Danskernes Historie Online
Danske Slægtsforskeres Bibliotek

Dette værk er downloadet fra Danskernes Historie Online

Danskernes Historie Online er Danmarks største digitaliserings-projekt af litteratur inden for emner som personalhistorie, lokalhistorie og slægtsforskning. Biblioteket hører under den almennyttige forening Danske Slægtsforskere. Vi bevarer vores fælles kulturarv, digitaliserer den og stiller den til rådighed for alle interesserede.

Støt vores arbejde – Bliv sponsor

Som sponsor i biblioteket opnår du en række fordele. Læs mere om fordele og sponsorat her: https://slaegtsbibliotek.dk/sponsorat

Ophavsret

Biblioteket indeholder værker både med og uden ophavsret. For værker, som er omfattet af ophavsret, må PDF-filen kun benyttes til personligt brug.

Links

Slægtsforskernes Bibliotek: https://slaegtsbibliotek.dk
Danske Slægtsforskere: https://slaegt.dk





ANNE-LOUISE SOMMER

DE DØDES HAVER

DEN MODERNE STORBYKIRKEGÅRD

De dødes haver



De dødes haver

Den moderne storbykirkegård



Anne-Louise Sommer

Syddansk Universitetsforlag

Udgivet med støtte fra:

Dronning Margrethe og Prins Henriks Fond
Kong Frederik og Dronning Ingrids Fond til Humanitære og Kulturelle Formål
Augustinus Fonden
Ny Carlsbergfondet
Danmarks Nationalbanks Jubilæumsfond af 1968
Lilian og Dan Finks Fond
Landsdommer V. Gieses Legatstiftelse
Overretssagfører L. Zeuthens Mindelegat

© forfatteren og Syddansk Universitetsforlag 2003
Sats, layout og omslagsdesign: UniSats
Trykt af Narayana Press
ISBN 87-7838-720-5

Fotografierne i bogen er – med mindre andet er anført – taget af forfatteren.

Billederne på omslaget, forsiden:
Kensal Green Cemetery, London (stort motiv).
Friedhof Ohlsdorf, Hamburg (lille motiv).
Bagsiden:
Engel med krans, Kensal Green Cemetery.

Syddansk Universitetsforlag
Campusvej 55
5230 Odense M

www.universitypress.dk

University of Southern Denmark Studies in History and Social Sciences vol. 261

Indholdsfortegnelse



7 Forord

Livets og dødens spejl

13 1. Indledning

17 2. Antikkens Nekropoler

29 3. Fra middelalderens dance macabre til barokkens iscenesættelse

Den koreograferede natur

47 4. Elysiske marker og en landskabelig havekunst

61 5. Naturens scenerier og den pittoreske æstetik

75 6. Sværmeriske vandringer og det jordiske Paradis

83 7. Kirkegårdsreformer og visionære projekter

Dødens arabesk

99 8. Père Lachaise – en by-i-byen

111 9. De levendes og de dødes rige



Indholdsfortegnelse

121 10. Den viktorianske havekirkegård

135 11. Kensal Green og den pittoreske have

149 12. Det storladne wilderness og land-kirkegården

167 13. Triumviratet på den amerikanske østkyst

Fraværets æstetik

191 14. Modernismens uendelige rum

207 15. I skovens dybe stille ro og et moderne massesamfund

227 16. Landskabelige anslag i 'Organisationens Aarhundrede'

243 17. En for alle og alle for en – på krigskirkegården

261 18. Dødens iscenesættelser

273 Noter

287 Litteraturliste

Forord

Nogle vil måske finde, at kirkegårdskultur er et noget specialiseret emne. For mig blev det imidlertid et omdrejningspunkt, der samlede refleksioner fra så forskellige områder som: havekunst, landskabsarkitektur, byplanlægning, arkitektur, kulturstudier, litteratur og de skønne kunster. Et sted hvor min kunsthistoriske og litterære baggrund kunne forenes med en tværvidenskabelig interesse.

Kirkegårde har længe haft min interesse. At drage omsorg for de døde skal ses som en hyldest til livet, og der ligger en vigtig nøgle til forståelse af skiftende tider og steders kulturer netop her. Jeg har derfor altid opfattet et besøg på den lokale kirkegård som et uomgængeligt indslag på rejser rundt om i verden.

Et mere systematisk arbejde med dette emne tog sin begyndelse fra 1995-1997, hvor jeg var ansat som forskningsstipendiat ved *Menneske og Natur* – Humanistisk Forskningscenter, Odense Universitet ledet af dr. phil. Svend Erik Larsen, der i høj grad bidrog til at gøre stedet til et dynamisk og stimulerende forskningsmiljø. Mit daværende forskningsprojekt »Modernismens Elysium – Nekropolen mellem naturrum og metropol« havde mange lighedspunkter med det foreliggende arbejde, men det har også undergået en del forandringer undervejs. Således er den historiske dimension blevet styrket, ligesom 1700-tallets havekunst og de dertil hørende æstetiske teoriers betydning for de moderne storbykirkegårdsanlæg har indtaget en stadig mere central placering.

Jeg har hele tiden fundet det væsentligt at basere mine studier på primære kilder i det omfang, det har været muligt. Eftersom kirkegårdsanlæggene i sagens natur ændres – og ofte ret dramatisk – igennem tid, har det selv sagt fundet sted ved hjælp af datidens tekster og billeder. Ofte har kunstens tematisering af døden og tidens skiftende naturopfattelse været nøgle til en nuanceret forståelse af dette mangefacetterede forhold. Jeg inddrager derfor både litteraturen og malerkunsten, hvor det kaster lys over

forholdet til døden. Fra tid til anden har en livlig og polemisk debat verseret i samtiden i forlængelse af reformbevægelsernes bestræbelser på at forny og videreudvikle de fysiske rammer omkring døden. Disse yderst konkrete eksempler på 'tidens stemmer' har jeg forsøgt at lade indgå så vidt som muligt. Hvis ikke andet er anført, er oversættelserne af citaterne mine egne. Ud over at gengive indholdet så præcist som muligt, har jeg også bestræbt mig på at ramme sprogtonen – også selv om, eller måske snarere netop der hvor, klangen har været lidt altmodisch. Jeg har desuden valgt at gengive digtene på original sprog i noterne.

I forbindelse med arbejdet har jeg været meget glad for i perioder at kunne benytte samlingerne på British Library, London; ligesom Det Kongelige Bibliotek, København, Syddansk Universitetsbibliotek samt Statsbiblioteket, Århus har bistået med at tilvejebringe en del materiale. Alt sammen har været forudsætninger for det foreliggende.

Denne udgivelse havde ikke været mulig, hvis ikke en række fonde havde ydet en generøs støtte. Min varmeste tak går derfor til Ny Carlsbergfondet, Danmarks Nationalbanks Jubilæumsfond af 1968, Augustinusfonden, Lillian og Dan Finks Fond, Kong Frederik og Dronning Ingrids Fond til Humanitære og Kulturelle formål, Dronning Margrethe og Prins Henriks Fond, Landsdommer V. Gieses Legat og Overretssagfører L. Zeuthens Mindelegat.

Syddansk Universitetsforlag og forlagsdirektør Thomas Kaarsted har i den afsluttende fase, hvor det har angået virkeliggørelsen af projektet, været en både professionel og behagelig samarbejdspartner.

»De dødes Haver« har været undervejs i nogle år, og arbejdet med bogen har fra tid til anden fyldt meget. To faste holdepunkter i processen har været min mand Anton og min søn Morten, der på hver deres måde har ladet mig nyde godt af deres kærlighed, hjælp og støtte. Dette har været uvurderligt, og derfor tilegnes bogen dem – med tak.

Anne-Louise Sommer,
Søllerød, december 2002



I. de

Livets og dødens spejl

1

Indledning

Hvor der er liv, er der død. Døden er en uomgængelig del af vores liv, og er indskrevet som et grundvilkår – allerede fra starten. Døden er en fælles erfaring, der binder os sammen på tværs af kulturelle, religiøse og geografiske forskelle. En erfaring der slår bro mellem de forskellige epoker. Men så er det meste også sagt om dødens almene karakter. Og hvad der bliver tilbage, handler om forskelle.

Man kan sige, at døden er et universelt spørgsmål med talrige svar.

Iscenesættelsen af de fysiske rammer, der omgiver døden, har alle dage, men på vidt forskellig vis, været et fascinationspunkt, et kulturelt omdrejningspunkt. Kulturer til alle tider har opfattet det som en vigtig udfordring at begribe den dybest set ubegribelige død. Og om muligt at indfange og anskueliggøre dette uhyre komplekse erfaringsrum igennem en særlig grad af følsomhed.

Døden er et af de få områder, hvor vi ikke kan gøre os en direkte erfaring på egen krop, der efterfølgende kan gøres til genstand for refleksioner. Vi kan forholde os til den andens død, til tabet og sorgbearbejdelsen. Til det der var, men ikke mere er, og altid i forhold til den anden. Det er det, der gør selve den fysiske håndtering af døden til et interessant anliggende, fordi den kan ses som en spejling af den levende kultur. Begravelseskulturen, dødekulten og kirkegårdskulturen er et område i evig forandring. Det rejser overordnet set spørgsmålet om, hvordan døden kan repræsenteres. Ikke mindst fordi døden er fravær – det der ikke længere er. Derfor handler denne iscenesættelse om, hvordan negationens logik, negationen af eksistensen og den fysiske tilstedeværelse, udfordres og ideelt ses overkommes. Og det er selvsagt et projekt, der tager sig vidt forskelligt ud til forskellige tider, alt afhængig af kulturens drømmebilleder og visioner.

Det følgende er et forsøg på at indkredse og diskutere nogle af de mangesidige komponenter, der indgår i en kulturs forholden sig til døden. Og hvordan dette tager form af

en proces, der er i konstant dialog med en konkret livsudfoldelse. En proces hvor periodens kunstsyn blandes med den religiøse overbevisning, de samfundsmæssige vilkår, en række pragmatiske hensyn og den givne tekniske formåen. Denne proces afspejles bogstaveligt i håndteringen af døden og de døde.

Begravelser i dagens Danmark finder i langt overvejende grad sted på en dertil indrettet kirkegård. En begravelsesplads på et særligt område af indviet jord, dedikeret til formålet. Paradoksalt nok behøver der ikke at være en kirke i forbindelse med en kirkegård, selv om betegnelsen med rette kunne lægge op til visse forventninger, men der vil som regel altid være et eller flere kapeller og måske et krematorium på området. Dette forhold har ikke sat spor i sproget. I Danmark er betegnelsen kirkegård gangbar, uanset at kirken glimrer ved sit fravær. Den måske lidt forstemmende betegnelse begravelsesplads har aldrig rigtig vundet indpas, som den for eksempel har i andre nordiske lande. Og vi har heller ikke fået et nyt ord ind i sproget – sammenfaldende med den beskrevne udvikling – som i det engelske og romanske sprogområde, hvor man med et lån fra det græske *koimeterion* (der betyder soveværelse) taler om *cemetery* eller *cimetière*, når talen falder på den moderne, verdsliggjorte begravelsesplads uden kirke. Jeg vil fastholde gængs praksis herhjemme og i det følgende bruge betegnelsen kirkegård – i mangel af bedre.

Til gengæld kan man være sikker på, at kirkegården er grøn. At træer, buske og en lang række forskellige vækster hører hjemme dér, som en del af den klangbund der gør kirkegården til »de dødes haver«. En lang række regler og servitutter regulerer og bestemmer denne adfærd.

