

Forfatter: Oehlenschläger, Adam

Titel: Poetiske Skrifter II

Citation: Oehlenschläger, Adam: "Poetiske Skrifter II", i Oehlenschläger, Adam: *Poetiske Skrifter II*, udg. af H. TOPSØE-JENSEN , 1926-1930, s. VII. Onlineudgave fra Arkiv for Dansk Litteratur: <https://tekster.kb.dk/text/adl-texts-oehl02val-shoot-idm140543278573136.pdf> (tilgået 23. april 2024)

Anvendt udgave: Poetiske Skrifter II

INDLEDNING

I.

Da Oehlenschläger i Juli 1805 udgav de »Poetiske Skrifter«, udgjorde Prosafortællingen »Vaulundurs Saga« og det store Eventyrspil »Aladdin« Samlingens andet Bind. Senere Udgaver har - aabenbart af rent ydre, formelle Grunde - placeret de to Værker i hver sin Afdeling af Digterens Skrifter. Men Fortalen til Førsteudgaven viser klart, at der har ligget en bestemt kunstnerisk Tanke bag den oprindelige Sammenstilling af dem. De danner paa en Gang en frugtbar Kontrast til hinanden og en højere Enhed; de belyser gensidigt hinanden, og de forklarer hinanden. Tilsammen er de ikke blot et Udtryk for Omfanget af den unge Digters Talent, men ogsaa for de kunstfilosofiske Teorier, som bestemte hans Produktion i de rige Ungdomsaar fra Mødet med Steffens i 1802 og til den store Udenlandsrejses Begyndelse i 1805.

Som nævnt i Indledningen til denne Udgaves første Bind var »Poetiske Skrifter« et genialt Forsøg paa at virkeliggøre Højromantikens store Tanke om Universalpoesien. De to Bind rummer en broget Verden af Modsætninger, men denne Verden er ikke VIII Kaos, men Kosmos. Harmoniens og Ligevægtens Love skaber den store Helhed af de enkelte Dele. »Blomsterne er ordnede med Kunstnerbesindighed«, siger Digteren.

Derfor er de to dybeste og vægtigste Værker gemt tilsidst. Begges Billedverden fremstiller »store Situationer af Livets og Naturens forunderlige Gang«, og dog - hvor vidt forskellige, og hvor bevidst forskellige! Hvilken Modsætning mellem »Vaulundurs« mørke Figurer, der »bevæge sig langsomt og alvorligt med deres brede Skygger«, og »Aladdins« lyse, brogede Verden, »det østlige Solskin, hvis Varme udklækker saa mangfoldige Productioner!« Og hvilken Afstand fra den nordiske Sagas rolige, episk uforstyrrelige Beretterstil til det i mange Tonearter spillende, dramatisk bevægede østerlandske Lystspil! I Prologen til »Aladdin«, der maa læses paa sin oprindelige Plads efter »Vaulundurs Saga« for fuldtud at virke efter sin Hensigt - den synes ligefrem at forudsætte, at Læseren netop har vendt Sagaens sidste Blad og endnu er fanget af dens forunderlige Stemning - er de to Værkers Aand personificeret i Nordens mørke, tungsindige Mø Melancholia overfor Østens yppigt straalende Sangvinitas. Men Foreningen af det tilsyneladende uforenelige - af Nordens Kraft og Østens Ild - er netop Universalpoesiens Væsen. Da svinges det hærdede Demantsværd af den varmlodige Muskelarm.

Den stærke og virkningsfulde Kontrast er imidlertid kun tilsyneladende. Samme poetiske Idé besjæler nemlig begge Digtværker, udtrykt ved det samme Symbol. Glansen fra Vaulundurs røde Ædelsten og Luen fra Aladdins Lampe, som

IX

skinner dybt i Biergets Inderste,
Som dybt i Mandens Barm og gennem hans
Idrætter og det Held, som følger dem - ,

betyder begge »den hemmelige Urkraft, Lyset selv, som virker alt, hvad der er Liv og Lykke«. Og baade »Vaulundurs Saga« og »Aladdin« drejer sig om *Lykken*. Ikke den ydre Medgang alene, men den evige frugtbare Modsætning til Goldhed og Død, selve Livets Hemmelighed.

Begge Steder betragtes Mennesket da - i Schellings Aand - som et Led af Tilværelsens store Helhed. Den er helt Menneske, som er helt umiddelbar Natur; thi Mandens Sind og hans Skæbne er beslægtet med og bestemt af Naturen, som omgiver ham. Den som er rodfæstet, som lever i en bestandig Fred med sig selv, er den lykkelige. Og denne »organiske« Aand, hvis indre Harmoni er som et Afbillede af Altets, var for Romantikerne, baade Fr. Schlegel, Schelling og Steffens, ensbetydende med Kulturens højeste Aabenbaring, Guddommens Redskab: det universelle kunstneriske Geni.

Men Oehlenschläger har ikke formaaet at lade Ideen gennemtrænge de to Digtninger, som han har løftet sit store Ild-Symbol over. Trods sin intuitive Forstaaelse af Romantikens ledende Grundtanker var han ingen Tænkner - ingen Novalis, ingen Schelling. Men han var en fuldblods Kunstner, der helt gav sig sit Emne i Vold. Hos Novalis har alt en dybere Betydning. Symbolerne, ja Allegorien, er det afgørende i Værkerne. Hos Oehlenschläger har alt en indre Virkelighed, bestaar i sig selv, forstaaes uden Kommentar. »Vaulundurs Saga« og »Aladdin« er derfor blevet noget andet og noget mere end en filosofisk x Allegori, Myten om den romantiske Kunstnergenius. En Dramatikers Interesse for Kampen, udkæmpet af Mennesker af Kød og Blod, og en Etikeres Respekt for den moralske, ansvarsbevidste Personlighed førte Helten ned fra Spekulationens høje Luftlag til Livets reelle Strid og Prøvelser. Vaulundur og Aladdin individualiseredes skarpt; de blev

derved jævner, mere menneskelige, men med Fodfæstet i det virkelige Menneskeliv udvidedes deres almengyldige Betydningsfuldhed. Det er ikke længer blot en Tidsalders højtspændte, selvforherligende Genidyrkelse. Det er - rummeligere og videre - en Digtning om Kaldet og Personligheden, et Billede paa Forskellen mellem Kærne og Skal, det varige og det flygtige, der har Gyldighed langt udover den tidsbundne romantiske Formel. Det er dernæst en optimistisk Forvisning om, at den udvalgte ogsaa ved Vilje og Daad skal forstaa at hævde sig. Kampen for Lykken er Prøven for Lykkens Ægthed. Thi Lykken er indefra, er i Sjælen selv; den er uafhængig af det ydre Helds, Fru Fortunas, lunefulde Omskiftelser. Den er den stille Vækst, som roligt bier paa Solen efter Stormene.

Stort set er nu Handlingens Udviklingslinie den samme i Sagaen og i Eventyrspillet. Det er Svartalfernes Sang: »God Tid! Ond Tid! - Graadstid! Frydstid!« Men Tonen er mørkere i den tragisk farvede Saga end i det østerlandske Eventyr, hvor Ulykken ligner et heftigt, fremfarende Uvejr, der forsvinder lige saa brat, som det er kommet. Forskellen belyser Stilmodsatningen mellem det alvorlige Epos og det lyse Drama.

XI

II.

»Et lidet dunkelt Fragment i Sæmunds Edda« - derfra hentede Oehlenschläger Stoffet til sin »*Vaulundurs Saga*«. Kilden er Kvadet om Vølund med dets Prosaindkud. Her fandt han Personerne og alle Hovedscenerne til Fortællingen: Valkyriernes Samliv med de tre Brødre; Niduds voldelige Overfald paa Vølund, der siden som en elendig Krøbling maa smedde paa Sævarsted for Kongen; Kongesønnernes Drab og Bødvilds Skam; Opgøret mellem Vølund og Kongen.

Men under sit Arbejde med Stoffet har Digteren paa vigtige Punkter udvidet og omdigtet Kvadets knappe Beretning, og han har lagt en samlende Idé, som der ikke i Kilden fandtes nogen Antydning til, ind i sit Værk. Selv har han fremstillet sin Gengivelse som en Rekonstruktion i den gamle Teksts egen Aand: »dette gamle og ærværdige Sagn, hvis fierte og halv hendøde Toner jeg, saa godt det stod til mig, har samlet i min Siels Øre, og udfyldt med hvad en indvortes Stemme sagde mig var udsløttet af Tidens Haand«. Men Indtryk fra Tiecks Eventyr og Steffens' naturfilosofiske Lærdomme har forvandlet Edda-Brudstykket til en romantisk Digtning.

I denne udvidede Omdigtning kan vi spore baade den indre, aandfulde og den ydre, effektfulde Romantik. Den første møder os allerede i den storslaaede Indledning om Finmarken og dens Beboere. Her er Fortællingens Stemning straks anslaaet gennem Skildringen af det øde Snelandskab; Grundmotivet: Guldets dragende Magt - spilles første Gang igennem, og den mystiske Farvesymbolik sætter ind. De tre xii Ædelstene: den røde, den blaa og den grønne, bliver først Symbolet paa de tre Brødre, derpaa ogsaa paa Elementerne: Ilden, Luften og Vandet, Jorden. Treheden kommer igen i de tre Valkyrier, der i Slutningsscenen bliver til Freja med hendes to Møer, og i de tre Fjeldhuler, der aabnes af de tre Nøgler - af Guld, Jern og Kobber. Med Finhed og Sikkerhed er denne Farvetreklang ført gennem hele Værket, indtil Ideen tilslut gennemlyser det i den røde Ædelsten, der leger med alle Farver, og hvis Glans aldrig kan forgaa. Men ogsaa psykologisk har disse tildigtede Partier Betydning for Kompositionen. Om Brødrene fortæller Edda blot, at de drog bort for at finde deres Hustruer, Egil mod Øst, Slagfid mod Syd. Dermed er de ude af Historien, og i Forvejen ved vi intet om dem. Hos Oehlenschläger er Brødrene selvstændigt udførte Kontrastfigurer til Vaulundur og bidrager i høj Grad til at fremhæve Hovedpersonen. Psykologisk overordentlig betydningsfuld er ogsaa den skønne Scene, hvor Aftenfreden og Fuglens Sang kalder den fortvivlede Vaulundur tilbage til Livet. Heller ikke til den fandt Digteren noget Forbillede i sit Stof.

