen und Interessantmachen derer, welche sich abbilden liessen» (s. 496) och »Welches nun immer die Ausstattung und Gewandung sei, es bleibt eine Tatsache, dass die bessern römischen Bildnisse ganz rücksichtslos den Charakter und die Züge der Betreffenden, aber mit einen hohen Lebensgefühl aussprechen.» (S. 497.)

¹ A. a., s. 125.

² A. a., s. 425.

Den traditionella kritiken att kejsarporträtten alltför torrt och nyktert skulle ha framställt verkligheten avvisas av Burckhardt och han anvisar de två vägar, som stå till buds för studiet av denna konst: »nach ihrem geistigen Ausdruck und nach der Kunst des Bildhauers zu durchforschen» (s. 498). En förteckning på »Omdömespunkter» (Ant. 7 s. 53) visar, att Rydbergs avsikt varit, när han grep sig an med studiet av kejsarporträtten att liksom Burckhardt låta både »den Kunstwert» och »das physiognomische Interesse» komma med. Förteckningen upptar följande punkter:

1. Konstnärens uppfattning: idealistisk eller realistisk, vänlig eller ovänlig. Klar och kraftig. Motsatsen.
2. Tekniken.
3. Bilden.
4. Huvudformen.
5. Temperamentet.
6. Snillrik. Genial. Förständig (— — —). Inskränkt. Tankeanstängande. Utåt- eller inåtvänd. Tankelat.
7. Kraftfull l. svag till viljan.
8. Fantasierik eller fantasilös.
9. Pligtmänniska eller njutningslysten.
10. Beslutsam l. obeslutsam.
11. Hängifven eller självvisk.
12. Kall eller känslig. Härskl. l. mild.
13. Liflig. Besinningsfull. Trög.
14. Vackra eller icke vackra drag.
15. Harmoni l. disharmoni.
16. Filosof, estetiker, statsman, soldat.

När Rydberg sökte tillämpa dessa punkter i skulptursamlingarna blev resultatet emellertid inte så givande utan stannade i regel vid en porträttbeskrivning av torraste slag. Man kan ta som exempel härpå följande utkast:

Ett daciskt huvud sedt i 2-ögon-profil. Kindknotan starkt profilerad. Från hårfästet går pannlinien från en pyramidlinie mot det i en stark udde framskjutande ögonhvalvet. Romare sedd i samma profil. Pannlinien vertikal, träffar i rätt vinkel ögonhvalvet. Kindknotan döljes af näsan.

Germanhuvud. Nästryggen ädelbildad. Pannhvalvet skönt men dess vinkel med pannlinien är ej så rät s. hos romaren. Fyllig vacker mun. Hakan annorledes profilerad än hos romaren. Hos germanen börjar haklinien strax vid underläppen och underhakslinien (mot halsen) är, sedd i profil, rund, ej som hos romaren mer rak. Ansiktet öfver mun och kinder något bredare än hos romaren, i det hela en skön typus. (Ant. 17 c.)

Detta slags formstudium gick nu Rydberg att tillämpa på kejsarporträtten. Den 14 mars antecknar han om Tiberius: »Något molle kring munnen»; om Vitellus: »praktig byst, vackert bildadt ansigte med njutningslysten mun, liten klufven haka, kolossalt adamsäpple, slughet öfver ögonen, som tyder på passion och starkaste mottaglighet för intryck»; om Titus: »praktig, mildt majestät. Mycket lik Goethe»; om Hadrianus: »grann, men nästippen gör ståtligheten gemytlig. Underlig blandning av kraft och skönhetslängtan i dessa Hadrianusbyster. Ögat söker något i fjärran. Rynkorna öfver näsan iakttagelseskärpa och smaksinne»; om Marcus Aurelius: »vackert filosofhuvud med något tomma kinder, något ut-

stående ögon, resignation, kraft, men snarare lefnadströtthet än lefnadsglädje. Ej nerflifvet utan själen gör honom till en kraftig man. Hs vackra gosseansigte, d. har all Commodus sinliga skönhet, parad med något af seraf o något af snäll skolgosse». (Ant. 7.)