Dette ser måske for nogen ud som en naturlov, men er det langt fra. Det er derimod et resultat af en historisk proces. Omkring år 1800 sker der en sand revolution, hvad angår udformningen af kirkegårde. Det moderne liv med storbyer, ny infrastruktur, nye institutioner og industrialisering sætter sine tydelige spor. Religionen har ikke længere samme tag i befolkningen, og det bliver muligt at nytænke rammerne for begravelser. De middelalderlige overfyldte og smittefarlige bykirkegårde sløjfe, og i stedet anlægges gigantiske begravelsespladser – uden kirker – i byernes udkant midt mellem land og by. Det er denne proces, der i såvel Danmark som i Nordeuropa og Amerika har fundet sted i de sidste 200 år godt og vel, og denne problemstilling, som har optaget mig i mit arbejde med emnet. Hvordan kirkegården er blevet grøn og i takt med den omsiggribende verdsliggørelse, der har gennemtrængt store dele af den vestlige verden, har forvandlet sig til at blive billedet på det menneskeskabte Paradis på jord, en jordisk have, der træder i stedet for Guds himmelske Paradis.

Inspirationen fra havekunsten er tydelig, og oplevelsesrigdommen er sat i højsædet. De nye storbykirkegårde bliver populære udflugtsmål og topper hitlisten over seværdigheder, når datidens kultiverede rejsende planlægger dannelsesrejsens forskellige indslag. Udformningen af kirkegårdene evner at

imødekomme mangesidige behov. De er fornøjelige og underholdende for de levende og samtidig en passende ramme for melankolske vandringer for de efterladte, der er tynget af sorg. Gravsten, monumenter, skulpturer og mausoleer udformes efter alle kunstens regler. Døden og de dødes have forklædes som et indbydende parkanlæg, hvor forfaldet iscenesættes og forskønnes; og naturen overtager religionens forsonende rolle.

Kirkegården bliver på én gang en 'ideal verden' i miniature og stedet, hvor det moderne livs modsætninger og kompleksitet gennemspilles – og forsones. Modsætninger som for eksempel mellem natur og kultur, land og by, tradition og fornyelse, kontinuitet og brud samt mening og fravær af mening.

Meningen om disse nye kirkegårde er mange og delte; og debatten ofte meget bevæget i de livlige diskussioner og de mange skrifter og bøger, der ser dagens lys i 1800-tallets Europa og Amerika.

Denne udvikling skal spores i forhold til et konkret analysemateriale, som må siges at være eksemplarisk, og hvor pointerne tydeliggøres. Startskuddet til udviklingen kommer med den prototypiske moderne storbykirkegård Père Lachaise, der indvies i Paris i 1804, som verdens første gennemført landskabeligt anlagte kirkegård. Herfra går udviklingen af et tostrenget spor i 1830'erne til London i England og til den amerikanske østkyst til Boston, New York og Philadelphia. Amerikas og Englands vidt forskellige historiske forudsætninger inden for urbanisering og befolkningsgrundlag i al almindelighed bearbejder forbilledet i forskellige, om end beslægtede, retninger, således at den engelske storbykirkegård overvejende tager form af en havekirkegård, mens den amerikanske pendant næres af drømmen om det storslåede landskab, det næsten arketypiske wilderness, og dermed bliver til en landkirkegård.

De fleste vil nok mene, at kirkegårde og begravelsesformer hænger snævert sammen med religion og trosforhold. Hvor tæt sammenhængen er, skifter imidlertid historisk. Og i dette tilfælde, hvor udgangspunktet er den verdsliggjorte storbykirkegård, handler det netop om, hvordan andre faktorer supplerer og endog erstatter den traditionelle religiøse. Ikke fordi jeg vil hævde, at trosanliggender fra omkring år 1800 ikke længere har gyldighed for den brede del af befolkningen; men fordi det ikke længere er på planlæggernes dagsorden, at imødekomme disse i selve udformningen af kirkegårde. En lang udvikling i den kristne kirkes historie, der bevæger sig via den højmiddelalderlige katolske enhedskirke over Reformationens og Modreformationens opløsning af samme, der ind i 1500-tallet førte til en opdeling af Europa i nord og syd, går igennem århundrederne i retning af en stigende individualisering af den enkeltes religiøse anliggender. Således er situationen omkring 1800 præget af en orientering mod det lavkirkelige med folkelige vækkelsesbevægelser og frikirkelige engagementer. På dette tidspunkt er anlægget af de kirkegårde, der er denne bogs anliggende, ikke et gejstligt ærinde. Det baseres derimod på privat filantropisk initiativ, eller som led i kommunale eller statslige forpligtelser. Undervejs i fremstillingen vil der blive

inddraget overvejelser vedrørende religion og tro, hvor det skønnes nødvendigt, men af de anførte årsager vil de ikke indtage en prominent plads.

Verdsliggørelsens gennemslagskraft bliver mere og mere markant i løbet af det 20. århundrede. I stedet for religionens altfavnende fortælling, der indskriver livet og døden i et meningsgivende kontinuum, træder tomheden. Tomheden og fraværet, som den mexikanske forfatter og nobelprismodtager Octavio Paz så præcist har indfanget i »Ensomhedens Labyrint«, når han fastslår, at:

> *»Den moderne død har ingen betydning som går ud over den selv eller hentyder til andre værdier. Den er sjældent andet end den uundgåelige afslutning på en naturlig proces. I en verden af fakta er døden blot et yderligere faktum. (..) den er et ubehageligt faktum, et faktum som sætter spørgsmålstegn ved alle vore begreber og selve meningen med vort liv.«*[1]

Men inden vi kommer så vidt, vil det være nyttigt med et historisk rids af højdepunkterne i begravelseskulturen i den vestlige kulturkreds. I al hast skal der trækkes linier fra ægypternes monumentale dødskult, pyramiderne, over det antikke Grækenland og Romerrigets nekropoler, der lå som en minutiøs spejling på sikker afstand af polis, de levendes byer. Efter kristendommens indførelse ændres opfattelsen af døden, og med middelalderen får vi en kirke-gård i ordets egentligste forstand, der med visse modifikationer finder anvendelse i en lang periode indtil slutningen af 1700-tallet, og som blandt andet udmærker sig ved, at de døde nu sameksisterer i de levendes midte, helt konkret ved at byen vokser frem omkring kirkegården og Guds hus.

2

Antikkens nekropoler

Døden har til alle tider udgjort et kulturelt omdrejningspunkt. Døden er den begivenhed, civilisationer grundlægges på. En afdød hersker, der skal æres og erindres, får et mindesmærke bygget med evigheden for øje. Det skal stå, når tidens flygtige spor er afsat, og mindes det, der var. En fastholdelse og en styrkelse af den kollektive erindring.

I gravmælet og monumentet kulminerer en epokes kunstneriske formåen, det er her, at kulturen viser sit ypperste. Og næsten uanset hvor beskeden udformningen af en grav måtte være, så er den et arkitektonisk udtryk.

Mindesmærker, organiseringen af begravelsespladser, monumenter og dødebyer vokser ud af den tid, de bliver til i. De spejler den levende kultur. Der er epoker, hvor døden er en integreret del af livet, og der er epoker, hvor forholdet til døden præges af fortrængning, som mistede døden sin kraft og sin uafvendelige karakter, hvis ikke den blev itale- og iscenesat. Det ses i de fysiske udtryk, vi omgiver døden med. En hvilken som helst kultur eller epokes fortolkning af døden vil nødvendigvis tage afsæt i det velkendte, hvad enten den ubegribelige død søges domesticeret, ophøjet eller holdt på passende, neutral distance.

Et af paradokserne ved dødens steder – til alle tider – er, at de udfolder sig i spændingsfeltet mellem sted og 'ikke-sted'. De er lokaliteter i fysisk forstand, men har samtidig en metafysisk dimension. De henviser til det fraværende, til det der ligger hinsides egenkroppens erfaring. Derfor er de, og er de ikke, på samme tid. De tilhører den rumlige kategori, som den franske tænker Michel Foucault kalder *heterotopier*[2].

Et af den vestlige kulturs nok allermest kraftfulde, urgamle dødssymboler skal søges i den ægyptiske civilisation. Jeg tænker selvfølgelig på pyramiderne, der med deres imponerende og absolut overvældende dimensionering, sindrige konstruktioner, labyrintiske rumfølger og betagende kunstskatte i det indre, står som et uomgængeligt tegn på en kultur fast forankret i dødekulten.

Alle overleverede vidnesbyrd har i en eller anden forstand med døden at gøre. Det er der for så vidt ikke noget mærkeligt i, for pyramiderne og dødehusene blev skabt af bestandige materialer med evigheden for øje og var derfor særdeles modstandsdygtige. Til forskel fra de levendes byer og huse, der blev gjort i brændt ler, et forgængeligt materiale, og som derfor forsvandt tilsvarende hurtigt. Kendskabet til de levendes byer får vi derfor først og fremmest fra gravudsmykningerne, der fortæller os om dagligdagslivet. Ligeledes fulgte store mængder af kunsthåndværk, husgeråd, musikinstrumenter, tekstiler, metalarbejder og glaskunst den afdøde. Og for at bringe efterlivet på niveau med det velkendte var det også almindeligt, at slaver, tjenestefolk og andre undersåtter måtte lade livet og følge deres hersker i døden.

Livet og døden var adskilt og alligevel sammenhængende. Adskillelsen blev fysisk udtrykt i de skarpt afgrænsede levendes og dødes byer, mens sammenhængen blev garanteret i troen – troen på det evige liv. I den forbindelse var døden blot en overgangsfase, en såre aktiv periode, hvor forberedelserne til det evige liv blev truffet. Hvor det afsjælede legeme blev balsameret og mumificeret, parat til at modtage den hjemvendte sjæl *ka'en*, der forhåbentlig havde fuldført den rituelle passage, hvor hjertet blev vejet mod en fjer på Osiris' vægt på tilfredsstillende vis. Derefter var porten åben til et guddommeligt efterliv. Og det var en fredfyldt og salig tilstand, hvis blot årvågne hjælpere havde overholdt de påbud, der knyttede sig til den på én gang vigtige og farefulde transitoriske fase.

For ægypteren var liv og død to sider af samme sag, og der er mange eksempler på, med hvilken snilde de to ender blev spundet sammen i et univers, der både lod sig forklare symbolsk og pragmatisk. Guder blev taget i ed – og ikke uden list. Var man således bange for, at de døde blev skændet på begravelsespladserne af omstrejfende sjakaler, hvad var så mere nærliggende end at forsone sig med det glubske dyr ved at give dødsrigets hersker Anubis sjakaltræk?

Et andet mere håndgribeligt tegn på forbindelsen finder vi i pyramidernes genese. Gravbygningerne til det 1. og 2. dynastis faraoner var såkaldte mastaba. Betegnelsen, der kommer af det arabiske *mastabah*, betyder en bænk, og den ægyptiske mastaba lignede også det velkendte møbel til forveksling. Mastabaen var som en overdimensioneret stenbænk: en boks med fladt tag og let indadskrånende sider. Med afsæt herfra blev den første pyramide til takket være Imhotep, der var det 3. dynastis arkitekt. Imhotep var hjernen bag Memphis' nekropolis Sakhara, og kronen på værket var Kong Zosers sidste hvilested fra omkring år 2700 før Kristi. Det var en trinpyramide, der i virkeligheden var en addition af gradvist aftrappede mastaba'er, i alt seks, der tilsammen formede en pyramide. Så i den forstand går der en lige linie fra bænken, der er midtpunktet i de levendes liv, til gravkammeret og pyramiden.