Mere udvendig og blot effektiv er den anden Romantik, vi træffer i »*Vaulundurs Saga*«. Den viser sig i to Former: først den, som Baggesen kaldte Karfunkelpoesien, dernæst den med Førromantiken beslægtede Skrækromantik. Adskillig Fantasi har Oehlenschläger opbudt paa den første, uden at dog Skildringen af de tre mærkelige Malmgrotter kan siges at fængsle Læseren meget. Og han er ikke veget tilbage for kraftige Midler, naar det gjaldt om at fremkalde Gysen og Skræk. Ny er saaledes Kong Niduds fatale Skatteekspedition. En enkelt Linie i Sandvigs xiii »Edda«, hvor Kongen siger: »Mit Hoved fryser«, har formodentlig givet Anledning til det barokke Paafund med Smykkerne, der fremkalder Hovedpine hos Kongen, Øjensmerter hos Dronningen og heftigt Tandværk hos Baudvilde, hvorved deres uhyggelige Oprindelse fra de myrdede Kongesønner yderligere indpræntes. Af samme Kaliber er ogsaa den tangskæggede Nøkke, der advarer Baudvilde; og det maa betragtes som et Offer til den samme Smag, naar alle de tre onde Personer kommer voldsomt afdage. Vølundskvadet ender blot med et Opgør mellem Far og Datter.

Udvidet med disse Elementer har Oehlenschläger gendigtet Myten om Vølund i en nordisk Fortælling. Den islandske Saga mærkes som Mønster kun i selve Optakten: »Finmarken er et Land, som ligger saare høit oppe mod Nord« etc. Det nærmeste litteraturhistoriske Forbillede er det 18de Aarhundredes »nordiske Fortælling«, Prosa med enkelte indføjede Digte, som især dyrkedes af Suhm og Samsøe. Ogsaa Oehlenschlägers eget første større Arbejde var et Forsøg i denne Genre, »Erik og Roller«, som han kasserede under sit store romantiske Gennembrud. Den bærende Idé i »Erik og Roller« er endog gaaet over i »Vaulundurs Saga«. Til Modsætningen mellem Vaulundur og Eigil svarer Modsætningen mellem Erik og Roller: »Du stiger. Han synker. Længsel vil fortære ham, han vil tumle i en evig Uroe, mens du nyder dit liflige Liv«. Naar nu denne golde Genre helt fornyedes med »Vaulundurs Saga«, skyldes det ikke blot den dybere Forstaaelse af nordisk Aand, som Oehlenschläger lagde for Dagen, eller det nye romantiske Idéindhold. Det skyldes først og fremmest xiv den sproglige Indsats. Maaske ligger Fortællingens største kunstneriske Værd i dens geniale Stil.

Hovedkilden til Sproget i »Vaulundur« er A. S. Vedels Saxooversættelse; hertil kommer ogsaa Syv og Huitfeldt, medens Sagaernes eget Sprog, Oldnordisk, kun har haft ringe Indflydelse paa Stil og Ordvalg. »Vaulundurs Saga« er ingen Pastiche; det har ikke været Oehlenschlägers Hensigt at gengive en bestemt Tidsalders Sprog med lingvistisk Korrekthed. Hans Maal var at meddele Stilen et gammeldags højtideligt og troværdigt Præg, og med sin sikre Sprogfølelse har han paa samme Tid givet sit Værk et sprogligt Enhedspræg og i selve den arkaiserede Sprogform fundet et naturligt Medium for Stemningen. »Oehl. har altsaa taget sit Standpunkt i samtidig Prosa og lempelig ændret den ved Laan uden for Normalprosaen. Hans Overskridelser af Normalprosaen er for ham *det rette Udtryk* til at give det Indtryk af ærværdig Ælde, Monotoni, Massivitet, Djærvhed, han tilstræbte«. (Paul V. Rubow). Baaede ved Glosevalget, hvor navnlig Forkærligheden for Verbernes gammeldags Bøjningsformer er mærkbar: hug, befoel, drukke, forsvunde, siunge etc.; ved Sætningsbygningen, hvor det foreløbige Subjekt hyppigt spares, og hvor Inversionen virkningsfuldt grupperer de forskellige Sætningsled, og ved Rytmen, der er vægtig og tung af den overvejende Brug af ensartet svungne Hovedsætninger, er dette stilistiske Særpræg vundet. Og de typiske romantiske Ord: selsom, sær, Forlængsel o. s. v. lægger deres Taagesløv over Stilen, hvor de mange u- og o-Lyde forstærker Fornemmelsen af noget mørkt, noget dumt og højtideligt.

xv

Sagaens nordiske Billedstil er nøje afstemt efter Sprogets Karakter; den bygger især paa det inderlige Slægtskab mellem Menneskene og Naturen, som forkyndes i Fortællingen. Den fantasifulde Udnyttelse af en enkelt ægte Naturiagttagelse viser Oehlenschlägers fulde billedskabende Evne. Han skildrer Svartalferne: »Deres Stemme havde en underlig Klang, den lød, som naar svag Nattevind hvidsler giennem Sneen i Smaakrat; og som de tørre Løv, der rives af, naar saa skeer, og møde sig i Luften, var deres Dands«. Omvendt menneskeliggøres Naturen paa Eventyrets Vis, naar Granerne - i den prægtige Scene, hvor de tre fyrige Ungersvende syngende jager afsted over den stille Sne paa deres Slæder - ligesom af Misundelse ryster deres hvide Rim ned paa Brødrenes Hjelmbuske, idet de farer forbi dem. Ejendommeligt udtrykkes Samspillet mellem Naturbaggrunden og Menneskene i Vaulundurs Drøm, der forklarer Naturtemperamenterne (Vaulundurs Brødre) ud fra Naturen selv. I den klare Dag viser Slagfidurs Billede fra Drømmen sig at være den grønne vinkende Gren udenfor Hytten, Eigils sagte hastige Tale den rislende Kilde.

Til det nordiske Landskab svarer de særligt nordiske Træk i Menneskeskildringen. Nordisk er den vilde Grumhed hos Kongedatteren overfor Vaulundurs tavse, urokkelige Standhaftighed under Lidelserne, og det djærve Kæmpehumør i den lille Episode med den drukne Guttorm, som i sin Rus gaar overbord, uden at hans Fæller mener at maatte haste med at fiske ham op igen. Og nordiske - i speciel oehlenschlägersk Forstand - er enkelte af Replikerne, der næsten virker som Forstudier til den senere Tragediediktion: xvi »Ikke skielver Eigil meer end en dybtplantet Bannerstage, skjønt han dog sagde at du løgst«.

En sjælden Gang kan der dukke en Reminiscens af det 18. Aarhundredes Sentimentalitet op, f. Ex. hvor Kæmpernes Længsel driver dem til at gaa søvnløse om Natten »over de kolde Sneebierge, med Riim i Lokkerne og Graad paa Kinderne, hvorudi de blege Nordlys speilte sig«. Men gennem hele det lille Værk mærkes en stadig Brydning mellem Oldkvadets haarde, vinterlige Kraft og den vaarfriske, milde Oehlenschläger-Romantik, der tilsidst besejrer Iskulden og Hadet. Ind mellem de barske nordiske Scener giver Digteren sin sydlandske Fantasi Luft i en Række store, farveprægtige Optrin. Saaledes Beskrivelsen af Fjeldets Skatte og Billedet af Frejas Tilsynekønst tilsidst, der rigtig bebuder Foraarets Sejr, ja endog bringer Duften af Sommerens første Roser. Det virker lidt fremmed, en Smule balletagtigt. En Enhedsstil i Behandlingen af et nordisk Emne finder vi først i »Nordiske Digte«.

Karaktertegningen samler sig om Vaulundur som det altoverskyggende Midtpunkt. Ved hans Side er i Sagaens første Halvdel stillet hans Brødre Slagfidur og Eigil, overfor ham i dens sidste Halvdel hans Fjender: Kong Nidudr, Dronningen og Kongedatteren Baudvilde. Derimod ses Hustruen, Valkyrien Alvide kun i et flygtigt Glimt - hun spiller for lille Rolle i Handlingens Økonomi til, at Digteren har brudt sig om at gøre noget ud af Figuren. Men de to nævnte Persongrupper - med Vaulundur som Forbindelsesleddet - behersker helt de to forskellige Handlinger i Fortællingen, som ikke har megen Berøring xvii med hinanden: Brødrenes Udfærd og den kunstfærdige Smeds Trængsler paa Sævarsted. Den første er en romantisk, naturfilosofisk Myte, den anden et Udsnit af et tragisk Heltespil.

Overfor Vaulundurs faste viljestærke Personlighed staar Brødrene som blotte Naturtemperamenter - Sangvinikeren Slagfidur og Melankolikeren Eigil. Begge Typer er skabt over en enkelt genial lagttagelse. I den optimistiske Slagfidur lever Trangen til at naa det uopnaelige; en stadig Higen over Evne, der gør ham rodløs i Virkeligheden. Det er Tanken, der oprørsk søger at slippe Forbindelsen med den faste Jord, og saa straffes med det hovedkulds Fald i Afgrunden. Eigil derimod er den tungsindige Længsel - »den utydelige, uvisse, veiløse Længsel, som ikke selv vidste hvor den vilde hen, og som ingen Rist eller Ro havde, Dag eller Nat; men var bestandig Bevægelse og Forandring underkastet«. Den første Del af Fortællingen skal da vise, hvorfor det var muligt for Vaulundur siden som Kong Nidudrs Fange at bevare sin Personlighed i Uykken. Forklaringen har Digteren selv givet og dermed angivet sin Digtningens moralske Idé: »Maa nu vel dette gamle og ærværdige Sagn ansees for et besynderligt Speil paa Livets underlige Spil med sig selv; saa at hvad der bærer Spiren til Fordærvelse i sig selv, vel maae gaae tilgrunde, hvad derimod lever i en bestandig Fred med sig selv, og hvis Fiende kun udvortes er sat, det seirer tilsidst, naar det med Taalmod og Sindighed udholder Nødens Time«.

Med Vaulundurs Fjender flytter vi derfor over i en Verden, som ikke har nogen symbolsk Fortolkning behov. Nidudr er den typiske oehlenschlægerske Nidding, xviii medens han i Oldkvadet, hvor der ikke er Tale om nogen gennemført Karaktertegning, er behandlet ret neutralt. Han er lige hæslig af Ydre og af Sind; en jammerlig Usling, der i sin kongelige Pragt virker omtrent som Fabelens Æsel i Løvehuden, og som dør af Skræk, inden Vaulundur faar tilføjet ham det dræbende Hug. Der er mere Mandsnatur i hans Datter Baudvilde; hun er modig, men grusom, ugudelig, ubarmhærtig i sin Haardhed. Som Brødrenes Svaghed belyste Vaulundurs Styrke, saaledes forklarer (og undskylder) Nidudrs og Baudvildes Umenneskelighed, der er skildret langt mørkere end i Kvadet, hans frygtelige Hævn.