De anförda raderna må vara nog för att visa hur den fysionomiska iakttagelsen förbinder sig med Rydbergs psykologiska intresse för kejsarna, och i Romerska kejsare i marmor äro ju själva skulpturerna med endast som en utgångspunkt för den psykologiska analysen, som här är huvudsaken. Man får naturligtvis icke heller förbise den betydelse, som Lavater, författaren till »Physionomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe», vid sidan av Burckhardt måste ha haft för Rydberg genom sitt betonande av sambandet mellan människans yttre och hennes inre väsen. Vid ett par tillfällen har Rydberg också själv antytt detta, i skildringen av Hermione i Den siste Athenaren och i Antinousessayn, där han återoppar den Lavaterska teorien vid tolkningen av sinnelaget utifrån de yttre dragen.

Till utförande kom däremot endast delvis det utkast, som Warburg publicerat¹, och där Rydberg grupperar den klassiska plastiken i ett flertal kapitel: Dionysos, Tiden, Morgonliv, Dag och kamp, Nederlag, Trånad, Mot natten, Petrus och Paulus i Rom, Fra Beato Angelico. Det är inte osannolikt, att även här Burckhardts arbete i viss mån legat till grund för Rydberg. I varje fall torde detta gälla kapitlet om Dionysos, som verkar vara ett försök att rekonstruera den dionysiska kretsen i dess helhet med silener, satyrer, menader etc. till ett slags sammanhängande fris. Den dionysiska kretsen hade av Burckhardt behandlats i en ingående redogörelse för de olika gestalterna, om vilka han sammanfattande yttrade:

Alle diese Gestalten sind nun immer nur Bruchstücke eines grossen Ganzen, welches die Phantasie aus ihnen und aus den Reliefs und Gemälden, auch wohl aus den Schilderungen der Dichter mühsam wieder zusammensetzen muss. Allerdings so wie Skopas und Praxiteles den bacchischen Zug im Geiste an sich vorbeigehen sahen, so wird ihn weder die Kombination des Künstlers, noch die des Forschers je wieder herstellen. Noch die spätere griechische Kunst wurde nicht müde, diesen Gestaltenkreis mit neuen Szenen und Motiven zu bereichern. Als die Griechen den Orient erobert hatten, symbolisierten sie ihre eigene Tat, indem sie Dionysos als den Eroberer von Indien und seinem Zug als einem Triumphzug darstellten (— — —).²

Vissa av punkterna har Rydberg senare utfört till små sammanhängande framställningar i en av sina anteckningsböcker. Mest ingående är Silenus behandlad med framtagande av hans fysionomiska särart:

Gubbens yttre vittnar om nitet i hs kall. Bröstat sväller, väl ej af muskler men af feta köttmassor, magen hvälfver sig som en dome o har stundom formen af en rysk-grekisk kupol. Att detta ej beror på naturlig plumphet i formerna utan är förvärfvat i den nya kultens tjänst och är en följd af yppig lefnadsnjutning derom vittna Silenus små nätta fötter och välformade smalben. (Ant. 50. K.B.)

I kapitlet om Tiden hade Rydberg noterat Nilen som ett av de ämnen, som skulle avhandlas. I anteckningsboken uttrycker Rydberg sin upp-

¹ A. a., 2, s. 252 f.