Fra Kong Zosers 66 meter høje trinpyramide var der ikke så langt til det, vi almindeligvis forbinder med pyramider: det stolte triumvirat, Cheops, Chephren og Mycerinus pyramiderne ved Giza nær Kairo, der dateres

Kong Zosers trinpyramide ved Sakhara.



fra omkring år 2580 til år 2490 før Kristi. Her er de aftrappede niveauer forenklet og raffineret til selve den geometriske pyramidale form samtidig med, at de rækker mod himlen i hidtil uhørt grad. Denne kongelige nekropolis var udbygget med en række tilhørende templer og mindre pyramider til faraonernes hustruer.

Knap så himmelstræbende var de danske oldtidsgravhøje, om end de fremstod synlige i landskabet som en territorial afmærkning, der vidnede om, at her var en fornem høvding – alene eller med følge – stedt til hvile.

Langhøje, stendysser, jættestuer, hellekister og bronzealderhøje, der rakte over et tidsspand på 2500 år fra tidlig neolitisk tragtbærerkultur (fra 3900 f. Kr.) til bronzealder (fra 1400 f. Kr.) var hver især markante udtryk for en vital forfader- eller dødekult. På hver sin vis udstrålede de en solid, jævn og jordbunden monumentalitet, som kunne man allerede i forhistorien finde spor af N.F.S. Grundtvigs nutidige karakteristik af det danske temperament med ordene: »Ved jorden at blive, det tjener sig bedst«.

Nok var gravhøjene mere uprætentiøse, for ikke at sige ydmyge, i deres anslag end pyramiderne, men ikke desto mindre har der ligget et betragteligt arbejde bag. Selv de tidligste langhøje kunne være helt op til 90 meter lange og 14 meter brede, og da man skønner, at der i mellemneolitisk tid har været op til 20.000 anlæg spredt ud over hele landet, har en ikke ringe del af de små samfunds samlede ressourcer (befolkningsgrundlaget på landsplan har ligget mellem 100-200.000) været allokeret disse formål.

Med tiden blev konstruktionerne forfinet. De blev mere arkitektoniske i deres karakter, og med Dolktidens hellekister (ca. 2400-1800 f. Kr.) fik man egentlige gravrum med vægge og gulv gjort af store flade sten. På det tidspunkt blev også enkeltgraven introduceret som en begravelsesform, der fik stor gennemslagskraft. Her blev individet bisat med alle sine personlige – og statusgivende – ejendele som våben, klæder, smykker og husgeråd, så de dødes bolig, hvad udstyr angik, afspejlede det liv, der var blevet ført i levende live.

Fælles for de forhistoriske mindesmærker igennem årtusinderne var deres placering og integration i landskabet, hvor de typisk blev anlagt på steder, hvor naturen havde særlige potentialer samtidig med, at gravhøjens tilstedeværelse i sig selv bidrog til en privilegering af stedet.

I Ægypten var pyramiderne selvsagt ikke den eneste begravelsesform, selv om det er den, der springer i øjnene i dag. Det var ikke kun herskeren, der blev bisat med manér. Diophrantes Lacedemonius bekriver det frie og velstående menneskes gravsted i sin »Libras Antiquitatum« med ordene:

> *»Når et familieoverhoved døde i Ægypten, blev der konstrueret en kopi af et hus 'Simulacrum domi' til hans efterladenskaber. Hertil ville hans venner søge tilflugt fra truende vrede, i tider med bekymringer og ulykker; og søge beskyttelse fra deres herre og mester, hvis grav de ville smykke med blomster og*

Sømærke Dysse ved Magleby på Møn er en af de mange velbevarede stendysser fra stenalderen, der den dag i dag markerer sig i det danske landskab. Udsmykningen med 250 skåltegn vidner om dens store betydning i den forhistoriske dødekult.



kroningskranse, og for at ære den, med parfumer, &c.«[3]

Her bemærker vi flere forhold af betydning. Først og fremmest omtales gravstedet som en direkte spejling af de levendes huse, et 'simulacrum domi'. Samtidig er det et sted, der har en anden status end hverdagslivets boliger. I tilfælde af fjendtlige angreb og vrede kan de efterladte søge tilflugt og beskyttelse hos den afdøde herre. Den fortsatte samhørighed, som end ikke døden har formået at sætte ud af spil, kommer til udtryk i en gensidig relation, hvor de levende hylder den døde med blomsterudsmykninger, kranse og dufte og essenser.

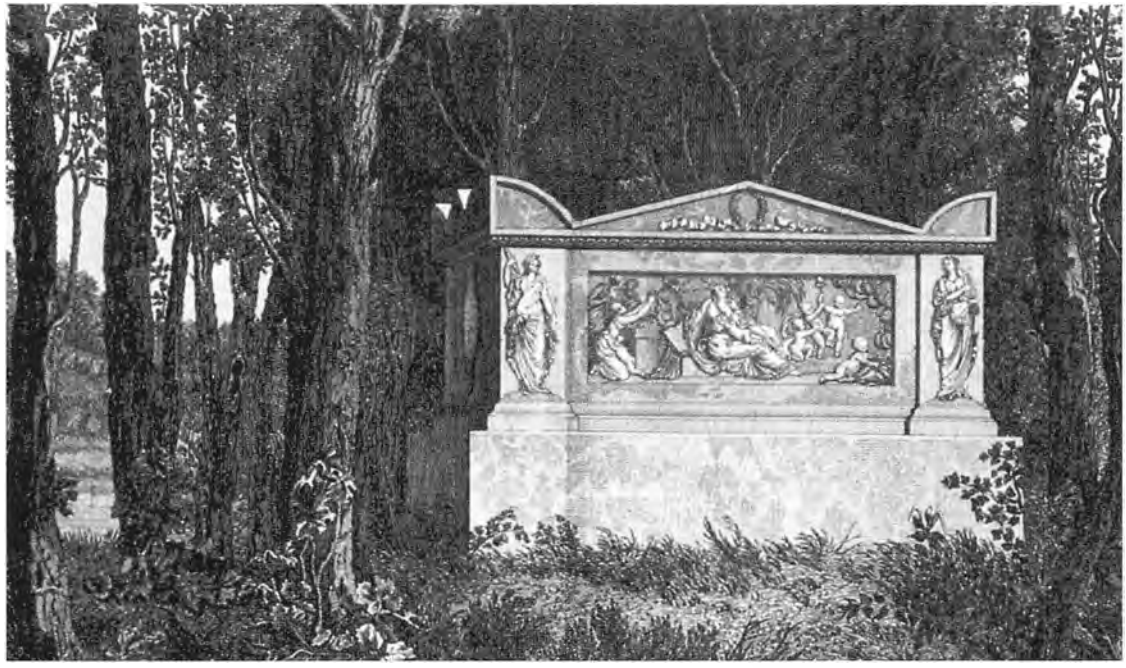
Så selv om vi er tilbøjelige til at forbinde den ægyptiske dødekult med monumental og arkitektonisk gravkunst gjort i sten i form af pyramider, vel sagtens fordi det er de vidnesbyrd, der er overleveret igennem tid, er det på sin plads at fremhæve, at det er én spektakulær begravelsesform blandt andre. Og at disse angiveligt peger frem mod andre senere kendte former. Former hvor vegetation og diverse floral udsmykning er et hyppigt set indslag.

I J.C. Loudons havehistoriske opslagsværk »An Encyclopædia of Gardening« fra 1833 indledes der med et omfattende forhistorisk rids, hvor de forskellige kulturers hortikulturelle praksis gennemgås. Her finder man følgende passus om ægypternes havekunst omkring år 2000 før Kristus:

»Ægypternes kirkegårde forekommer at have været udsmykket men nok snarere af arkitektur end af vegetation. Den store ægyptiske kirkegård på den fjerneste bred af søen Acherusia, nær Memphis, var prydet af træer og vandløb, og modsvarede senere tiders Elysiske marker.«[4]

Den flittigt debatterende J.C. Loudon, der i første halvdel af 1800-tallet var en vigtig brik i spillet om reformationen af de londonske kirkegårde, kan selvfølgelig have haft en vis interesse i at få disse skrevet ind i en tradition, der går helt tilbage til den ægyptiske civilisation. Men fraregnet denne eventuelle skjulte agenda er der også her forhold ved den omtalte kirkegård nær Kong Zosers nekropolis, der fortjener særlig opmærksomhed. Utvivlsomt har der været beplantede og forskønnede områder på afstand af de levendes byer. Og fund på begravelsespladserne har afsløret rosmarin, mynte, laurbær, myrte og oliven; og en udtalt forkærlighed for gule blomster, der var sorgens farve i Ægypten. Pil, der ellers regnes for en af nyere tids mest almindelige kirkegårdsvækster, voksede ved Nilens breder, og allerede de gamle ægyptere kendte til at flette kunstfærdige kranse af dens grene.

Den direkte kobling mellem natur, vækster og død fortsatte i det græsk-romerske rige, hvor man kan støde på gravpladser beskrevet som veritable begravelseshaver. Sideløbende med opmærksomheden på beplantningen og floraens betydning udfoldede grækerne også en stadig mere ambitiøs begravelsesarkitektur. Det hang blandt andet sammen med kulturens generelle opfattelse af begravelsens betydning. Ingen død måtte



Sarkofagen var en gravkiste oftest udført i sten eller terrakotta. Den blev en yndet begravelsesform i den græsk-romerske antik, og genopstår som populært element i fornemme gravsteder fra 1700-tallet. Her ses den franske filosof Rousseau's hvilested.

nægtes begravelse, selv afdøde fjender skulle stedes til hvile på behørig vis, da det modsatte ville være en fornærmelse mod både guder og mennesker. Parallelt hermed antog monumentkunsten i den hellenistiske periode udsøgte dimensioner. Mausoleer blev opført yderst kunstfærdigt med sindrig ornamentik og betagende reliefudsmykninger, indtil bygningstypen nåede sit kulminationspunkt i form af Mausoleet i Halikarnassos, et af verdens vidundere, som enkedronning Artemis lod opføre til erindring om Kong Mausolos i år 353 før Kristus.[5]

Selve udformningen af gravhuse, både hvad angår udsmykning og rumfølge, havde meget til fælles med den græske beboelsesarkitektur. Fra en dør var der adgang til et forkammer (ante-kammer) og derfra videre til selve gravkammeret. Her stod et lavt leje, en *klinai*, hvor den afdøde blev lagt til hvile; som en understregning af *koimeterion* tankegangen, ifølge hvilken døden var den evige søvn og kirkegården det store soveværelse. Dette blev understøttet af, at den græsk antikke dødsgud Thanatos som sin tvillingebror havde Hypnos, søvnens gud. På lejet, *klinai,* kunne der eksempelvis være en udgave af en sarkofag placeret i form af en kalkstenskiste, hvori det afsjælede legeme hastigt opløstes, og dermed blev et konkret udtryk for at *'sarkophagus'* rent faktisk betød 'kødæder'.

Hos Loudon finder vi en malende skildring af de antikke græske kirkegårde. Den

atheniensiske Ceramicus, der var begravelsesplads for nationens fortjenstfulde, var »udsmykket med træer og skulpturer på en sådan måde, at det skabte et behageligt tilflugtssted for alle, der ønskede at søge inspiration til ædle gerninger«.[6] Og samme sted beskrives det, hvordan lunde, haver og vejkanter langs de offentlige vejsystemer blev valgt som det sidste hvilested for prominente borgere.