Fra alle Sider falder Lyset da paa Vaulundur, »Taalmodets Helt«, som Ludv. Schrøder træffende har kaldt ham. Hans tavse Ro og mægtige Selvbeherskelse danner en mærkelig Modsætning til de oehlenschlægerske Heltens sædvanlige blomstrende Hidsighed og vældige lidenskabelige Udbrud. Hans Udvikling kan minde om Aladdins, men den korte Beretning om hans lykkelige Ungdom er kun Optakten til den centrale Skildring af den frygtelige Skæbne, som forvandler den stolte og velskabte Kæmpe til en elendig, lemlæstet Træl. Gribende er det Øjeblik, da Fortvivlelsen omsider er ved at overvælde ham, og hvor saa Fuglens Sang og Aftenens stille Fred kalder ham tilbage til Livet. Men denne sjælelige Lindring er kun forbigaaende. Endnu større Kvaler venter ham; han skal fornedres saa dybt, at han føler sin Harme som en Kvindes afmægtige Forbitrelse, før omsider Timen til Hævnen er inde. Oehlenschläger følger her sit Forbillede i selve Handlingsgangen, men han har samtidig bestræbt sig for moralsk at xix motivere sin Helts Handlemaade. Saaledes bliver Kongesønnernes Drab ikke en ren Hævnakt, men et Selvforsvar. Og overfor Baudvilde bliver der Tale om en personlig Gengældelse, fordi hun uden at agte paa Vaulundurs Bønner havde udstukket hans Øje paa Kong Nidudrs Bud. Denne barbariske Lemlæstelse er Oehlenschlægers eget Paafund, hvis Hensigt tydeligt nok er at gøre Vaulundurs Fjender endnu mere afskyværdige, end de er det i Kvadet, og derved mildne Indtrykket af hans grusomme Hævn. Fra Oehlenschläger stammer ogsaa Fortællingens Slutning, hvor Freja giver den haardt prøvede hans Førlighed tilbage, og hvor den ydre Lykke følger Personlighedens Sejr, som det ogsaa er Tilfældet med Aladdin efter hans Prøvelser og Kampe.

Vaulundurs Sejr er Personlighedens Sejr, vundet i Kraft af hans harmoniske Natur. Symbolet tyder digterisk denne Tanke, som er Sagaens Idé. Vaulundurs røde Farve er det varige, det blivende, Ilden, Lyset selv; den bestaar i sig selv, medens de andre Farver maa laane deres Glans hos den. Luen kan vel hæmmes og standses, men den kan aldrig slukkes; den baner sig Vejen gennem alle Trængsler. Og har den brudt hver en Skranke, da skal den lege med alle Farver, kalde Kærlighed og Sommer tillive efter Vintermørket. Saaledes vil Gudernes udvalgte trods al Modstand - eller just i Kraft af Modstanden - sejren de udfolde hele sin rige Natur. Taalmodets Helt er Sindbilledet paa det kæmpende Geni.

XX

III.

Vinteren 1804-1805, efter at Vennen Steffens den foregaaende Sommer havde forladt Danmark, digtede Oehlenschläger »Aladdin«, det i enhver Henseende største Værk, han indtil da havde skabt, Hovedværket fra hans romantiske Periode.

Allerede Valget af Emnet var helt i den første Romantiks Aand. Digteren fandt det i et Eventyr, en Erindring fra Barndommens Læsning. Saaledes fornyede Tiecks Teater Perraults Eventyr eller Folkebøgerne, og saaledes benyttede Romantikernes beundrede Forbillede Goethe Faustsagnet som Ramme om sit Livs Storværk, hvoraf der dengang kun forelaa Fragmentet fra 1790. Det var dernæst et Eventyr, hvis Handling

kunde udtrykke en filosofisk Idé; saaledes havde Goethe forvandlet Faustbogen til et Drama om Mennesketankens Drøm om at beherske Verden. Paa samme Maade som i »Vaulundurs Saga« har Oehlenschläger ogsaa her »lagt den Betydning i det hele Billed, - Som blege Levning syntes pege til.« Og endelig var det et orientalsk Eventyr, hvis Verden af Sol og Farver maatte fængsle et ungt romantisk Gemyt. »I Orienten«, havde Fr. Schlegel sagt, »maa vi søge det højeste romantiske«. Thi Orienten var Poesiens eget frie Hjemland, kun underkastet dens egne Love. Naar blot det vage Begreb »poetisk Orient« var respekteret, var Digteren ellers temmelig frit stillet med Hensyn til Kostymetroskab og Lokalkolorit. Ved sin Fremmedartethed tillod Emnet endda, uden at Eventyrstemningen derfor blev brudt, at den romantiske Ironi pludseligt lod Glimt af hjemlig Virkelighed dukke op i den poetiske XXI Verden. Her gav allerede »Tusind og en Nat« et Fingerpeg: Eventyret foregik der i Kina, men er helt igennem fortalt i arabisk Aand.

Med fuld Bevidsthed, som han finder Ord for baade i Fortalens Prosa og Prologens Vers, har Oehlenschläger følt sig som en Nordens Søn overfor Orientens brogede Billedbog. Hans Hensigt var, fremhævede han, at skrive et *Digt*, ikke at meddele sine Læsere geografisk Kendskab. Han brød sig kun om Østen, fordi den er »østlig, d. v. s. fuld af Munterhed, Ild, Phantasie og Religion,« hvorfor han heller ikke har betænkt sig paa at »tuske en prosaisk Sandhed bort for en poetisk Skønhed.« Naar han derfor har flyttet Handlingen fra Kina til Ispahan (hvortil Adam Olearius, hans formentlige Stamfader, har givet ham Ideen med sin »Offt beehrte Persianische Reisebeschreibung«, som ogsaa Tieck elskede) og i Forbindelse hermed udkrammer en tilsyneladende Lærdom, bør denne ikke vildlede Læseren. Hvad Oehlenschläger har læst sig til i »Olearii, Mandesloes og Fleres Reiser« (som forresten rummes i samme gamle Foliant!) om Persernes Levemaade, Klædedragt, Regeringsform, eller hos »Lokman, Sadi (disse to ogsaa i Olearius-Bindet!) og Ferdusi« om deres Poesi, i »Muhameds Alkoran« om deres Religion, betyder ikke nær saa meget som den Viden, lagttagelsen af de hjemlige Vestergadetyper har beriget ham med. Netop Forbindelsen af det fremmede og det hjemlige er noget af det genialeste i Stykket. Digteren har selv gjort opmærksom paa, at »de komiske Scener ere, som de kunde være gangne for sig i Kiøbenhavn.« Det bedste Forsvar for Indsmuglingen af det danske i de persiske Omgivelser er Morgianes XXII vidunderlige Matroneskikkelse. Thi »hvordan en Moder converserer sin Søn, har Forfatteren aldrig hørt uden i Danmark, kunde altsaa ikke udtrykke det anderledes. Stoffet har overalt i saa Henseende den Feil, at det er skrevet paa Dansk, da Scenen dog unægtelig foregaar i Persien.«

Det er vel især paa dette Punkt - den lunefulde Blanding af Fantasi og Virkelighed, af fremmed og hjemligt - at Oehlenschläger staar i Taknemmelighedsgæld til Ludwig Tieck og hans »Kaiser Oktavianus« (1804), hvis Betydning for »Aladdin« han selv med sin sædvanlige Oprigtighed har henledet Opmærksomheden paa. »Kaiser Oktavianus« var et Universalkunstværk, der sprængte alle faste Genrer: paa en Gang Komædie og Tragedie, ja, paa en Gang Lyrik, Epos og Drama. Rent formelt og teknisk har Oehlenschläger lært forskelligt her, men man mærker paa næsten alle Punkter hans kunstneriske Maadehold og hans kunstneriske Alvor i Behandlingen af Emnet (»Oktavianus« er kun Maskerade), der giver det danske Værk Førstepladsen af de to. Af direkte Ligheder er der kun faa af Betydning. Scenen med Aladdin paa Retterstedet er et Sidestykke til Scenen hos Tieck med den uskyldige Dronning Felizitas paa Baalet; Skovromantiken, Eremit- og Valfartsromantiken i de sidste Akter er studeret efter tilsvarende Optrin i »Oktavianus« og andre tieckske Arbejder. Men med stort Udbytte har Oehlenschläger læst de komiske Scener hos Tieck, især dem, hvor Klemens og hans agtværdige Hustru Susanne, den unge Aladdins-Type Florens' Plejeforældre optræder. Her er midt i den ridderlige Middelalderromantik anbragt et Stykke solid smaaborgerlig tysk XXIII Nutid af stor Virkning, hjemlige Typer, som Tieck kendte dem ud og ind. Naar Klemens raser over Florens' uheldige Hestehandel (II Theil, 1. Akt, Stube), ligner han ganske den vrede Mustapha, og naar han er i Audiens hos de forsamlede Potentater, er han i sin Vildrede med Hensyn til Titulaturerne, sin Mangel paa Respekt for Fremmedordene, sin naive Stolthed over Sønnen og sin ustandselige, ordsprogsspækkede Veltalenhed en direkte Forløber for Morgiane. Trods al Filisterstorm har baade den tyske og den danske Romantiker elsket Borgerligheden og med Sympati set paa disse snakkesalige, smaaskændende, hjertensbrave Repræsentanter for det gammeldags hjemlige og prosaiske Borgerhumør. Og atter her er en dansk Læser tilbøjelig til at give sin Landsmand Prisen.

Fra Tieck førte Vejen naturligt til Shakespeare, som Oehlenschläger kendte fra A. W. Schlegels Oversættelser. I den tyske »Aladdin«, hvor han i Fortalen synes at ville opregne et saa stort Antal Faddere til sit Værk som vel muligt - foruden Tieck nu ogsaa Goethe, Novalis (»Fragmente«), Italieneren Gozzi (rimeligvis for hans »kinesiske« Eventyrkomædie Turandots Skyld, som Schiller havde bearbejdet) - nævnes ogsaa »Skærsommernatsdrømmens« og »Stormens« Digter. Atter her er det mindre de enkelte Lighedspunkter - trods Prospero og Ariel overfor Aladdin og Lampens Aand, trods Alfekoret ved Fatimes Begravelse - end det store Exempel, det kommer an paa. Shakespeare har været det stilistiske Forbillede i de stærkt bevægede Optrin; hans skaanselsløse Naturalisme mærkes i Bøddelens hæslige Skikkelse og i Mordet paa Fatime, hans Fantasi XXIV i Genfærdsscenerne, hans Patos i Saladins Monolog paa Altanen og Noureddins febrerystende Enetale i Stormnatten paa den øde Mark. Og hans Lystspilstil gaar igen i Narren og Jøden; Oehlenschläger har laant hans Amme fra »Romeo og Julie« uden rigtig at faa noget ud af hende, og har til Gengæld stillet *sin* Apoteker op som et værdigt komisk Sidestykke til Shakespeares tragisk opfattede, forsultne og elendige i samme Skuespil. Men værdigst og selvstændigst er han hans Elev i fjerde Akts Fængsels- og Vanvidsscener, hele Værkets Kulmination.