² A. a., s. 458.

skattning av flodgudens skulptur med orden: »Hvilken allegori!!! Teknisk fulländning. Majestätisk storfigur. Storhet och renhet i alla former, uppfinningsrikedom och säkerhet i det symboliska uttrycket.» Och han hänvisar till Burckhardts beundrande karakteristik av detta verk. I kapitlet Morgonliv förekommer Apoxyomenos namn och har likaledes försetts med en hänvisning till Burckhardt. Själv säger Rydberg därom:

Hvilket enkelt motiv för att göra ett mästerverk. (— — —) Den från kroppstyngden nästan lediga högra foten hvilar, något bakom den andra, på de tre fasta tårna, hv. gm intrycket af lätthet och hvila. Hufvudet liknar närmast Merkur. Ansigtet uttrycker den friska belåtenheten efter en gymnisk ansträngning. (Ant. 50).

Det kan förefalla betydelselöst att framdraga dessa små notiser ur deras gömslen, men de vittna om den betydelse som Burckhardt med sitt arbete Der Cicerone haft för Rydberg, en betydelse som främst kan spåras i det ökade formintresset och vad detta innebar av välgörande realism i uppfattningen och motvikt mot den romantiska spekulationen.

*

När Rydberg som professor i konsthistoria vid Stockholms högskola två årtionden efter Italienresan föreläste över antikens konst hade hans uppfattning väl icke förändrats i de stora dragen. Samma smak som kom honom att uppskatta Antinous' skönhet ligger bakom hans ord om Praxiteles:

Ehuru han var en mästare äfven i att framställa den mognare skönheten, är det dock företrädesvis den uppblomstrande, den ur sin knopp nyss utsprungna färgningen, som hans mejsel firat, och öfver denna lägger han helst uttrycket af en lugn, mild, ljuf eller svärmisk själsstämning. Den psykologiska finkänslighet han däri uppenbarar motsvarar det fina och känsliga i hans beundransvärda teknik. (Förel. 13.11 1894. K.B.)

En tidigare sammanfattning av sin syn på den romerska kejsartidens konst hade Rydberg efter den italienska resan givit i Neroessayen, där han graderar de olika konststilarna i en fallande skala från Augustus till Konstantin:

Tydligt är att smaken under Nero var en annan än under Augustus. Den strängare styl och den måtta, som ännu iakttoges af det augusteiska tidehvarvet, vek för hågen att öfverraska med det kolossala och intaga med en täck och retande naturlighet. Under Hadrianus rådde en lärd eklekticism, med ett företräde för idealismen; under Antoninerna en idealism, som artade sig stel, och, om jag så får säga stoisk. Den allt andefattigare och mer schablonmässiga idealismen rymmer der efter fältet för en realism, som stundom gränsar till det råa. Konsten, slaf af de förnäme, föll som tillbörligt var, mer och mer i deras slafvars våld. Under Septimius Severus är äfven den tekniska färdigheten sjunken, och med konstantinerna inbryter ett barbari, hvars andliga tomhet och tekniska skröplighet tillgripa en styl, som är oförmögen af barockens sjelfsvåld, men förebådar hans svulst. (Skrifter 9, s. 121 f.)

I de konsthistoriska föreläsningarna är det framförallt den negativt kritiska uppfattningen av den romerska konsten som Rydberg utvecklar, när han talar om den cesariska tidens ofantliga konstverksamhet som in i

det stora hela ej annat än en ofantlig reproduktionsverksamhet, vars förändringar ej kunna tillskrivas den verkligt levande konstens evolution utan tillkommit under påtryckning av modet för dagen. (*Förel.* 18.10 1889.) Men detta får inte undanskymma den uppskattning som Rydberg kunde ägna vissa av kejsarporträtten. Om Klaudiusstoden i Vatikanen skrev han några för hans antikuppfattning belysande rader, vari han framhöll, hur skulpturen vittnade om, att det gamla talet om antikens kyla måste prutas på:

När föremålet var sådant, att tonvigten mer föll på livvets splittring än dess samklang skapades konstverk, genomandade af den värma, som själskrafternas ojämma spel alstra. Men antikens verk bjuda sig icke till salu; mot köpare äro de kyliga. De tillåta sig icke att med något tillgjordt själfullt, något öfverdrifvet i åtbörden, något konstigt i draperiet fånga en barbarisk smak. Man öfverraskar dem i deras känslöbikt; men de vilja icke öfverraska med sin känslöbikt. Det har ofta varit anmärkt, att de synas vara till för sin egen skull, likt blomman, som osedd slår ut sin fågring i urskogens djup. (*Skrifter* 9, s. 68.)