Denne skik videreførtes hos romerne, endog med en understregning af havernes betydning. Frugttræer, vinstokke og blomstrende vækster var faste indslag, og ofte var der opført sommerhuse og etableret spisesteder inde på selve området, så de velhavende romere kune tilbringe dage i træk, hvor de afdøde blev mindet og hyldet under behørig indtagelse af mad og vin. Selve anlægget var planlagt i de mindste detaljer, som et fredfyldt åndehul med skyggefulde stier, vandløb og springvand. Som et ideal landskab, hvis elysiske marker symboliserede »den anden verdens haver«.[7] Alt i alt blev der søgt skabt en så behagelig stemning som overhovedet muligt, hvor fællesskabet mellem levende og døde blev vedligeholdt og slægtens bånd styrket.

Hvor meget samhørigheden mellem levende og døde end blev stimuleret ved særlige lejligheder, herunder festligholdelse af mærkedage, var det også påkrævet at holde distance. Dødekulten var under nøje kontrol, og i fysisk forstand var de levendes og de dødes steder skarpt adskilt, som det blev påbudt i den romerske 'De Tolv Tavlers Lov', der med ordene: »*Hominem portuum in urbe sepelito neve urito*«[8] forbød begravelse eller kremering af døde i byerne.

De romerske byer havde hver deres nekropolis. Den var placeret uden for bymuren, ofte ved den vigtigste indfaldsvej og med direkte forbindelse til det åbne land, som man kender det fra Via Appia Antica ved Rom. Der lå den så som en minutiøs, formindsket spejling af de levendes by. Som byhusene stod skulder ved skulder inde i byerne, således rejste mausoleerne sig også som kunstfærdige stenhuse, der havde alle de arkitektoniske kvaliteter, man nu kunne forvente.

Inspirationen til de romerske nekropoler kom ikke i så høj grad fra den græsk-hellenistiske kultur som fra den etruskiske, der i nogle århundreder frem til år 400 før Kristi dominerede hele Posletten, den adriatiske kyst og det centrale Italiens Latium og Campanien. Ruiner og arkæologiske udgravninger vidner om en højt udviklet og forfinet gravkultur og dødebyer af et overvældende omfang. Der gives eksempler på gravhuse (eksempelvis ved Volumnii nær Perugia), hvis plan svarer fuldstændig til et romersk hus, og hvor selv de mindste konstruktioners detaljer kunstfærdigt er eftergjort. Det næsten paradoksale i bestræbelsen ses i, at tagets trækonstruktion er mimet med største præcision i gravhusets sten- og marmormaterialer, hvor det således kun tjener dels en dekorativ funktion og dels ønsket om at understrege slægtskabet mellem de levendes og de dødes boliger.

En interessant kilde til belysning af udbredelsen af de etruskiske nekropoler er Mrs. Hamilton Gray's rejseskildring fra 1839, hvor hun deltog i en kortlæggende ekspedition.



Den velbevarede nekropolis ved Nocera, Pompeji er et udmærket eksempel på *De Dødes By*. Her genfindes byens typologi en miniature.

Særligt opholder hun sig ved det etruskiske områdes hovedstad, det mægtige Tarquinia's nekropolis:

> *»I det antikke Tarquinia dækkede de levendes by et klippefyldt højdedrag på et af de stejle bjerge, mens nekropolis, de dødes by, kronede toppen af det modsatte bjerg, adskilt fra førstnævnte af en vid og dyb dal, og udstrakt over et bredt plateau, med udsigt over havet....«*[9]

og det fremgår tydeligt, at der har været en klar opdeling mellem de to byer, der i øvrigt er identiske i deres udformning, og som blev anlagt på hver sin højderyg. Om Tarquinia's nekropolis, hvor det samlede areal anslås til at udgøre 16 kvadratmiles, hedder det videre, at de cirka 2000 grave, der netop var blevet åbnet, giver formodning om, at der i alt er blevet gravlagt ikke mindre end 2 millioner, og Mrs. Gray kommenterer: »Hvilken usædvanlig forestilling giver ikke det om det antikke Etruskiens befolkningstæthed!«,[10] og oplyser i forlængelse heraf, at den har været suppleret af indtil flere mindre kirkegårde, herunder Caslet d'Asso, der udråbes til at være det centrale Etruriens Westminster Abbey.

Om Caslet d'Assos særegne udformning lyder beskrivelsen siden hen, at klippegravene fulgte hinanden én efter én, så langt øjet rakte, på begge sider af en klippespalte. Og med formuleringen »Det var som en gade, hvor boligerne svarer til hinanden«[11] understreges paralleliteten mellem de levende og de dødes byer også med al ønskelige tydelighed.

Fra ideen om klippegrave er der måske i virkeligheden ikke så langt til de underjordiske gravformer: det underjordiske og selvstændige gravkammer eller gravhvælv *hypogeion* eller *katakomberne*, der var egentlige begravelsespladser under jorden i form af lange, labyrintiske rumfølger og ofte i flere etager, næsten som en underjordisk by. Disse skulle komme til at karakterisere sidste fase af Romerriget og tilmed bane vej ind i den kristne tid, hvor de udgjorde den foretrukne begravelsesform for det forfulgte kristne mindretal.

Denne temmelig sporadiske og eksemplariske opremsning af forskellige begravelseskulturer og ritualer favner lidt vel flot mere

end et par tusinde år. Vi kan samle disse meget forskelligartede bestræbelser under den overordnede betegnelse: Før kristendom. Forskellene upåtalt i øvrigt kan der nok være belæg for at se nogle linier i en fælles bestræbelse, hvor disse forskellige kulturer – om det så har været faraonernes Ægypten eller det græsk-romerske Rige – har fællestræk i måden at håndtere døden og de døde på. Fællestræk som den hastigt omsiggribende kristendom nødvendigvis måtte tage afstand fra som værende hedenske praksisser. Og fællestræk, som pludselig dukker op igen i oplysningstidens reformdiskussioner af kirkegårdsvæsenet i det sene 1700-tal og det tidlige 1800-tal, hvor argumentationen endnu engang vendes, og hvor det nu bliver kvaliteter, der kan legitimere den gryende modernitets ændrede selvforståelse og dødsopfattelse i et verdsliggjort, men alligevel traditionsbundet regi.

Det mest gennemgående træk, der falder i øjnene, er adskillelsen af de levende og de døde i helt konkret forstand. Der var forbud mod at begrave de døde blandt de levende, og krav om, at begravelsespladsen skulle befinde sig på den anden side af bymuren; dog forbundet med byen via de mere eller mindre vidt forgrenede vejnet. Denne adskillelse – sammenbindings dialektik peger på et mangefacetteret forhold til døden, som blandt andet udmønter sig i det, vi med vores moderne mentalitet formentlig ville kalde et »naturligt« forhold til døden og den døde. Men inden man konkluderer alt for hastigt, er det værd at hæfte sig ved, at denne »naturlighed« samtidig var gennemreguleret. Der var udstukket nøje retningslinier for, ved hvilke lejligheder man opholdt sig hos de døde, og for hvilke begivenheder der gav anledning til festligholdelse. Og der var en lang række tabubelagte områder, hvor overtro og angst for mørkets kræfter herskede, og som hos ægypterne kom til udtryk i labyrintiske konstruktioner i pyramidernes indre, med spærrede udgange, blændede døre og blindgyder. Det kunne få en fatal udgang at krænke gravfreden. Det var vigtigt at stå på god fod med de døde og guderne, og en kontrolleret sameksistens var vejen dertil. En anden vigtig vej var den arkitektoniske hyldest til afdøde, de rige offergaver i form af utensilier såvel som blomster, samt forskønnede omgivelser i almindelighed i skikkelse af begravelseshaver med smukke beplantninger.

Med kristendommens indførelse fulgte naturligt nok en afstandtagen til den praksis, man overvejende forbandt med hedenskab og afgudsdyrkelse. I starten var overgangen næppe mærkbar, da de kristne fortsat begravede i katakomber og hypogeions. Allerede i hellenistisk tid var der forekommet altre i tilslutning til de underjordiske grave, og med kristendommen vandt dette mere og mere indpas således, at der var banet vej for at sætte lighedstegn mellem grav og kirke. Det er i forbindelse med anvendelsen af katakomberne i begravelses øjemed, at de første eksempler på foreningen af kunst og kirke ses, da udsmykningen blev et centralt element. Ofte i form af en forunderlig sammenblanding, hvor den antikke verdens mytologiske motiver og ornamentik tilsyneladende ubesværet indgik

på lige fod med velkendte kristne symboler som korset, kransen, fisken og lammet[12].

Eksemplerne på anlæg af oldkristne basilikaer, netop dér hvor en helgen havde måtte lade livet, er som bekendt legio. At blive begravet nær en martyrgrav, *ad sanctos*, blev anset for at være et særligt privilegium.

Der blev udstedt forbud mod kremering, der i dele af den græsk-romerske civilisation havde vundet stor popularitet, for nu var sjælefrelsen uløseligt knyttet til ideen om kødets opstandelse. Og samme kød skulle gerne befinde sig i umiddelbar nærhed til Gud, eller rettere Guds repræsentation på jord: Kirken. Ydermere var gravlægningen en gentagelse af Jesu begravelse.

Den første kirkegård inden for Roms mure lader sig datere til omkring begyndelsen af det 5. århundrede,[13] og fra og med det 7. århundrede blev det sædvane at begrave *intra mura*. Der var hermed åbnet for en tusindårig alliance mellem levende og døde.

3

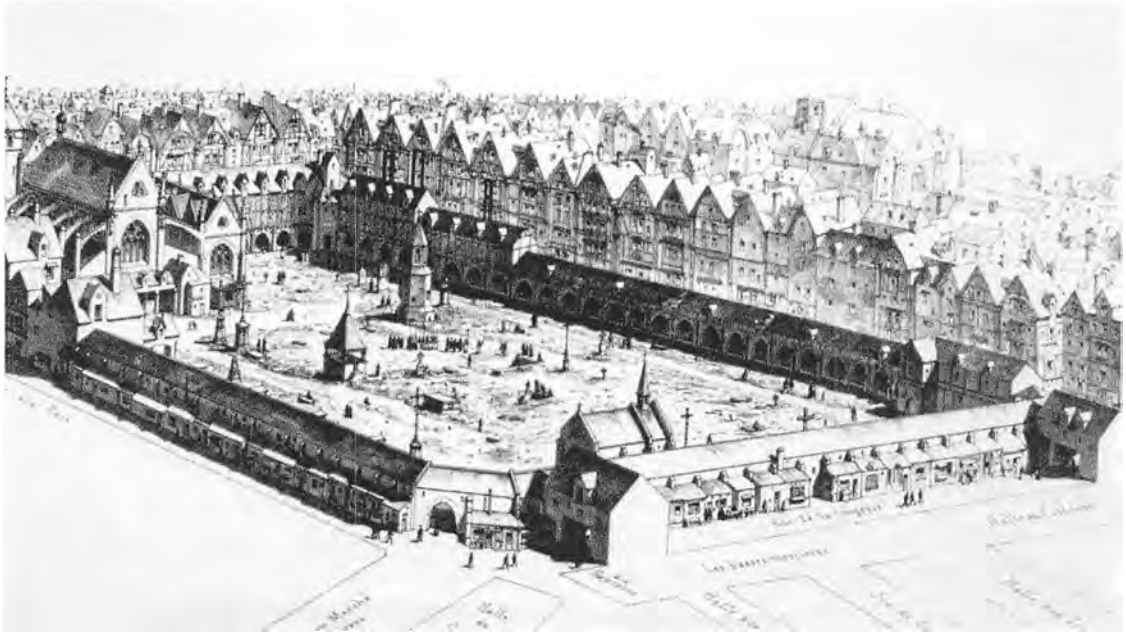
Fra middelalderens dance macabre til barokkens iscenesættelse

Med middelalderen var de døde kommet til byerne for at blive, og der blev ikke længere opretholdt et skel mellem klosteret med begravelsespladsen og katedralen. Kirke og begravelsesplads blev ét. Det er også værd at bemærke, at fænomenet 'kirke' ikke blot var selve kirkebygningerne, men rent sprogligt dækkede hele området, hvor kirken var placeret. Kirkens gård, det såkaldte *atrium,* var også indviet jord; og havde med betegnelsen *azylus circum ecclesiam* status af fristed.[14] Her kom også boliger til, der blandt andet nød skatte- og ejendomsmæssige privilegier, og en lang række, i forhold til de religiøse indhold, sekundære funktioner udfoldede sig på dette fristed.