Men først og fremmest har Oehlenschläger med stor Troskab fulgt sin Kilde, Eventyret fra »Tusind og en Nat«. Han følger den i første Del af sit Stykke ofte i de mindste Enkeltheder, medens han - som nævnt - i »Vaulundurs Saga« havde følt sig friere stillet overfor Stoffet. Først fra og med Fængsels-scenerne griber han for Alvor ind i Handlingsforløbet og først i Hindbad-Episoden fjerner han sig stærkt fra Eventyret. Uden synderligt Held, forøvrigt; trods gode Enkeltheder er det ikke lykkedes at bøde paa den mattende Gentagelse, hele dette Afsnit allerede i Kilden betyder. - -

Betragter vi nu Oehlenschlägers Afvigelser fra Eventyret, vil vi med det samme faa et Indblik i Værkets Komposition. Foreløbig er her kun Tale om selve »Handlingen«, idet det er en Selvfølge, at de digterisk afgørende Elementer: Ideen, Karaktertegningen og den vidunderligt levende Stil i alt væsentligt er Oehlenschlägers egen Indsats. Afvigelserne er af Interesse, fordi de belyser Forskellen mellem Fortælling og Drama. Det er Hovedforskellen mellem Oehlenschläger og Tieck, at medens »Oktavianus« xxv kun er en tyk dialogiseret Roman, er »Aladdin« et virkeligt Skuespil. Det falder straks i Øjnene ved Stoffets klare og af Handlingens Rytme bestemte Fordeling over de fem Akter, hvor kun femte Akt, paa Grund af sin Bredde, forekommer mindre vel proportioneret. Men det viser sig ogsaa ved nærmere Efterprøvelse i en Række karakteristiske Enkeltheder.

Straks den første Scene røber Dramatikeren. Mustafa dør i Eventyret efter længere Tids Hensygnen af Sorg over sin Søns gale Streger. I Stykket, hvor Modsætningen mellem den gnavne Far og den dovne Søn er levendegjort i ganske faa Repliker, er det hans ubeherskede Arrigskab og hans Skræk over den brændende Kaftan, der hidfører Katastrofen. Allerede i denne Indledningsscene er *den dramatiske Koncentration* af en lang Række Begivenheder i et enkelt fortættet Øjeblik overlegent dygtigt gennemført. Og den kan forfølges overalt i »Aladdin«. Eventyret regner med ret store Tidsafstande. Aladdin er et Barn, da Faderen dør; 15 Aar, da han faar Besøg af den afrikanske Troldmand (thi saaledes kaldes han i Eventyret, der af Personnavne kun kender Aladdin, Mustafa og Fatime - samt »Prinsesse Badrulbudur« (dvs. Fuldmaanernes Fuldmaane), et pompøst Navn, som dog, har Oehlenschläger følt, vilde falde vel vanskeligt paa en dansk Tunge). Vendt tilbage fra Hulen lever han med sin Moder i et Par Aar af de Kostbarheder, Lampens Aand bragte. Moderen gaar seks Gange forgæves, inden hun omsider faar Sultanen i Tale. Storveziren opnaar, at der gives tre Maaneders Betænkningstid og faar to Maaneder senere det uheldige Giftermaal mellem sin Søn og Prinsessen xxvi arrangeret. Og da Aladdin omsider har vundet sin Elskede, lever han lykkeligt med hende i mange Aar efter Brylluppet, før Troldmanden atter griber ind i hans Skæbne.

I Skuespillet er Handlingen sammentrængt i saa kort et Tidsrum som muligt, og ved saa vidt gørligt at undgaa bestemte Tidsangivelser - en Fremgangsmaade, vi f. Eks. kender fra Shakespeare - har Digteren unddraget selve Begrebet Tiden fra Læserens Opmærksomhed. Aladdin er 17 Aar, da vi møder ham første Gang, og da Morgiane i Audiensen hos Sultanen nævner samme Alder for ham, forstaar vi, at Begivenhederne har fulgt hinanden Slag i Slag. Noureddins Besøg finder Sted umiddelbart efter Mustaphas Død. Aladdin udfries straks fra Hulen af Ringens Aand; i Eventyret er han indespærret i to Dage. Gentagelser undgaas: Aladdin kalder kun en Gang paa Lampens Aand for at faa Mad; det omstændeligt fortalte forenkles: vi hører, at Morgiane tre Gange har ventet paa at faa Foretræde, og vi overværer naturligvis kun sidste Gang, hun søger Audiens. Saladins Bryllup berammes til samme Dags Aften, hvor Sultanen har været saa letsindig at give den fattige Skrædderenke et halvt Løfte. Aladdins Lykke varer kun en Maaned efter Brylluppet.

Ligeledes undgaas alle unødige og uanskuelige episke Afsnit: Moderens Forberedelser til den formentlige Svogers Besøg og Aladdins til hans første Visit hos Sultanen. Og en mere fint følede Nutidssmag har taget Brodden af Saladin-Episoden.

Men foruden at koncentrere Handlingen har Digteren ændret enkelte Optrins Plads og tildigtet nye, alt sammen for den klarere dramatiske Motiverings xxvii Skyld. Noureddins første Scene i Afrika er som en virkningsfuld Kontrast anbragt lige efter Indledningsoptrinet. Saaledes præsenteres straks Modspilleren i Stykket samtidig med, at dets Idé første Gang kommer til orde i Digtet fra den gamle Bog. Ind mellem Eventyrscenerne med Lampens Aand, der bringer det dækkede Bord, og med Jøden, der snyder den troskyldige Yngling, forberedes Gulnares Indtræden i Handlingen ved den fine Samtale mellem Aladdin og de to Købmænd. Og Aladdins Forhold til hende er en psykologisk Udredning af en ung Forelskelses Faser hos to Mennesker med alle de Sindsbevægelser, der ledsager den. I Eventyret er det Udraaberens Forbud mod at se Prinsessen paa Gaden, der ægger Aladdins Dumdristighed; og om nogen Genkærlighed hos Prinsessen er der ikke Tale. Sansen for nærmere Motivering ogsaa i Enkeltheder mærkes f. Ex., hvor Aladdin tror sig befriet fra Hulen af Lampens Aand og slet ikke skænker sin Ring en Tanke - saa at han heller ikke senere, kan falde paa at ty til dens Hjælp. Eller i den taktfulde Maade, hvorpaa Stjernetyderen Ali Baba sætter Punktum for den efterhaanden lidt pinlige Diskussion om Saladins uheldige Bryllup. Og endelig har Oehlenschläger meget virkningsfuldt gjort den anden Scene med Noureddin i Afrika til det centrale Optrin i Stykket, hvor Handlingen drejer sig om sin Akse, ved at placere den umiddelbart foran Bryllupsfestlighederne, saa at dens mørke, truende Skygge skræmmer Tilskueren op af den Verden af Lys i Lys, han netop har fundet sig tilrette i. Samtidig aabner Hindbads griske Kynisme nye Perspektiver bag Noureddins Hævnplaner.

Saa sætter det virkelige Drama for Alvor ind med xxviii fjerde Akt. Og medens der før var Tale om en

Koncentration af en episk Handlingsrække, kræver Dramaets Teknik nu en Uddyben og en Udmaling af de enkelte Scener, som i Fortællingen kun er antydnet med et Par Ord. I Eventyret føres Aladdin straks til Retterstedet. I Skuespillet følges Arrestationen af den gribende Fængselsscene, og paa Retterstedet er Dervischens lange Tale den spændende Stilhed før Stormen, som saa bryder løs med en Naturkatastrofes pludselige Voldsomhed. Derpaa følger den mægtige Skildring af de kvalfulde 40 Dage, som helt tilhører Oehlenschläger: Morgianes Stue - Graven - Pøbelens Haan mod den faldne Lykkeprins. Alt dette er, som Brandes gør opmærksom paa, skabt over nogle ganske faa Ord i Eventyret: »Thi han gik fra Dør til Dør, og uden at vide, hvad han selv gjorde, spurgte alle dem han mødte, om de ikke havde set hans Pallais, eller om de ikke kunde give ham nogen Efterretning derom.« Seks Dage efter Benaadningen er Eventyrets Aladdin paa sit Slot i Afrika, hvorhen Dramaets Helt først naar i Fristens yderste Øjeblik.

Apotekerscenen (som forresten allerede Scenerne med Jøden) er bygget over en enkelt Bemærkning i Teksten. Den moralske Diskussion om Berettigelsen af Drabet paa Noureddin har fremkaldt Scenen med Aladdin i sin gamle Dragt fra deres første Møde - det er Fortiden, der hævner - og den før Ideen saa vigtige Samtale med Ringens Aand. I Eventyret indfinder Aladdin sig først, da Troldmanden er død, og han og Prinsessen gør sig efter Drabet uden større Samvittighedskrupler tilgode med Maden og de gamle xxix Vine. Dramaet kræver naturnødvendigt det endelige Møde og Opgør mellem de to Modstandere.

I Resten af Stykket gaar Oehlenschläger mest sine egne Veje. I Eventyret besøger Sultanen sin Datter umiddelbart efter Slottets Tilbagekomst. Hos Oehlenschläger træder Scenen med Narren i Stedet. Ny er Pilgrimsrejsen, Sangeren i Mekka, Mødet mellem Hindbad og Fatime; nye Genfærdsscenerne, Hindbads Prædiken, Fatimes Jordefærd og Sindbads Skomagerfilosofi. Derimod stammer den skæbnesvangre Idé med Roc-Ægget fra den orientalske Tekst, og her findes ogsaa Lampens Aands Alvorstale til Aladdin.*) Slutningsscenen viser en sidste Forskel; den aabne Kamp er den naturlige Afslutning paa et Drama, der vil fange Interessen, Spændingen til det sidste. I Eventyret gøres der kort Proces med den falske Fatime.

Saaledes var det lykkedes at skabe en virkelig dramatisk Digtning af det østerlandske Eventyr. Men Oehlenschläger har stilet højere, idet han har gjort Handlingen til Bærer af en betydningsfuld poetiskfilosofisk Idé. Nøgen fremtræder denne i Digtet fra den gamle Bog, som Noureddin raadspørger, i Stemmen fra Lampen, der i den underjordiske Hule bebuder Aladdins Komme, samtalen mellem Aladdin og Ringens Aand, hans Tvekamp med Hindbad samt * xxx Epilogen - altsammen Tildigtninger fra Oehlenschlägers Haand.