Den livsvarma antik, som Rydberg här talar om, har tydligen dock ännu kvar sin vita färg, Winckelmanns färg. Men som professor i konsthistoria hade Rydberg lämnat denna föreställning om antikens vithet och kritiserade nu också den bristande realismen hos Winckelmann på denna punkt. I en föreläsning vårterminen 1893 yttrade Rydberg:

Winckelmanns hänförelse för den hednisk-antika konsten var fullt berättigad, och hans hänförelse skulle, om möjligt, hafva blifvit ännu större, om han hade lefvat i vår tid och fått se hvad vi fått se af grekisk skulptur, s. åter stått upp i dagen (— — —). Men Winckelmanns fel var, att han ville ålägga målarne att efterbilda de grekiska skulptörernas gestalter, samt att han förblandade grekernas ädla enkelhet, osökta naturlighet, tysta storhet — att han förblandade dessa ovärderliga egenskaper med köld och färglöshet. Winckelmann föraktade det koloristiska, emedan han inbillade sig att grekerna föraktade det, och den onaturliga färgskräck, som behärskat en stor del af vårt århundrade, har ytterst sin källa i denna Winckelmannska estetik. Nu vet man, att grekerna voro ett det färggladaste folk i världen, (— — —). Det är Winckelmann man har att tillskrifva det att det fläcklösa hvita betraktats som det klassiskt sköna och att det skönas renhet skulle ligga i dess färglöshet. (*Förel.* 12.5 1893.)

Färgskräcken, som behärskat en stor del av århundradet, hade alltså släppt: »Nu vet man, att grekerna voro ett det färggladaste folk i världen.» Denna omsvängning i föreställningen om antikens konst torde i mycket kunna föras tillbaka på Arnold Böcklin, som Rydberg beundrade och som både i sin konst och sin förkunnelse framställde en annan sorts antik än den högtidligt vita.¹ Böcklins antik var brokigt bemålad; den var ett försök att skrapa fram en primitivare värld under de platonska dialogernas och fullföljer alltså det uppslag Schiller givit i *Die Götter Griechenlands*. Böcklin bekämpade ivrigt föreställningen om antikens vithet; när en besökare vid något tillfälle framhöll för honom, att de klassiska skulpturerna voro av vanlig vit marmor och omålade, svarade han: »Die alten Griechen mit ihrem ausgesprochen feinen Farbengefühl hätten sich bedankt für solch weisse Gipsgespenster! Das ist nur so eine Idee der Herren Kunstgelehrten. Glauben sie nun: die alten Statuen waren alle mehr oder weniger polychrom.»²

¹ Se R. Josephson, *Romantiken*, 1926, s. 80.

² O. Lasius, *Arnold Böcklin aus den Tagebüchern*, 1903, s. 15.

Med Böcklins nordiskt primitiva uppfattning av antiken förefaller också den något bisarra idé, som Rydberg uttryckte under en av sina föreläsningar, kunna ha ett visst samband. Han tänker sig Apelles konfronterad med dala målningarna och spekulerar över effekten:

Apelles skulle säkerligen ej skrattat, om han fått se några af de färglagda teckningar, som tillverkats af allmogemän i Rättvik eller Mora och som under många släktled varit de i Dalarnes bondstugor uppväxande barnens förtjusning. Med intresse skulle han säkerligen betraktat deras svårigheter med formgifningen, deras kompositionssätt och färgsammanställningar och dragit slutsatser deraf. (Ur *Vårt Lands* referat av Rydbergs föreläsning 20.5 1890.)