Forholdet til graven ændrede også karakter. Hvor man i oldtiden havde udvist stor interesse for selve gravstedet eller gravbygningen, fra sepulcrum og monumentum til det mere ydmyge loculus, blev det i den tidlige middelalder markant, at interessen snarere gik i retning af stedet som helhed, altså det veldefinerede rum, der omgav gravene. Det kommer også til udtryk i det forhold, at individuelle markeringer af gravsteder forsvandt, fraset særlige fortjenstfulde gejstlige og standspersoner; hvor det i oldtiden havde været udbredt, selv blandt slavernes loculi, at en sten med inskription kundgjorde, hvem der var stedt til hvile det pågældende sted.

I stedet for kom de store fællesgrave, hvor jævne folk blev begravet uden kister, men indsyet i eget liglagen. Når en given kapacitet var nået, blev de fyldte fællesgrave lukket for et nærmere fastlagt tidsinterval, svarende til den tid, det ville tage for de afsjælede legemer at gennemløbe de naturlige forrådnelsesprocesser. Herefter blev graven åbnet, og alle ben og knogler blev fjernet, for siden hen at blive placeret i de dertil indrettede benhuse, *ossuarierne*, der som lange længer omkransede kirkegårdsområdet. Her formede alle de omhyggeligt stablede og kunstfærdigt arrangerede rester deres egen dekorative, men makabre dødens ornamentik.

Man tog ikke med fløjshandsker på de



Gengivelsen af Le Cimitière des Innocents fra 1552 viser et firelænget bygningskompleks, der afgrænser kirkegårdens areal ud ad til mod den omkringliggende tætte parisiske beboelse. Spredte kapeller, gravmæler og kors er tegn på den gryende individualiserings trang til at fremhæve det enkelte gravsted.

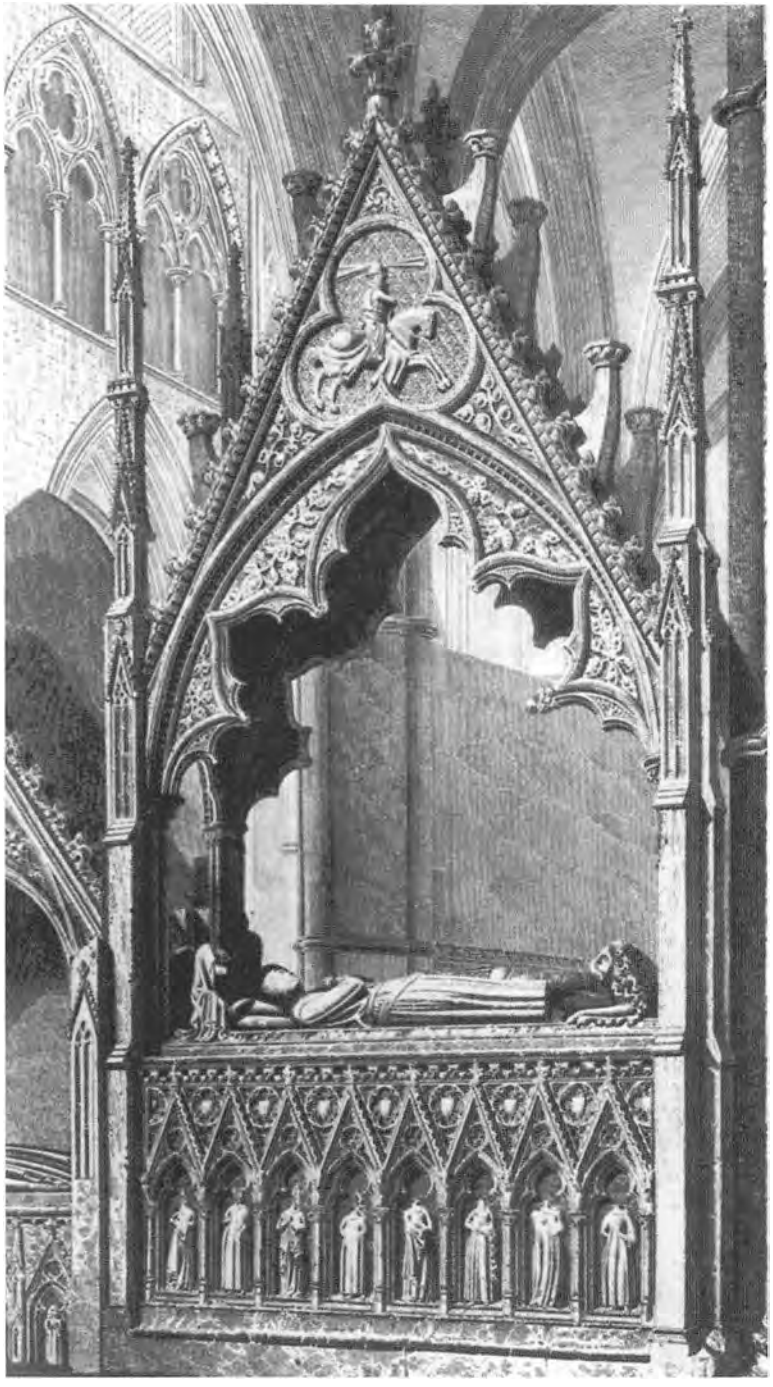
døde, ej heller fokuserede man på hævdelsen af den uerstattelige individualitet. Det, der virkelig betød noget, var nærheden til Guds hus og den sikre vished om, at de jordiske rester var overgivet i kirkens varetægt. Her skulle de være indtil den sidste dag, hvor Paradis ville komme og den døde genopstå. Som Paulus siger i det første brev til Korinterne, om det øjeblik når den sidste basun lyder, 'og de døde skal opstå uforkrænkelige':

> *»Thi dette forkrænkelige må iføre sig uforkrænkelighed, og dette dødelige må iføre sig udødelighed. Men når dette forkrænkelige har ført sig uforkrænkelighed, og dette dødelige har ført sig udødelighed, da skal det ord opfyldes, som står skrevet: 'Døden er opslugt og sejren vundet'.«*[15]

I denne periode, hvor de døde fik bo i de levendes midte, forsvandt naturen som en fast bestanddel af begravelsespladsen. Kirkegården tog form i den allermest bogstavelige betydning af ordet, som det rum der var omkranset af en firelænget bygningsstruktur, hvoraf selve kirken udgjorde den ene længe, og benhusene fuldendte rektanglet. Herinde var der ikke plads til træer, buske og anden form for beplantning; ligesom blomsterudsmykninger af gravene blev anset for et hedensk træk, som kristendommen omhyggeligt havde distanceret sig fra.

Den prototypiske middelalderlige kir-

Monumentet over Aymer de Valence, Earl of Pembroke, der døde i 1324, er et udsøgt eksempel på en effigie. I basens spidsbuegavls nicher ses relieffer af sørgende kvinder, der begræder tabet af afdøde. Westminster Abbey, tegnet og graveret af Blore.



kegård fra kristendommens velmagtsdage var Cimetière de Saint Innocents i Paris. Her havnede 95 procent af alle jordfæstede i fællesgraven, en stor del af det indre Paris' beboere, der gennem omkring 800 år – indtil nedlæggelsen i slutningen af 1700-tallet – anslås til omkring 2 millioner begravelser i alt på et ganske lille areal (ca. 120 x 60 meter).

Kirkegården var paradoksalt nok et sted fuld af liv. Et sted der handlede om meget andet end død, måske netop fordi døden var en uomgængelig del af livet. I benhusenes stueetage var der almindeligvis forretninger, hvor alle slags indkøb kunne foretages; og der var endog eksempel på, at der en periode havde været balsal. På Cimetière de Saint Innocent foregik allehånde aktiviteter. Der blev diskuteret, handlet, spillet musik og danset. Omrejsende teatertrupper lagde gerne vejen forbi kirkegården, da der altid var et sandt leben. Indimellem blev retslige tvister afgjort på den hellige grund og til andre tider kunne samme sted være forvandlet til en markedsplads. Midt i mellem alt dette udførtes så de religiøse handlinger, der var den naturlige del af en begravelsesplads egentlige formål. Hvad der for et mere moderne blik tager sig ud som en højest upassende sammenblanding af en lang række uforenelige handlinger, skal nok snarere ses som en anden tids mere jordnære forholden sig til alle livets forskelligartede facetter, herunder døden.

Den yderst begrænsede del af befolkningen, der af den ene eller anden grund havde gjort sig fortjent til en individuel begravel-

se, blev hyppigt stedt til hvile i en stenkiste, der blev nedsænket i kirkens gulv således, at det solide låg udgjorde en del af belægningen. Dette var typisk udsmykket med en til døden relateret ornamentik, hvori dødningehoveder, sværd eller kors kunne indgå, eller endog afbildninger af afdøde som eksempler på tidlige og relativt sjældent sete hyldester til individualiteten. I andre tilfælde var stenkisten fritstående som en sarkofag. Sarkofager blev typisk placeret i sidekapeller, i nicher eller under mindre hvælv i kirkemuren. Det gjorde det muligt at raffinere udsmykningsformen. Fra slutningen af 1200-tallet genopstod gravinskriptionerne, der fortalte hvem afdøde var, og de omtalte gengivelser af afdøde på kistelåget udviklede sig til egentlige tredimensionale fremstillinger, *effigierne*. Selve sarkofagerne var en arkitektonisk tour-de-force, en filigranagtig stenhuggerkunst hvor gotikkens delikate spidsbuer alternerede med detaljerede våbenskjold, og hvor gejstlige, profane eller kongelige insignier talte om afdødes position. En statuarisk gengivelse af den fromt udseende, mildt hensovne konge, dronning, prins, kardinal eller ridder kronede så som en påmindelse værket.

Der var mange måder, hvorpå den sociale orden blev synliggjort og differentieret med tiden i form af et markant hierarki inden for begravelsessystemet. Den sociale status kunne aflæses i gravens placering. Jo tættere alteret jo bedre. Kunne dette ønske ikke opfyldes, gjaldt det om at komme tæt på apsis, dernæst blev det spørgsmålet om at være inde i selve kirkebygningen frem for at få en placering ude på kirkegården; og var man endelig havnet udenfor, kunne man kun håbe på at komme så nær kirken som muligt. De usalige, der var blevet ekskommunikeret, som kriminelle, selvmordere og andre hvis handlinger havde medført en udelukkelse af fællesskabet, måtte se sig henvist til et sted på den forkerte side af kirkemuren.

Denne verdslige rangorden blev dog kontrasteret – og til dels dementeret – af det religiøse grundindhold, der håndhævede synspunktet, at »*mors omnia aequat*« (i døden er vi alle lige). Konge eller tjener, herremand eller bonde var alle hjemfaldne; og det ville i sidste ende 'på den yderste dag', *dies illa*, når dommedagsbasunerne lød være et spørgsmål om en afvejning af den rette og fromme livsførelse. Her ville den store bog, *liber vitae*, hvor alt stod optegnet, blive båret frem for dommeren, der så skulle skille de retfærdige fra de fordømte.