»Aladdin« handler om Kampen om den forunderlige Lampe, Symbolet paa den fuldstændige Lykke, Lyset selv. Det er derfor en Digtning om den sjældne Undtagelse; Gang paa Gang indskærpes det, at »kun saare sjældent findes Lykken helt.« Og hvem er da udkaaret til at finde denne sjældne Lykke? Svaret falder med ungdommelig Dristighed: Naturens muntre Søn er Lykken næst. Altsaa - oversat i Tidens filosofiske Sprog - det umiddelbare Geni. Den fuldendte Lykke er Foreningen af det ydre: Medgangen, Heldet - og det indre: Aanden. Ringens og Lampens Aand betyder da (ifølge Stemmen fra Lampen) Sjælens indre Harmoni og den ydre Fremgang i Verden. Lykken er dernæst en Gave. Man kan ad Tankens Vej udgrunde dens Væsen, men man kan ikke ved Flid eller Anstrængelser erobre den. Den kommer selv, den vil ej gribes efter.

Denne Lære om det lykkelige umiddelbare Geni er i Digtets dunkleste Afsnit søgt udvidet til en Kulturmyte: Kun Geniet kan i Kraft af sin indre Samhørighed med den skabende Natur gennemskue den tilsyneladende »Virkelighed« og erkende Tilværelsens store Under, Tingenes sande Sammenhæng, Verdensorganismen. Det skal derfor som en ny Prometheus bringe Lyset til Menneskene, og Sammenligningen lige efter med Odin, der henter Skjaldemjøden hos Gunløde, tyder paa, at Oehlenschläger, i al Fald paa dette Sted, har opfattet det intuitive Geni, der »med Lethed, ved et Under« finder, hvad Nattens Gransker flittigt har grundet paa, som den romantiske Digter - i nøje Overensstemmelse med Skolens Kunstlære.

xxxI

Men andetsteds - f. Ex. i den vigtige Samtale mellem Noureddin og Købmanden - er Geniet blot i Almindelighed den selvstændigt frembringende Aand modsat det sindige daglige Pligtarbejde, som savner Inspiration og Originalitet. Det er derfor for snævert kun at tyde Forholdet som en Modsætning mellem Kunst og Videnskab. I sidste Instans er det Forskellen mellem to modsatte Aandstyper, det gælder.

Nu gaar Oehlenschläger videre. Han føjer et etisk Element ind i sin Genilære og sprænger derved den romantiske Teori. Den lykkelige er den, som fortjener at være det. »Hans udvortes Lykke er Resultatet af hans indre harmoniske Natur: det er ikke Lykke træf, men Naturens Løn« (Vald. Vedel). Den, Lykken har udkaaret, skal først prøves, og svigter han sin Natur, svigter Lykken ham. Ved Uagtsomhed kan Lykken forspildes i de gode Dage; og evige Fjender - der tillige, læres det, er Forsynets Fjender, da Lykken er det guddommelige i Livet - lurer paa den lykkelige. Først den misundelige Goldhed, der forgæves søger at naa ud over sin medfødte Begrænsning, og som pukker paa sin formentlige Ret til Lykken ved at pege paa sit ihærdige maalbevidste Slid: »Skiønt født til Skæl han stolt vil være Kierne; - Og Herre, skiønt han skabtes til en Svend.« Dernæst den gemene Pøbelslethed, som - hedder det med et betegnende Ord - ikke kender »Livets Herlighed«; hvis Maal er at drage det store nedad, gøre alt smaalt og usselt. Her maa den, der vil

bevare sin Lykke, værgе den baade mod indre og mod ydre Fjender. Og han kan gøre det, fordi Lykken ikke bare er det ydre Held - Appelsinerne, der finder Vej xxxii til den lykkelige Turban - men et Udtryk for *Personligheden*. Ved at føre moralsk Frihed og Ansvar ind i sit Værk har Digteren forvandlet Eventyret, hvis Personer kun er Marionetter i Skæbnens Haand, til et viljesbestemt Drama. Derfor ligger den tamme Idyl fjernt fra det Livssyn, »Aladdin« forkynder. Lykken er utænkkelig uden Kampen; det er Guds Yndlings Pligt at bekæmpe det slette og det nedrige. Først efter mandig Strid med Lampen som Indsats forstaar dens Herre at skatte dens sande Værd.

Samtidig med at Digteren ingenlunde slipper sin ydmyge Tro paa, at det er Skæbnens Naade, ikke egen Fortjeneste, Lykken oprindeligt skyldes, bryder der en selvsikker Overbevisning igennem om Viljens Magt til at forsvare denne Lykke. Aladdin taler allerede som Hakon Jarl gør det, naar han siger: »Jeg kalder Lykken - At sætte det igennem, som jeg kan«. Og naar han i den afgørende Stund med Overbevisningens Styrke udbryder: »Jeg stoler paa min Arm og paa min Ret,« er den naturbestemte Modsætning mellem Kaldet og den golde Stræben forvandlet til en aaben Kamp mellem Kraften og Listen. Det er »Sandhed mod Løgn, det Gode mod det Onde«. For denne optimistiske Tro, der sætter Lykken som enstydig med Livet selv, er Udfaldet af Kampen paa Forhaand givet. Det Ondes Kraft bortsvinder i sit eget Gøglelys, medens Livets Lampe brænder højt for den Sejrende i en rolig, liflig Glans.

Dette Stade er dog ikke Digterens sidste og endelige. I den vidunderlige Slutningsscene træder det selvbevidste Jeg paany tilbage for en andagtsfuld Følelse af Livets hellige Mysterium, i hvis Skygger det enkelte Menneske tabes af Syne:

xxxiii

Hvor sælsomt er dog Menneskenes Liv!
Hvor mystisk bryder alt sig blandt hinanden!
Et ringe Spil i Evighedens Haand.

Saaledes ender den ungdommelige Forherligelse af det umiddelbare Geni og Stoltheden over den moralsk bevidste Personligheds Sejr over sig selv og over sine Fjender i Erkendelsen af menneskelig Magts og Storheds Intethed. Slutningsbilledet af Lykkens Søn paa den fattige Grav under Hylde træet er det skønne Digterværks dybeste og største Symbol.

Det er ikke svært at se, at Værkets Idé ikke er klart gennemført; og Digteren har været sig det bevidst, naar han i Epilogen advarer mod »at pirre i Lampen med Forstandens Lysesax, for at forjage hver en Dunkelhed.« Men denne Svaghed hænger sammen med »Aladdins« Styrke. I Stedet for at digte om et *Begreb* - Geniet, er Oehlenschläger mere og mere blevet optaget af sit virkelige Emne: et *Menneske*, en Udviklingshistorie fra Barndom til Manddom. Og ikke den dunkle Lykkelære, men den anskuelige, fængslende og gribende Skildring af et Menneske i Lykke og Nød, gjort saa levende og med en saa bred Fuldstændighed som maaske intet andet Steds ellers hos den store Digter, vil bevare »Aladdins« ungdomsfriske Tiltrækningskraft ned gennem Tiderne. I det hele gælder det om dette Hovedværk, at Sansen for det menneskelige i dets forskelligste Former trods de store Forsætter har trængt Spekulationen i Baggrunden. Oehlenschläger har indenfor den østerlandske Ramme skabt en hel Verden, der lever og aander. Sidestillet med en Oversigt over Værkets Tankeindhold maa der derfor følge en Undersøgelse af *Karaktertegningen*.

xxxiv

Som naturligt er, har Digterens Interesse i første Række samlet sig om Helten og Hovedpersonen, *Aladdin* selv, og de tre Stadier i hans Udvikling: Drengen, Ynglingen og Manden.

Trods sine 17 Aar er Aladdin i første Akt skildret som en ren Dreng, der tumler med andre Drengene - rødmusset, stærk og doven, sorgløs i sit hele Væsen. Eventyret fremstiller ham ikke i det bedste Lys - han var »faldet hen til lastværdige Tilbøjeligheder,« og ved sin vanartede Opførsel havde han lagt sin gamle Far i Graven. Hos Oehlenschläger er han med alle sine Fejl dog langt elskværdigere. Han er et Stykke Natur, frisk og sund, men ikke andet; hans Sjæl er et ubeskrevet Blad, og Oehlenschläger har undgaaet at sætte ham i den sentimentale Position som »Manden med de skjulte Talenter«. Indtrykket af hans Ligegyldighed ved Mustaphas Død mildnes af det udpræget barnlige, der er over hans Væsen; og netop hans barnlige tillidsfulde Fortrolighed til Noureddin fremhæver hans aabne, varme Sind overfor Troldmandens beregnende, lumske Væsen. Hans Forestillinger om Fremtiden er et Barns uklare og begejstrede Drømme; kun hans naive Sanselighed fortæller os, at Barnet er ved at blive voksen. Der er mut Drengestædighed i den dramatisk virkningsfulde Scene, hvor han paa Trods nægter at udlevere Lampen til Noureddin. Og i Hulen er det et Barns Glæde over de skønne Frugter og et Barns fromme Hengivelse i Skæbnen, da alle Udveje synes lukkede, som det har været Digteren magtpaaliggende at skildre. Hans hjertelige Uskyld gør Indtrykket af Noureddins Handlemaade dobbelt grelt.

Disse tre Egenskaber: den blomstrende Sundhed, xxxv den friske naive Sandselighed og den barnlige Fromhed bevarer Aladdin. Men idet Digteren nu fører sin Helt opad til Lykkens Tinde, vil han samtidig vise, hvorledes Medgangen forfiner og forædler hans Væsen, lokker

Spirerne til det store frem i hans Sjæl. Han vokser med sit Held, indtil han i Kulminationen umiddelbart foran det store Omslag har foldet alle sine bedste Egenskaber ud; Rigdom, Visdom, Elskov og Tapperhed er forenet i hans lyse Helteskikkelse. Straks fra den første Stund viser han sig ved sin naturlige Myndighed og sit uforbløffede Humør som Lampens fødte Herre. I Scenen med de to Købmænd er den dovne Gadedreng helt forvandlet; han gør Indtryk paa sine Omgivelser baade ved sit fordelagrige Ydre og ved sit opmærksomme og beskedne Væsen; og hans ungdommelige Sværmerier vokser nu til en stor, glødende Forelskelse, der atter lægger en Alen til hans aandelige Vækst. Hans stolte Tankeflugt løfter ham samtidig højt over det hyggelige Filisterium og den smaaborgerlige Maalestok paa Livsværdierne, som hans Mor repræsenterer. Modsætningen mellem Aladdin og Morgiane er ikke mindre betydningsfuld end den mellem Aladdin og Noureddin; mellem det unge fremadstræbende Geni og den bestandig-borgerlige Skikkelse. Diskussionen med Moderen kalder Selvbevidstheden og Stoltheden frem i Aladdin og ved sit lidenskabelige Temperament er han Kød af sin Digters Kød, Blod af hans Blod. Noget af det ejendommeligste og mest henrivende i Dramaets første Del er Aladdins pludselige, mægtige Vredesudbrud, hvor den store oehlenschlägerske Hidsighed sætter pragtfulde Blomster, men hvor - ikke mindre oehlenschlägersk! - den hjertelige xxxvi Godlidenhed snart faar Vredesstormene til at lægge sig igen.