I 1300-tallets højmiddelalder vandt en utrolig populær genre frem inden for dødsfremstillinger, den såkaldte *Totentanz*, dødedans. Udbredelsen var markant og spændte fra kalkmaleriernes billedlige fremstillinger i kirkerne til træsnitsillustrerede, folkelige billedbøger. Populariteten af *Totentanz*-fremstillingerne skal søges i en blanding af den religiøse overbevisning i almindelighed og epokens noget højspændte sværmen for det makabre og mystiske, men også i helt konkrete forhold som 'den sorte døds' ukontrollable hærgen i form af pest- og koleraepidemierne, der skånselsløst henrev store dele af befolkningen – uden skelen til stand og alder. I årene 1347-1350 regner

man med at cirka en tredjedel af Europas befolkning døde af pest, så dødens nærvær antog dimensioner, der kan være vanskelige at begribe i dag.

> »...*disse* [Totentanz-fremstillinger] *lader sig også kun forstå, når man tager det 14. og 15. århundredes tidsbillede i betragtning. Det vil sige, at man må tage højde for den udbredte apokalyptiske og asketiske tænkning, den voksende mystiske fordybelse i død og lidelse indenfor denne periodes fromhed såvel som den reelt begrundede dennesidige og hinsidige angst forårsaget af pestepidemier og eksistentiel nød.*«[16]

Den høje dødelighed splittede familier ad, og lod de efterladte uden økonomisk sikring. Det både sociale og religiøse modtræk hertil var etableringen af såkaldte gilder, hvor grupper af borgere rundt om i købstæderne sluttede sig sammen i fællesskaber beskyttet af en helgen, der gav navn til gildet. Medlemmerne, der ofte tilhørte samme erhverv, havde status af brødre og søstre, lovede hinanden gensidig hjælp og sikring i alle tænkelige situationer; og kunne derfor siges at træde i slægtens sted. Særlig vigtig var gildets forpligtelse til at varetage begravelse og foranstaltning af læsning af sjælemesser ved en gildebroders død.

Den altid tilstedeværende død gav anledning til svælgen i diverse kunstneriske tematiseringer af dette motiv. Fællestræk var gengivelser af den ubønhørlige død. Fremstillingen af Døden spændte fra kadaverlignende fremtoninger til den velkendte, triumferende knokkelmand. Ofte garneret med dødsattributter som leen, det alt for hastigt udrindende timeglas eller andre forgængelighedssymboler. Nogle gange var det en mere omfattende iscenesættelse af befolkningsgrupper og den pludselig tilsynekommende død, andre gange kunne det være et møde mellem døden og den enkelte, som var det en intim tête-à-tête. Et godt eksempel på sidstnævnte kunne være den berømte 'Baseler Totentanz' fra dominikaner-klosteret i Basel (1431-1448). Her opsøger døden hver enkelt fra pave, kejser, kardinal og nonne til ridder, bonde og betler; og byder hver og én op til dans i en frise på 39 optrin, hvor moralen netop er, at her må den enkelte møde sin helt egen, personlige død, hvis lige ikke findes. En død der ikke kan gennemleves af andre, en død der er en uomgængelig skæbne.

Samtidig fik håndteringen af døden en vigtig betydning i den katolske tro. Da frelsen afhang af 'den gode død' kan man næsten tale om døden som livets højdepunkt, og værst tænkelig var den pludselige død. Drivkraften i den middelalderlige fromhed var angsten for skærsilden og pinslerne i Helvede samt den usikkerhed, der var forbundet med tankerne på det hinsidige. At dø uden gejstlig bistand var utænkelig, og her stod det sidste skriftemål samt nadveren og salvelsen med 'den sidste olie' centralt. Siden 1100-tallet, og sanktioneret ved koncilet i Firenze i 1439, var 'den sidste olie' et af de syv officielle sakramenter. Derudover varetog kirken begravelsen i indviet jord og de efterfølgende sjælemesser. Særligt sidstnævnte

var en omfattende forretning for kirken, da man tilskrev messen en underfuld kraft, som gjorde den særlig påkrævet, og man ved, at ved store kirker, stiftskirker eller katedraler kunne op mod hundrede præster læse messer på én gang ved de mange individuelle altre[17].

Men der var hjælp at hente, når det gjaldt den gode død, og den blev givet i de populære *Artes moriendi* fra det 14. og 15. århundrede, der var lærebøger over temaet »kunsten at dø«. Opmærksomheden var rettet mod selve dødsstunden, for her kæmpede gode og onde kræfter om overtaget, inden den videre skæbne blev beseglet.

> *»Skrifterne lægger stor vægt på at vise djævlens virksomhed i dødstimen. Djævlene flokkes om den syges seng og forsøger at forstyrre hans tro, lokke ham til at berette om sine synder. Djævlene vil forsøge at ophidse den døende mod Gud på grund af smerterne... Den døende stås bi af engle og helgener og hans sjæl frelses under djævlenes fnysende indsigelser, idet hovedpersonen får den sidste olie på ret vis og for sig ser den korsfæstede.«*[18]

Hvis den døende ikke gav efter for fristelsen, men bevarede kontrollen og rettede det indre blik mod Gud, havde djævlens bestræbelser været forgæves. Herefter kunne han fredfyldt slumre ind, og afvente dommen på den yderste dag.

Der var ellers nok af forstyrrende billeder og erindringer, der kunne melde sig i dødsøjeblikket. Måske foregreb den døendes tanker, hvad der var i vente. Der var flere steder, hvor tankerne kunne søge næring, og et af dem var de såkaldte *transi-grave*. En antik gravtype, der var blevet vakt til live af senmiddelalderens utilslørede sans for morbiditet. Her var skræk og rædsel drivkraften i udsmykninger, der viste det afsjælede legeme i forskellige stadier af forrådnelsesprocessen. Kroppen, der kunne være mere eller mindre opløst, blev gengivet, hjemsøgt af orme, slanger og andet kryb, der var i fuld gang med det underjordiske festmåltid. Fremstillingen af legemet blev fastholdt i den ubestemmelige og stærkt angstfremkaldende transitoriske fase mellem livet, hvor krop og sjæl var forenet, og dommens dag, hvor enten fortabelsen i helvedes ild eller opstandelsens sjælefrelse ville blive en uomgængelig realitet. Transierne tjente som advarsel, og var også en påmindelse om, at den rette livsførelse var den direkte vej til saligheden.

Den romersk-katolske kirke var »sakramentkirken« og indrammede menneskelivet fra fødsel til død. Sakramenterne og deres rituelle karakter gjorde, at opmærksomheden samlede sig omkring selve den mekaniske handling snarere end troens erkendelsesmæssige potentialer. Men samtidig med, at senmiddelalderen var tiden, hvor de kultiske aktiviteters popularitet og omfang voksede eksplosivt ud fra devisen om, at jo mere jo bedre og jo sikrere var frelsen, kunne der også spores en stigende individualisering af de religiøse anliggender i tæt sammenhæng med, at bykulturen vandt fodfæste og tidligere kirkelige anliggender blev verdsliggjort. Dette pegede frem mod Luthers brud med pavekirken og Reformationen i første

halvdel af 1500-tallet, der skulle fuldbyrde den mest omfattende omvæltning i kirkens historie, efter talrige angreb på den pavelige absolutisme og tilløb til reformer op i gennem senmiddelalderen.

I 1517 offentliggjorde Luther sine 95 teser, der var et voldsomt angreb på den herskende afladspraksis. Tanken om at syndefulde mennesker skulle kunne købe aflad for ukristelige gerninger var uforeneligt med det nye Gudsforhold, som Luthers reformatoriske forståelse af evangeliet var baseret på. Ifølge det var tro et individuelt anliggende mellem den troende og Gud uden 'frelsermellemled' i skikkelse af kirke, prælater og helgener. I 1520 blev de reformatoriske hovedskrifter udgivet, herunder »Om kirkens babyloniske fangeskab«, der formede det centrale opgør med sakramentlæren. Kun 2 af de officielle 7 sakramenter kunne Luther finde belæg for i de hellige skrifter, dåben og nadveren, og det, at den protestantiske tro ikke anerkendte 'den sidste olie' som et sakramente, fik selvsagt stor betydning for de ritualer, der omgærede dødsøjeblikket. Umiddelbart efter i januar 1521 kom bandbullen fra Rom.

Reformationen forløb i flere tempi og nåede forskellige resultater i de forskellige lande, som det vil føre for vidt at komme nærmere ind på her. Overordnet deltes Europa i to. En sydlig, katolsk del styret af Roms pavedømme og en nordlig protestantisk del, der i varieret udstrækning tilsluttede sig Luthers reformer, og, som medvirkende årsag, var under indflydelse af nationalstaternes dannelse og den gryende folkesuverænitet. Sidstnævntes mangfoldighed spændte lige fra Henrik VIIIs anglikanske kirke, den højkirkelige Church of England, over diverse reformerte kirker som den calvinistiske til den særlige variant i Danmark, der udmærkede sig ved en tæt forbindelse mellem stat og kirke og en stærk fyrstestyret kirke[19]. I Skandinavien forløb forandringerne relativt konfliktløst, fordi det skete »oppefra-og-ned«[20] i stedet for som resultat af en protestbevægelse nedefra.

Reformationen og renæssancen var to i tid sammenfaldende gennemgribende fornyelser i den vestlige kultur uden der af den grund kan sættes lighedstegn imellem dem, endsige består en kausalitet. Det er blevet sagt om Luther, at han ikke selv tilhørte renæssancen, og at hans fortjeneste ikke var at bringe individualismen til sejr, selv om han efterfølgende er blevet krediteret for dette, men derimod at genfinde evangeliet i dets udgangspunkt.[21] At renæssancen sideløbende hermed udfoldede sig og nåede sin kulmination i den italienske højrenæssance på samme tid, som Luther virkede i Nordeuropa, vidnede om, at tiden gik i svang, og at middelalderens kristne enhedskirke gik sin endelige opløsning i møde. Hvor kunsten tidligere havde været i kirkens tjeneste, blev det verdslige præg stadig tydeligere. Kunstnernes og arkitekternes geni var ikke længere forbeholdt kirkebyggeriet og de dertil hørende udsmykninger, men kunsten fik en selvstændig status og hyldede såvel fyrsten og adelen som fremtrædende og velstående borgere. Hvor Reformationen angik det hinsidige og religionen, var renæssancen en så helt igennem verdslig bevægelse.

Renæssancen medførte en mærkbar ændring i opfattelsen af individet. Det satte sine spor i dødsforholdet. Hvor middelalderen havde været karakteriseret ved sin høje grad af skæbnebunden fællesskabsfølelse, lå der i renæssancens forherligelse af *l'uomo universale* en hævdelse af individet. Den nye selvopfattelse formelig skreg på et monumentalt mindesmærke, der kunne sikre den enkelte mod at synke i glemslens ubarmhjertige dyb.

Gravmæleudsmykningerne fik et enormt opsving, og der blev lagt afstand til middelalderens billedlige henvisninger til forestillinger om et mystisk efter-liv. I stedet søgte inspirationen bag om det, der blev regnet som et mørkt og uciviliseret kapitel af historien. Tilbage til den glorværdige antik, der samtidig var blevet sat på dagsordenen inden for tidens kunst og arkitektur. Den genfødsel, renæssancen refererede til, var med andre ord klassikkens.

Inden for gravmonumenterne kom dette til udtryk i form af harmoniske og symmetrisk opbyggede værker, der virkede ved de stort tænkte linier, de rolige forløb og de ideale proportioner. Prototypen på et italiensk højrenæssance gravmæle kunne være det, Michelangelo skabte til Lorenzo de Medici i Firenzes San Lorenzo kirke, der blev opført efter Lorenzos død i 1519. Her ses den kontemplative Lorenzo siddende i en afslappet stilling med nedadvendt blik. På den klassisk udformede, volut smykkede sarkofag hviler de personificerede fremstillinger af Daggry og Aften. Alle tre elementer i figurgruppen er indskrevet i en arkitektonisk ramme, hvor de fastholdes i en klassisk struktur af nicher, koblede pilastre, segmentgavle og gesimsbånd, et forløb af horisontale og vertikale linier.

Den ro, værdighed og storhed renæssancemonumentet tilstræbte, forsvandt med barokken. I stedet kom en ny opfattelse af døden, som noget der indbefattede bizarre og decideret skrækindjagende elementer. Billedmæssigt og mentalt var der på nogle punkter tale om en tilbagevenden til middelalderens forestilling om den grumme og uovervindelige død, der drev sit spil hinsides menneskelig kontrol. Det var som om fascinationen af det livløse legeme og det fysiske forfald dukkede op med en særlig intensitet. Der var intet stabilt og ingen tro på eviggyldige værdier, der i døden formåede at fastholde harmoni. Bevægelsen, dramaet og de svungne linieforløb, der er så velkendte i barokkens patosfyldte maleri og arkitektur, var også karakteristika forbundet med gravmælet.

Det er blevet sagt, at med barokken indførtes »hele teatervæsenet i gravenes udformning«.[22] Den afsløring, der fandt sted i teatralsk regi, var iscenesættelsen af afdødes personlighed, for »Barokkens grave er fulde af draperier, der afslører nye og interessante aspekter af den dødes sande jeg«.[23]

Det barokke gravmæle var arkitektonisk i sin opbygning og i sine elementer som dets renæssance pendant, men kompositionen var ofte pyramidal og fuld af bevægelse. Urner, obelisker, kartoucher og sarkofager blev teatralsk sat i scene, for at befordre voldsomme effekter. Bernini skabte mellem 1671-1678 et gravmæle over pave Alexander VII i Pe-

terskirken, Rom, der på eksemplarisk vis illustrerer disse forhold. Skulpturgruppen består af den højt hævede pave, der knæler i bøn, placeret på toppen af gravkammeret. For foden af paven, ved hvert af hjørnerne, er de fire dyder repræsenteret ved svulmende, henførte kvindeskikkelser. En skulpturel marmordrapering der, på trods af materialets karakter, formår at levendegøre tekstilets bølgende virkning, indhylder delvis indgangen til gravkammeret. Mogens Nykjær har påpeget et interessant form- og kompositionsmæssigt forhold, der gør sig gældende her:

> *»Dets mest bemærkelsesværdige træk er det stærkt bevægede, rødflammede 'marmortæppe', hvis funktion er at samle kompositionen, men som samtidig røber den interesse for draperiet som et abstrakt udtryksmiddel, der bliver stadig mere tydelig i Berninis værker. Det er næsten, som store ekspressive 'penselstrøg' i marmor helt har løsrevet sig fra en figurativ sammenhæng.«*[24]

Det er et utvivlsomt kunstnerisk moderne træk, Bernini her introducerer, som et middel til at afdække nye facetter og dybder af dødsforholdet. Og frem fra gravens dyb gør den dystre død sin entré, i skikkelse af et skelet, der løfter et timeglas i sin knoklede hånd. Ingen er i tvivl om, at der her udspiller sig et såvel eksistentielt som religiøst drama af gribende karakter. For beskueren af et gravmæle som dette, har mødet givet været en både sansemæssig og erkendelsesmæssig rystelse af format. Som den franske 1800-tals forfatter Stendhal har skrevet: »Meningen er at folket skal indånde religionen gennem alle porer«,[25] for han opfattede Alexander VIIs gravmæle – ligesom Peterskirken som helhed – som et næsten didaktisk værk, der skulle indgyde beskueren, den rette tro: »Når de sabinske bønder har betragtet det enorme forgyldte skelet på Alexander VII's grav, vender de hjem til deres bjerge som langt bedre katolikker.«[26]

Sideløbende hermed indvarsledes en ny dimension i forholdet til døden. Som blandt andet Philip Ariès har påpeget, blev perioden fra det 16.-18. århundrede karakteriseret af tæt sammenfletning af død og erotik. Den middelalderlige triumferende død var nærværende, men indgik næsten aldrig i en egentlig fysisk relation til den 'udvalgte'. Dette ændredes frem mod og undervejs i løbet af barokken. Føromtalte hang til det morbide og den kropslige fiksering havde ofte erotiske undertoner, som i de talrige fremstillinger af den lystne, lettere afdankede Død, der lokkende indfangede en skøn, ung jomfru. Døden havde et tydeligt begær, og der fandt uden tvivl en pikant kobling sted, der vidnede: »om et ekstremt velbehag ved synet af død, lidelse og pinsel.«[27]

I sammenstødet mellem ung og gammel, frodighed og forfald, liv og død var der uanede muligheder for at afsøge dette spændingsfelt. Det kunne komme til udtryk i illustrationer, som den folkelige franske »Le Mirror de la vie et de la mort«,[28] fra 1600-tallet, hvis utvetydige budskab var, at døden altid allerede var indlejret i livet, som den yppige, dekolleterede unge kvinde viser,

der i billedets anden halvdel er gengivet som et afpillet skelet. Selv i ungdommens blomstring bæres dødens finalitet som et grundvilkår.

Også inden for det religiøse fik denne alliance grobund. Repræsentationerne favnede bredt, fra allehånde udpenslede skildringer af martyrers endeligt til helgeninders dødskamp. Særlig kendt er Berninis skulpturgruppe »Den hellige Therèse's ekstase«, der fra omkring 1647 blev opført i Santa Maria della Vittoria karmeliter-kirken i Rom, som en del af kardinal Federigo Cornaros gravkapel. Et fremspringende proscenium rejser sig over alteret. Herinde udspilles den ekstatiske forening mellem det guddommelige og det jordiske, repræsenteret ved en næsten arrogant smilende ung engel, der med sin yndefuldt løftede pil står i begreb med at gennembore den romerske helgeninde Therèse's hjerte. Fremstillingen er en intens gengivelse af et nærværende 'nu' samtidig med, at det er en tilstand hævet ud af tid og rum. De svæver i intethedens rum på et leje af forrevne skyer gjort af stucco, indrammet af diagonalt løbende forgyldte bundter af lysstråler, der tegner konturerne af en opadstræbende pyramidal komposition. Den hellige Therèse's krop er på én gang afslappet og anspændt, og man fornemmer, at den uordentlige og folderige klædningsdragt kunne være et sindbillede på hendes sjælelige tilstands drama. Det er hele den barokke tvetydighed, der knytter sig til dødsøjeblikket, set som en sammensmeltning af mystik, ekstase og erotik.

I verdsligt regi blev der også udvist stor



'Livet og Dødens spejl' var et populært motiv i 1600-tallet. Her var livet og døden i bogstaveligste forstand sammenflettet, som to sider af samme sag. Som det hedder i den ledsagende tekst: »i det øjeblik man begynder at leve, begynder man at dø«. Musée Carnavalet, Paris.

sans for teatralske iscenesættelser af døden, hvor intet var overladt til tilfældighederne, og hvor det enkelte menneskes sortie var nøje indstuderet, som var det en operas 'grand finale'. I 1672 kunne man således støde på en henført beskrivelse af Biskop Sèguirs begravelse, en informationsmættet øjebliksskildring der, som den udmærkede kilde til datidens begravelsesformer den er, skal citeres fyldigt:

> *»Det var den fineste dekoration man kan forestille sig; Le Brun havde skabt den, mausoleet, der næsten nåede hvælvingen, var dekoreret*

Et af højdepunkterne i barokkens billedhuggerkunst er Berninis skulpturgruppe *Den hellige Therèses ekstase* fra kardinal Federigo Cornaros gravkapel, Santa Maria della Vittoria i Rom. Den tvetydighed, der knytter sig til dødsøjeblikket, ses som en sammensmeltning af mystik, ekstase og erotik. Fra bogen »*The Celebration of Death*«, James Stevens Curl (1993).



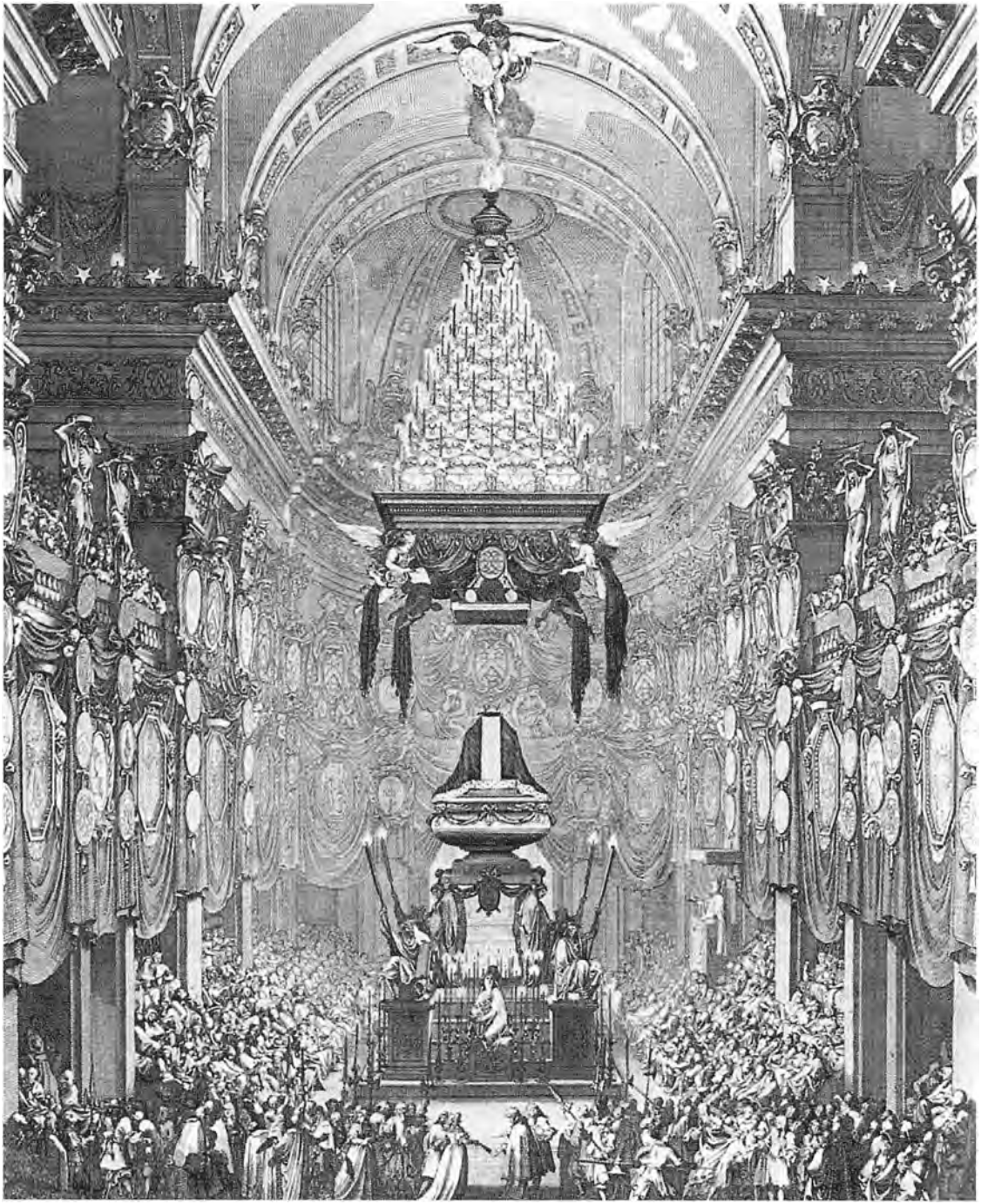
med tusindvis af lys og adskillige figurer passende for den person vi hyldede. Under dem bar fire skeletter hans embeds insignia, som havde de taget hans ære sammen med hans liv, én bar hans hovedbeklædning, en anden hans hertugkrone, endnu en hans ordner og en sidste hans scepter. De fire kunstarter – maleriet, musikken, retorikken og skulpturen – var opløst i tårer over at miste deres protektor ...Aldrig før har noget så overdådigt og velplanlagt set dagens lys. Det er Le Bruns mesterværk. Hele kirken var udsmykket med billeder, genstande og emblemer knyttet til våbenskjoldet eller til biskoppens liv. En af Oratoriets unge præster holdt begravelsestalen ...han demonstrerede en sådan veltalenhed med stor ynde, at alle, jeg siger alle, uden undtagelse kom med tilråb og var aldeles charmerede af en så fuldendt og succesfuld handling... Hvad musikken angår, var den hinsides enhver beskrivelse... Og der var en Libera, der fyldte alles øjne med tårer; Jeg kan ikke forestille mig anden musik i himlen.«[29]