Men i den skønne Sommermorgenstund, hvor Aladdin paa sit højeste overskuer hele sin Lykke og takker Allah for hans Godhed, er hans Skæbne allerede beseglet. Og i de følgende Scener, hvor det store Sammenbrud gør Ynglingen til Mand, naar Digtningen sit Højdepunkt. Aladdin maa bøde haardt for sin sorgløse Ubesindighed. Lystspillet er blevet en Tragedie, der drejer sig om den store Modsætning mellem Liv og Død; og den dybt menneskelige, ganske uheltemæssige Afsky for Døden som den meningsløse Tilintetgørelse, det friske blodrige Livs rent fysiske Reaktion ved Tanken paa Bøddeløksens Punktum er skildret med en realistisk Styrke, der næsten overvælder Læseren. Et af Højdepunkterne er Fængselsscenen, hvor Edderkoppens svage Spind bliver et trøstende Billede paa Verdensstyrrerens taalmodige utrættede Ro; Indrykket fremkalder en sjælelig Afspænding i Aladdins fortvivlet oprørte Sind, som svarer til Scenen, hvor Fuglen kalder Vaulundur tilbage til Livet. Men Aladdin, tilsyneladende styrket i sin Sjæl og reddet i yderste Øjeblik af Folket, har endnu ikke (saalidt som Vaulundur havde det) tømt Lidelsens Kalk til Bunden. I Vanvidets Nat skal den sidste Glans af den engang straalende Helt forsvinde. Lykkens Søn genkender sin Skæbnes Billede i det visne Blad i Morgianes Torvespand. Og medens Folkesnakkens begynder at hvisle omkring ham, vender hans eget Liv sig som Febersyner imod ham. Hans Tunge stammer de Ord om Lampen, dette Snurrepiberi - uden Værd for alle andre, som Drengen en Gang hørte Noureddin sige. Kurven naar sin xxxvii Bund, hvor Geniet er blevet Daaren. Pøbelen - et fint Træk af Massepsykologien - bespøtter nu hujende den Mand, den selv nylig har reddet fra Døden; thi han formaar jo ikke Underet, og Troen herpaa har været Grundvolden for hele hans Folkegunst. Den sidste haarde Kamp mellem det blomstrende Liv og den blege Død udkæmpes i Aladdins Sjæl, da han staar ved Flodbreden for at gøre Ende paa sin mislykkede Tilværelse. Da bryder hans barnlige Fromhed endnu engang igennem: »Hvad reiser sig her inderst i mit Bryst?» Og Ringens Aand kan komme som en frelsende Engel, som den kom til Barnet i den underjordiske Hule.

I femte Akt er Aladdin rustet til den afgørende Kamp mod Lampens Fjender. Betegnende for ham som for Vaulundur er Digterens Umage for at understrege det moralsk berettigede i Hævnen. Aladdin haaber at kunne forsvare for Gud, at han har slaaet Noureddin med hans egne lumske Vaaben - han har ikke fældet en ærlig Modstander, men dræbt et giftigt Skadedyr.

Svagest er Aladdin-Skikkelsen i Hindbad-Partiet. Opgaven her var at skildre ham som Manden, den modne og betydelige. Det er ikke lykkedes; dertil er hans Rolle altfor passiv. Først i den sidste Scene, Tvekampen, hvor Udviklingen fra Naturbarnet til den selvmyndige Personlighed endelig er fuldendt, er Aladdin paa Højde med sig selv og det store Opgør: Sandhed mod Løgn, det Gode mod det Onde. Han er pragtfuld i sin ophøjede Ro:

Han stander herlig i sin Ungdoms-Kraft,
Med vældig Arm, med roligt Tillidsblik.

xxxviii

Dette er *Helten*, som Oehlenschläger forstod ham. Ordet *rolig* er Løsningsordet for den store danske Klassik - for Thorvaldsen og for Brøndsted, for Ørsted og for Oehlenschläger. Derfor hedder det om Livets Lampe i Aandernes mægtige Hyldestkor:

Livets Lampe høit skal brænde med en rolig, liflig Glands.

Denne harmoniske Ro, saa forskellig fra Titanens Trods, besjæler ogsaa Slutningsscenen, hvor Manden, idet han lader sit Liv glide forbi sit indre Øje, bøjer sig for Tilværelsens Under og eftertænksomt dvæler en stille Stund »paa Morgianes Grav, ved Hylde træet«. - -

Aladdins diametrale Modsætning er hans besejrede Medbejler til Lampen, den afrikanske Troldmand *Noureddin*. Set fra Ideens Standpunkt er Kampen mellem dem Sammenstødet mellem to evige Aandstyper. I

Fortalen til den tyske »Aladdin« kaldes Noureddin derfor det ensidige Talent, der misunder Geniet, og i Trimetersvaret paa Baggesens Rimbrev karakteriserer Oehlenschläger ham saaledes:

en Higen mod
Umulighedens fierne Maal: som derfor nidsk
Hos andre haded, hvad ham nægtedes.

Men som Figuren er udført, er Partiet ikke lige længere. Oehlenschlägers Forvandling af Begreberne Geni og Talent til Mennesker af Kød og Bod har medført, at Noureddin ikke blot *ideelt* set mangler Muligheden for varigt at kunne blive Lampens Herre, men at han navnlig ogsaa *moralisk* set er uværdig til at blive det. Og her falder Digterens Synsmaade sammen med Eventyrets Fortællers, der netop indskærper, at Troldmanden ved sin store Ondskab gjorde sig xxxix uværdig til at nyde den Skat, han ved sin Klogskab havde faaet Kundskab om, og at hans Skæbne var Straffen, fordi han vilde ofre et uskyldigt Barns Liv for at komme til at besidde stor Rigdom. Nogen jævnbyrdig eller værdig Modstander er Noureddin til Skade for Stykkets Idé derfor ikke blevet, men til Gengæld er han en levende og ofte skarpt opfattet Skikkelse. Han repræsenterer alt det, der var Oehlenschläger mest imod.

Han er helt sig selv allerede i den første Scene, vi ser ham. Med den udholdende Sliders uhyre Energi er han omsider ved sine magiske Kunster naaet saa vidt, at han øjner Maalet: Lampen, Nøglen, der skal give ham Adgang til alle Jordens Skatte. Thi al Noureddins Stræben skal kun tjene hans selviske Tilfredsstillelse, hans Begær efter Rigdom, Magt; han har intet tilfælles med Videnskabsmanden, der drives frem af sin Erkendelsestrang for at søge Sandheden. Og nu staar han foran Virkeliggørelsen af Drømmen. Sejstrøg afviser han den gamle Bogs Advarsel - den er jo skrevet af en ukyndig Lægmand, som ikke skal lære ham noget - og drager til Ispahan for der at finde det Redskab, der er anvist ham til at hæve Skatten: en rød musset, uopdragen Dreng, enfoldig og tankeløs. Da han har fundet den rette, forbereder han som kynisk Eksperimentator Udførelsen af sin Plan. Hans Fortælling om Naturens hemmelige Skatte har vakt Drengens Videbegærlighed; for at tilfredsstille den lover han ham Adgang til den underjordiske Hule. Og medens Ofret er borte for at samle Brænde til Ilden, bliver han i sin overmodige Glæde næsten velvilligt stemt overfor den enfoldige Stakkel, der nu blindt løber i Døden, skønt han er klar over, XL at Medlidenhed i og for sig er uforenelig med hans videnskabelige Overbevisning. Han viger ikke tilbage for en ligefrem Bondefangerteknik, naar han med Onkel-Værdighed blot som Tak for al sin Venlighed ønsker at faa den værdiløse gamle Kobberlampe til Gengæld, og med en Forbryders slette Samvittighed, der hvert Øjeblik røber sig - han falder brutalt ud af Rollen, da Drengen gør Knuder - gennemlever han de spændende Øjeblikke, indtil Spillet er tabt, og han forbitret lukker Hulens Indgang over det ulykkelige Barns Hoved.

Noureddins Mangel paa Sans for det uforudsete, det irrationelle i Naturen, har spillet ham Lykken af Hænde. I sin uhyre Overlegenhed har han bedømt Aladdin fuldstændig fejl, og da han siden, træt af sin forgæves Møje, vil adspredde sine mismodige Tanker ved endnu engang at kaste et Blik ind i Hulen for at se den foragtede Drengs hvide Ben, fylder denne Fejltagelse ham med et frygtelige Raseri:

Forvorpne! plat uduelige Dreng!
Du høster Frugten af min sure Flid?
Du plyndrer nu det Træ, som jeg har plantet?

Noureddin erobrer Lampen fra den sorgløse Aladdin. Lidenskabens i hans begærlige Sind, hvor han i Nattestormen knuger den i sin Haand, løfter ham eksalteret for et Øjeblik op over hans vanlige Snæverhed. Men han savner den Myndighed, Lampens Herre maa eje. Han gribes af pludselig Tvivl, om det nu er den rette Lampe; hans Haand skælver, da Aanden kommer til Syne, han gør Undskyldninger og stammer i Stedet for at befale. Og det var selve Kampen for at vinde Lampen, som bar Noureddin xli oppe. Da den først er hans, viser hans fuldstændig negative Goldhed sig. Det passer godt hertil (Rudolf Schmidt har gjort opmærksom paa det), at han, som ikke kan finde Ord stærke nok til at udtrykke sin Foragt for den uvidende og taabelige Aladdin, selv ikke ved bedre, da han er blevet Lampens Herre, end ligefrem at kopiere ham, tage hans Slot og hans Prinsesse. Og i sidste Akt, hvor hans Energi er opbrugt, blotter Digteren skaanselsløst Filisteren i ham.

Allerede i det ydre gør han ved sin blodløse pedantiske Skikkelse en slet Figur i Sammenligning med Aladdin, og hans Gammelmandskomplimenter til Gulnare, hvem han, som aldrig har været ung og aldrig har elsket, i Grunden slet ikke bryder sig om, tager sig dobbelt flove ud paa Baggrund af Aladdins hede Elskov. Selv den daarlige Maves Misundelse overfor den gode Appetit (»denne forædte, taabelige Knøs«) har Oehlenschläger mærket sig. Men Afstanden mellem de to er stærkest udtrykt i disse Ord:

denne dumme, flade Drengestolthed,
Der brauter med en lykkelig Natur,
Og ikke med hvad der er Selverhvervet.

Her har det snævre Aandshovmod bekendt Kulør. Noureddin mangler ikke blot Aladdins Hjertevarme: han er uden Smil, glædes kun ved en hvæsset Vittighed. Han mangler ogsaa hans barnlige Fromhed og

oprigtige Ydmyghed. Han - den negative Duksenatur - tror at være den sande Vise, for han véd alt, hvad der kan vides. Hans virksomme Sjæl har forsøgt alt, siger han, har gennemskuet alt - og begramset alt! Hans aandshistoriske Parallel er den fladbundede tyske Rationalisme.

XLII

Hans Broder *Hindbad* er skabt i den franske Materialismes og Revolutionens Billede. I Noureddins ufortrødne Stræben ligger der dog trods alt en Art Idealisme; Hindbad er kun det plumpe Begær. Hans Kynisme hæmmes ikke af noget »Hjernespind om Dyd og Ret«. Han tager overalt Skridtet fuldt ud, viger hverken tilbage for Mened, Mord eller Gudsbespottelse. Hindbad-Handlingen har vanskeligt ved at interessere - det subtile Paafund med Roc-Ægget er ikke særlig egnet til at fremkalde Sindsbevægelse hos Læseren - men hans Pøbelagtighed er tegnet med rask Kraft, der kulminerer i Opgøret med Aladdin. Det pludselige Omslag fra overrumplet Frygt til dumdristig Dødsforagt er baade levende og virkningsfuldt, og Hindbad jonglerer saa behændigt med Begreberne Ret og Uret, at kun en Damascenerklinge formaar at hugge igennem den dialektiske Knude.

Oehlenschläger har faaet meget mere ud af sin Helts Fjender end af *Gulnare*, hans Elskede. Han har arbejdet med den psykologiske Motivering af Figuren, som Prinsessen i Eventyret savnede, men han har alligevel mere ladet sig fange af Gulnares varme og fyrige ydre Skønhed, der er malet med virkelig østerlandsk Kolorit, end af hendes Sjæl, og hun indtager heller ikke saa central en Plads i Handlingen (og i Aladdins Bevidsthed), som man kunde vente det. En samtidig tysk, temmelig uvenlig Anmeldelse ankede over, at Aladdin i Fængslet og paa Dødens Tærskel ikke skænkede sin Hustru en Tanke. Betegnende er det ogsaa, at Oehlenschläger ikke har villet - eller kunnet - skildre Mødet mellem de to efter de skæbnsvangre fyrretyve Dages Forløb, men har XLIII overladt til et Fuglekor symbolsk at tolke Gensynets Lykke.

Saa har Aladdins Moder staaet hans Hjerte adskilligt nærmere. *Morgiane* er en af de bedst opfundne og heldigst formede Typer i det oehlenschlägerske Teater, og med fin æstetisk Takt har Digteren fremhævet Lystspilkaraktern af sit Værks første Halvdel ved at lade hendes Mutterwitz akkompagnere og kommentere alle dets fantastiske Begivenheder. Hun er det uforstyrrelige København midt i Fantasiens Orient.

Morgiane er helt Oehlenschlägers egen Skabning. Hun skylder ikke den gennemgaaende fornuftige og alvorlige Moder i Eventyret ret meget, mere vistnok den unge Oehlenschlägers Spiseværtinde, Farverenken fra Vestergade, Ørstedernes uforlignelige Tante Møller. Hun er en uforfalsket københavnsk Madam i Briller og Skørter (en bevidst Afvigelse fra det østerlandske Kostume), og hun har Mundtøjet i Orden. Det kan slaa klik for hende en sjælden Gang, men hun forstaaer at finde sig tilrette i de allerfleste Situationer, selv i Audiensen hos Sultanen. Og naar hun først tager fat, kender hendes Veltalenhed ingen Grænse. Hendes Tale viser, at den unge Oehlenschläger forstod at høre, som han forstod at se. I en bred Strøm, der kun i et ærgerligt Øjeblik kan afbrydes af et Par djærve Skældsord (»Dosmer, Kiødhoved, lange Lømmel«), men som ellers lyser af Lune og Humør, glider folkelige Fyndord, Ordsprog, Talemaader; en uudtømmelig Skat, en aldrig svigtende Reserve af Snusfornuft, som straks kan møde enhver Eventualitet.

Hendes Verden er snæver, men hun staaer fast paa XLIV begge Ben i den, og tilsidst repræsenterer hun en ligefrem Livsanskuelse, den bestandigt-borgerlige, hvis Grundsætning er denne: »Den stræbsomste, min hjerte kære Søn! - Er dog jo altid den agtværdigste.« I hendes borgerlige Verden holdes alle paa samme Niveau ved den samme billige gensidige Agtelse, som nivellerer og udglatter alle Forhold - den, som Rahbek levede højt paa:

Hver var en dygtig Skrædder i sit Fag.
Den Ene overskred den Anden ey.
Den Anden roeste tit din Faders Kapper,
Til Giengield blev hans Buxer roest igjen.

Der er et uoverstigeligt Svælg mellem denne Tankegang og Aladdins. Og skønt Morgiane elsker, forkæler og beundrer sin Søn, lærer hun aldrig at forstaa ham. Hun glemmer bestandig, at han ikke blot er hendes Dreng, men ogsaa Lampens Herre.

Du med din Lampe! Andre Folk har ey
Saadan en Lampe. Det er da at sige,
Hvermand har vel en Lampe, som den er;
Men denne -

Repliken fortæller samtidig noget om den oehlenschlägerske Komik, der er saa straalende repræsenteret i »Aladdin«. Den optræder i mange Former; der er ødslet med komiske Paafund i Skildringen af Morgiane: burleske Farceoptrin, groteske Forsnakkelser, Ordsprog dynget paa Ordsprog, der ved deres undertiden lidt umaadeholdne Mængde viser, hvorledes Digteren har godtet sig over sine Indfald. Men finest er den i en Ytring som den ovenfor anførte; dens Speciale er at blotte en Persons ejendommelige »Logik« ved en fuldkommen tro Gengivelse af hans Udtryksmaade.

XLV

Her viser Oehlenschläger en genial Sikkerhed, der momentvis kan bringe ham paa Linie med de største komiske Digtere; en enkelt Replik kan lynsnart afdække en Karakter og placere den for Øjnene af os. Han er ikke blot en træfsikker lagttager, men aabenbarer et satirisk Talent, der ved ganske smaa Midler - fjernt fra den grove Overdrivelse - formaar at blotte almenmenneskelige Fejl og Skavanker. Det er H. C. Andersens og Fritz Jürgensens Metode; Holberg kender den ogsaa, og den er vel den mest typiske danske Form for Vid.

Morgianes lille Verden oplyses ved en saadan Række »logiske« Glimt. Berømttest er hendes Ord til Urtekræmmeren, hos hvem hun skal købe Olie til sin Lampe:

Ifald jeg turde bede Eder om
Den Sletteste; men det maa være Noget,
Som der er godt.

Men ikke mindre Plets kud er hendes Forargelse over Nouredins skændige Optræden mod Sønnen ved dens komiske Fremdragelse af en dog mere underordnet Omstændighed:
Og hvad som værre var: Slaae dig paa Øret!

Hendes naive Ubehjælpssomhed, naar hun skal til at give en lidt mere abstrakt Forklaring, er Gang paa Gang truffet med lykkeligt sprogligt Gehør for jævne Folks Tale.

Men Oehlenschläger elsker denne Mutter - hun er komisk, men samtidig inderlig rørende. Han har tegnet hende med den sande Humorists skarpe Blik for de smaa ydre Særheder og varme Følelse for den XLVI indre Hjertensgodhed. Uden at idealisere hende løfter han hende dog i Læserens Bevidsthed, efterhaanden som Stykket skrider frem. Hendes faa Ord paa Retterstedet er et Skrig af gribende Fortvivlelse, og da hun er død - hvor skulde hun, den muntre Hverdag, kunne hævde sig overfor Ulykken og Modgangen, der med Vælde rammer hendes Søn - bliver hun for Sønnens Minde (og for Læserens med) et skønt Billede paa Moderkærligheden. Hendes fattige Skikkelse og hendes rige Hjerte følger os til Bogens sidste Blad.

Naar »Aladdin« er blevet Oehlenschlägers komiske Mesterværk, skyldes det ikke blot Morgiane. Thi udenom hende er grupperet et helt Galleri af mesterlige *Bifigurer*, som udfylder en enkelt Scene, og som ofte er karakteriserede med en eneste rammende Replik. Hver har sit eget særprægede Ansigt. Litterære Figurer er Ammen (en svag shakespearesk Studie) og - mere levende - Narren og Jøden; den sidste er raskt sat op i rigtig Eventyrstil med Overdrivelsens stærke, lystige Farver. Betydeligere er dog »Vestergade«-Figurene, Dagliglivets gode Borgermænd. Mustapha, den vrantne, ængstelige Sortseer, danner Modsætningen til den joviale, godlidende Kobbersmed med hans hjertelige Fornøjelse over billigt købte Ordspil. Den sindige Købmand er Digterens eget Talerør; han er satirisk og dybsindig, og det morer ham især at drille sine Medmennesker. I to Figurer slaar Oehlenschlägers Satire, der ogsaa kommer godt frem i Hindbads frække Præken, sig rigtig løs: Urtekræmmeren og Apotekeren. Urtekræmmeren behøver kun at præsentere sin uangribelige moralske Hæderlighed i den lille Bemærkning om, at han »for Livs XLVII og Døds Skyld« vil skrive Morgianes Skilling op (som han derpaa putter i sin Lomme), saa kender vi ham ud og ind. Og hans Kollega Apotekeren gennemløber i sin ganske lille Scene en hel Skala af Stemninger overfor sin Kunde Aladdin: Først Storsnudethed. Saa patetisk, samfundsbevarende Forargelse. Derpaa - hjulpet paa Gled af de rare Penge - den vidunderlige Undskyldning: »Man har jo dog en Slags Samvittighed«. Indtil Egoisten tilsidst med en kynisk Gestus kaster Masken:

Gaae hen for mig, og henret hvem I vil,
Naar I kun sparer mig, min Hustrue og
Min lille Hassan, med de skieve Been.

Afstanden fra disse komiske Scener til den store Tragedies Patos i fjerde Akt er Udtrykket for »Aladdin«s Universalitet. Ogsaa i de tragiske Partier har Oehlenschlägers Genius udfoldet hele sin Storhed. Optrin som Vanvidsscenerne, Geniets egen Tragedie, er næppe overtruffet i hans senere »rigtige« Tragedier. Og Bipersonerne staar med ikke mindre Liv end i de komiske Optrin: Bødlen, Oldingen, Fatime, Genfærdet.

Ved Siden af Idéen og Karaktertegningen maa sluttelig nævnes det tredie Omraade, hvor Oehlenschlägers Kunst har skabt et dansk Hovedværk af den orientalske Fortælling: *Vers og Stil*. Hovedversemaalet er den rigt behandlede femfodede Jambe, der giver Værket dets faste Rejsning. Afvigelserne herfra er altid kunstnerisk motiverede. Ringens og Lampens Aander skiller sig saaledes ogsaa rent metrisk ud fra Menneskeverdenen: Ringens Aand ved sine lette hastige Daktyler, Lampens Aand ved sit brede, vægtige XLVIII trokaiske Versemaal. Idéen fremhæves ved Terzinerne i Digtet, Nouredin læser i den gamle Bog, og i Ringens Aands Varselsord til Aladdin. Og Stykkets festlige Midtpunkt, der tydeligst understreger dets altomfattende Karakter: Scenen, hvor Aanderne bygger Aladdins Slot, er en Række prægnante Livsbilleder, indrammet i de stærke Trimetres højtidelige Rytme. Den rene Lyrik forekommer sparsommere end hos Tieck; men den omfatter nogle af Oehlenschlägers betydeligste lyriske Digte: Gulnares Sang ved Vinduet, Aladdins Vuggevise ved Moderens Grav og Fatimes Aftensalme.

I Tiecks Aand, men i Dialogens Versemaal (ikke - som hos den tyske Digter - metrisk adskilt fra de rent

dramatiske Partier) er lyrisk-episke Pragtnumre som Flugten i den klare Morgenstund fra Hulen, Ali Babas Syn og Dervischens Katekisation.

Men - i Modsætning til Tiecks - *Stilen* er afgjort en Dramatikers. Den spænder i dette »Lystspil« (Betegnelsen hentet fra »Oktavianus«) uden Brist eller Mislyd fra lun københavnsk Gemytlighed op til Shakespeare. Dansk dramatisk Digtning har hverken før eller siden kunnet opvise et Værk, der paa dette Omraade taalte Sammenligningen med Oehlenschlägers »Aladdin«.

Det er Oehlenschlägers virkelighedsmættede, farvestærke Ungdomsstil, som vi kender den fra hans samtidige Lyrik; blot gaar den endnu videre, baade i sin københavnske Realisme, som Morgianecitaterne har vist Prøver paa, og i sin ophøjede Patos. For den sidstes Vedkommende er Shakespearepaavirkningen interessant. Shakespeare har lært Oehlenschläger Foreningen af den dristigt billeddannende Fantasi og XLIX Udtrykkets tætte Kraft og energiske Sluttethed, der ligesom springer det forklarende Mellemlid over. Eksemplerne er talrige; et enkelt skal anføres - Aladdins Ord om Hindbads Dolk:

En Jern-Magnet!
Som skulde strøget Hovedsmerten bort,
Og peget med sin kolde, stive Finger
Til Dødens lispol.

Mest typisk - og mest oehlenschlägersk - er Stilens antike Skønhedsglæde, der navnlig mærkes i den levende og varme Forherligelse af den menneskelige Skikkelse, som møder os i den beundringsværdige allegoriske Scene mellem Styrke og Skønhed, i de gentagne yppige Skildringer af Gulnares østerlandske Dejlighed og i den forelskede Aladdins dristige, lykkelige Elskovslyrik. Højest naar Stilen, naar den skal udtrykke Modsætningen mellem det frodige Liv og den kolde, frygtelige Død. Den unge Oehlenschlägers sjælelige Sundhed og helt umiddelbare, ureflekterede Livsfølelse kulminerer i Monologen ved Aaen. Sammenholdt med Morgianes prosaiske Torvepassiar, med den rene Fromhed i Fatimes Sang, den plastiske Vælde i den Billedverden, som Aanderne, der bygger Aladdins Slot, aabner for Læseren, vil den kunne give et Begreb om, hvor stort et Register denne Sprogets Mester beherskede, og med hvilken aldrig svigtende Sikkerhed han forstod at benytte det.

Saaledes er det da lykkedes den femogtyveaarige Digter paa alle Omraader at indfri Kravene til det universelle Kunstværk og at paatrykke hver Enkelthed sit Genis Stempel. I kort Begreb indeholder »Aladdin« alt, hvad der er karakteristisk for Oehlenschläger; det er sikkert overhovedet sjældent, at en L Digters Talent og Evner er blevet saa alsidigt repræsenteret i en enkelt Digtning. Ud fra dette Synspunkt er det med Rette altid blevet betragtet som hans Hovedværk.

IV.

Til sidst skal der peges paa den personlige Baggrund for »Vaulundurs Saga« og »Aladdin«. Der ligger i dem begge et Udtryk for en Livsanskuelse. Oehlenschläger har i disse rige Aar lært at tro paa sin Genius og forstaa dens Væsen. Men der er intet Aandshovmod i denne Selvfordybelse, derimod en stor menneskelig og kunstnerisk Ydmyghed, der tager den lykkelige Natur og dens Udvikling som Forsynets Gave. Og i den faste Overbevisning om Kampens Nødvendighed og moralsk opdragende Betydning indeholdes en Garanti mod al slap Selvforgudelse, mod al aandelig Dovenskab. Adel forpligter.

Mandigst er denne Trosbekendelse fremsat i Vaulundur; i hans harmoniske Natur, som Modgang ikke formaar at knække, har Oehlenschläger tegnet sit Ideal og opstillet sit Livsprogram, hvis alvorlige Oprigtighed ingen vil kunne drage i Tvivl. Og idet han har projiceret Hovedlinierne i sin Natur op til denne mægtige Taalmodets Helt, har han samtidig - i Skildringen af Vaulundurs Brødre - klaret sig sit Forhold til sine Medbejlere, uden at de dog behøver at opfattes som ligefremme Portrætter. Med Slagfidur har Oehlenschläger selv i sin hidsige »Erklæring til Publikum« (1818) sammenlignet Baggesen; endnu mere paafaldende er Ligheden mellem Eigil og Oehlenschlägers farligste Konkurrent i de unge Aar, Staffeldt, den evige Længsels Digter. Den Udførlighed, u hvormed dette Mellemværende er gjort op, skønt den egentlige Handling derved standses, kan ikke andet end pege henimod en personlig Baggrund.

Men Oehlenschläger var kun 25 Aar, da »Poetiske Skrifter« saa Lyset. Livet havde hidtil næsten kun vist sig fra sin mest smilende Side for ham. Det er derfor naturligt, at medens Vaulundur har været det høje Fremtidsmaal, har han fundet mest af sig selv i den sorgløse Aladdin. I sine Erindringer (I, 1850, Side 220 ff.) har han selv banet Vejen for Fortolkningen af Værkets første Del som en Myte paa hans kunstneriske Gennembrud. »Den naturlige Lighed, som dette Eventyr havde med mine Livsforhold, gav maaske det Hele

noget Naivt og Eget, som forstærkede Virkningen. Havde jeg ikke selv i den hos mig opdagede Digtereavn fundet en forunderlig Lampe, der satte mig i Besiddelse af Alverdens Skatte? Og Phantasien var mig en Ringens Aand, der bragte mig, hvorhen jeg vilde. Min Dannelse havde udviklet sig seent, men temmelig hurtigt, ligesom Aladdins, og ligesom han, havde jeg nylig lært at kiende Kiærlighed. Min Moder var død, og da jeg skrev Aladdins Vuggesang paa hans Moders Grav, flød mine Taarer over min egen Moder. Saaledes berørte denne Fabel i mange Punkter mine egne Livsforhold; jeg ironiseerte ogsaa dermed, og var mig det under Digtingen ret vel bevidst!«

I »Aladdin« ser Digteren sig tilbage. Selv Samtalen mellem Noureddin og Aladdin paa Vandringen udenfor Haverne er (vistnok med Rette) blevet tydet som en Erindring om hans første store Samtale med Steffens paa Vandringen i Frederiksberg Have. Men han ser ogsaa fremad med den sunde Ungdoms Erobrertrang ^{LII} overfor Livet. Søren Kierkegaard, som vel har sagt det dybeste Ord om Aladdin, har samtidig ogsaa karakteriseret hans unge Digter: »Det er derfor, at »Aladdin« er saa styrkende, fordi dette Stykke har den geniale, barnlige Dristighed i de mest forfløine Ønsker. Hvor mange er der vel i vor Tid, der i Sandhed tør ønske, tør begjære, tør tiltale Naturen hverken med et artigt Barns bitte, bitte eller med et fortabt Individ's Raseri? Hvor mange er der, som i Følelsen af hvad der i vor Tid snakkes saa meget om, at Mennesket er skabt i Guds Billede, har den sande Commandostemme? Eller staae vi ikke Alle der som Noureddin og bukke og skrabe ængstelige for at forlange for Meget og for Lidet?« (Enten-Eller).

Imidlertid - Oehlenschlägers senere Skæbne blev jo ikke Aladdins; i hans Liv blev Kapitlet om det kæmpende Geni ikke skrevet. Man kan muligvis heri se dets Tragedie - at det netop *savnede* den store tragiske Oplevelse, som lutrede Vaulundur og gjorde Ynglingen Aladdin til Mand. Men man kan naturligvis ikke vende denne Omstændighed som en Bebrejdelse mod hans Værk eller en Kritik af dets indre Sandhed. Maalt med den virkelige Aladdins Maalestok - han, som ikke blot er det umiddelbare Geni, men det kæmpende Geni - bliver det ikke Adam Oehlenschläger, som er Aladdinskikkelsen i den danske Litteratur's Historie, men Hans Christian Andersen. Her sejrede det umiddelbare Geni, men efter Modgangens lutrende Kampe, der er Prøvestenen paa den sande Lykke.

Og Andersen vedkendte sig »Aladdins« Livsprogram. Litterært har han taget Motivet op fra »Fyrtøjet« og ned til »Lykkeper«. Og paa sit Livs største ^{LIII} Hædersdag, da Odense 1867 gjorde ham til Æresborger, bekendte han sig direkte til den paa en Gang ydmyge og stolte Lykketro, som Oehlenschläger i hans Fødselsaar havde givet digterisk Klædebon i sit skønneste Ungdomsværk.

Andersens Livs Eventyr er da »Aladdins« Retfærdiggørelse, hvis det virkelig skulde have en saadan behov. »Aladdin« er ikke blot en straalende Fantasileg; ogsaa den barske Virkelighed vedkender sig Lykkens Søn.

»Aladdins« senere Historie er et Kapitel for sig, som ikke skal behandles i denne Sammenhæng. Det skal kun nævnes, at Kritiken mod det gjorde Uret paa to afgørende Punkter. Den heftede sig ensidigt ved den lette Maade, Aladdin kom til sin Lykke paa, men oversaa den Kamp, han maatte bestaa for at bevare den. Og den søgte - meget imod Digtets Hensigt - at fremstille dets Lykkelære som et almindeligt Livsprogram, og havde da let Spil med at advare mod de Farer, det vilde føre med sig for dem, der prøvede paa at virkeliggøre det. Oehlenschläger rammer denne Bebrejdelse ingenlunde; han var klar over, at saare Faa besidde Lykken heelt.

Baade »Vaulundur's Saga« og »Aladdin« er digtet om *den store Undtagelse*. Og den store Undtagelses Dom, ikke Pers eller Pouls mislykkede Erfaringer, er afgørende for Bedømmelsen af de to Værkers indre Sandhed.