Det er klart, at en beskrivelse som Madame Sévignés sigtede mod en særlig gruppe af udvalgte. De få privilegerede. Det var selvsagt ikke alle beskåret at få en begravelse i pomp og pragt som den her skildrede, men på trods af det var der ingen tvivl om, at det storladne skuespil var klangbunden i selv mere jævne folks sidste færd. Det er bemærkelsesværdigt, i hvor høj grad sorgens rum fik et fysisk udtryk, som var det en særlig arkitektonisk kategori.

De efterladte bar sorte klæder i op til flere år efter dødsfaldet, alt efter hvor nært slægtskabet var. Tårerne fik frit løb, og man gav sig de inderligste længsler i vold. Symboler, ritualer og adfærdskoder var fastlagt ned i mindste detalje, så der var mulighed for intenst at gennemleve det rige register af følelser, der fulgte med døden. Der var ingen skam behæftet med denne offentlige stillen til skue af selv det mest private, for i barokken udspillede døden sig i bogstaveligste forstand på en scene. Ligesom selve bisættelsen i høj grad også var en offentlig begivenhed, hvor alt lod sig eksponere under overværelse af det størst mulige publikum. Al den virak krævede tid, og derfor var den pludselige død højest uvelkommen. Et langvarigt dødsleje var en betingelse, hvis alt skulle planlægges og udføres efter forskrifterne.

Og i den voldsomt udlevede og udfoldede sorg ses de begyndende tegn på en følelsesfuldhed, der skulle høre en ny tid til: Tabet af den anden, den ubændige længsel og erindringens vækkelse. Dette udgjorde en foreløbig kulmination på periodens stadig stigende individualisering. I senbarokken havde følelserne og tabet et socialt rum at udspille sig i, ligesom selv en umådeholden sorg var acceptabel inden for det sociale fællesskabs rammer. Det blev ændret radikalt i 1800-tallet, hvor dødens følelsesmæssige anliggender blev marginaliserede og privatiserede og med tiden ville føre en så hengemt eksistens, at en lakonisk meddelelse som »bisættelsen er foregået i stilhed« ind i det 20. århundrede kunne forme en både almindelig og ønskværdig afslutning på dødsannoncen.

Biskop Sèguirs begravelse i Eglise de l'Oratoire, Paris, den 5. maj 1672 var en pompøs pragtopvisning. Manden bag totaliscenesættelsen var maleren og kunstteoretikeren Charles Le Brun, der havde stor indflydelse under Solkongen, Ludvig 14. og bidrog afgørende til udviklingen af 'den Store Stil'.





Achille Devérias *Jour de douleur* (Sorgens dag) fra 1830'erne er eksemplarisk for den inderliggørelse af sorgen, der finder sted ind i 1800-tallet. Døden bringes ind i intimsfæren og den bliver gjort til et privat anliggende, førend den angår offentligheden. Musée Carnavalet, Paris.



2. de

Den koreo-graferede natur

4

Elysiske marker og en landskabelig havekunst

Antikkens renaissance i 1700-tallet satte fokus på den klassiske litteratur. Et ud af flere værker, der vandt popularitet, var den romerske digter Vergils helteepos »Aeneide«, der blev til i årene 30 til 19 f.Kr.

Da Vergil sendte Aeneas til dødsriget for at gense faderen, førte vejen ham gennem mangt og meget, førend han nåede »de velsignede lunde hvor hver en lyksalig har hjemme.«[30] En verden der nok var en underverden, men alligevel en spejling af det velkendte i dobbelt potens. »Luften er højere her / de har deres egen sol og ser deres egne planeter.«[31] Her leves efter-livet »i de svale / lunde, ved bækkenes brinker på enge hvor kilder gør græsset / friskt«[32] i samklang med naturen, endskønt det kun er de få beskåret at komme til »Elysiums herlige mark for at bo på lyksaligheds enge.«[33] Passerede den dadelfri og ædle afdøde nåleøjet og kom til de Elysiske Marker, var lykken gjort, og et evigt liv i et arkadisk landskab sikret.

Vergils skildring af døden og det, der fulgte efter, rummede i sig potentialer til en glorificering af døden, der var stærkt tiltrængt i midten af 1700-tallet, hvor begravelsesskikkene og kirkegårdskulturen stod over for de nok mest vidtrækkende reformer i 1000 år. Og i en periode hvor opmærksomheden på naturen var stor og kendte mangfoldige udtryk, blev de *Elysiske Marker* et oplagt omdrejningspunkt. På én gang en forunderlig drømmeagtig og alligevel såre håndgribelig lokalitet, der først blev genopvakt i et hjørne af det engelske landsted Stowes have og parkanlæg – og siden beskrevet og fortolket indgående i samtidens haveteoretiske værker.

I sig selv er Stowe et fængslende anlæg, hvor forandringer og skiftende moder i 1700-tallets engelske havekunst tydeligt kan aflæses. Med udgangspunkt i en formel have af beskeden størrelse, anlagt i de sene 1680'ere, gennemgik Stowe omfattende udvidelser fra ca. 1715 under flere af periodens førende gartnere.

Charles Bridgeman tilførte i første omgang Stowe en række udsøgte monumenter

og skulpturer. Desuden anlagde han en *ha-ha*, der skabte en visuel forbindelse mellem haven og det udenfor liggende landskab. Stadigvæk var veje og stier overvejende retlinede – og ofte aksefaste, men med William Kent, der kom til i 1730'erne, blev de mere uregerlige og fulgte nu den blødt svungne serpentines forløb. Med Kent kom også en helt ny behandling af anlægget som et næsten landskabeligt rum. Der blev lagt afstand til den geometriske eller symmetriske organiseringsform. Træer, vækster og indimellem blomster blev arrangeret i irregulære grupperinger, spredt ud over de udstrakte plæners bløde græstæpper. De snoede veje ledte den promenerende igennem et rigt varieret sceneri, for Kent byggede oplevelsen op omkring indrammede vuer, der fulgte hinanden efter nøje overvejelser og tilsammen bidrog med hver sin lille del til havens store fortælling. Kernen i denne fortælling var ikke længere det direkte vidnesbyrd på ejerens økonomiske formåen og indplacering i det sociale hierarki, men snarere i konkret form at udtrykke hans individuelle særpræg og kunstneriske og moralske præferencer.

Blandt de mange stemningsrum Kent skabte på Stowe, påkaldte især *Elysian Fields* sig stor opmærksomhed. De Elysiske Marker er en dal, der ligger til den østlige side af den nord-syd gående hovedakse gennemstrømmet af en bæk – en moderne Styx – på hvis sider henholdsvis »Temple of British Worthies« og »Temple of Ancient Virtues« ligger. Den naturlige stil, Kent introducerede her, stod i markant kontrast til det tidligere formelle anlæg, der stadigvæk dominerede Stowe. Det blev et billede på drømmen om at genskabe den tabte guldalder, uden referencer til kristendom eller antik, men snarere en vision over en oprindelig uberørthed næret af inspiration fra Claudes idealiserede, klassiske landskaber,[34] og som i Claude og Poussins malerier blev de 3 planer: forgrund, mellemgrund og baggrund tydeligt artikuleret i Kents bevidst koreograferede oplevelsesrum.

Omkring 1739 blev det tilgrænsende område Hawkwell Field inddraget. Et kuperet terræn af mere uspoleret landlig karakter centreret omkring en højereliggende åben eng. Herfra var der udsyn til den række monumenter, der med nænsom hånd blev spredt ud over området så som »Temple of Friendship«, »Palladian Bridge«, »Temple of Saxon Liberty« og »Lady's Temple«. Alle var ladet med allegoriske henvisninger til såvel historiske som samtidige forhold og værdier, og de, der blev hyldet, var poeter, filosoffer, videnskabsmænd, kongelige og statsmænd. Man skulle være et dannet menneske for at kunne afkode de dybere liggende betydninger, og selve den indsigt, aflæsningen af landskabet kunne give, lå langt fra den umiddelbare, sanselige oplevelse, som det snart skulle blive havekunstens primære ærinde at fremmane. Dermed blev Stowe et eksempel på det, Englands første moderne haveteoretiker Thomas Whateley benævnte »det emblematiske landskab« i sit hovedværk: »Observations on Modern Gardening«, der udkom i London i 1770.

Whateley beskriver Stowe indgående med særlig opmærksomhed på de Elysiske Marker,



William Kents *Elysian Fields* på Stowe fra 1730'erne genskabte de »lyksaligheds enge«, digteren Vergil havde besunget i antikken, hvor de velsignede døde levede. Fra Alexander Pope: »*The Poet and the Landscape*«, Mavis Batey (1999).

hvor det er den behagelige, lette og indtagende stemning, som også Vergil skildrede, der er i højsædet:

> »*...til den nedre del anvises de Elysiske marker; disse vandes fra en yndig bæk, er lyse og luftige, så tyndt spredt er træerne.*«[35]

Og videre beskrives det med yderligere betoning af vandløbets livlige forløb, det grønnes frodighed, statuernes genspejling i vandet og de skiftende lysvirkninger i bladhanget:

> »*...strømmens livlighed der flyder gennem dalen, det flygtige glimt af en anden der slutter sig til, grønsværdens muntre grønhed og busterne af alle de fortjenstfulde briter, der spejles i vandet; træernes variationer, det lysende grønne ...der forskønner og sætter liv i sceneriet; forlener det med en munterhed, som fantasien næppe forestiller sig og som overstiger hjertet.*«[36]

Et særligt interessant eksempel på læsningen af Stowe som et emblematisk landskab er det anonymt udgivne skrift »A Dialogue; containing a description of the Gardens of the Right Honourable the Lord Viscount COBHAM at Stow in Buckinghamshire« fra 1748.[37] Dialogens 2 aktører er Polyp-

ton, der beskrives som en gentleman, hvis forretninger tillader ham at rejse 2 måneder hvert efterår, og den desillusionerede Callophilus, der skuffet af livet helst lever i afsondrethed.

Rammen om dialogen er de to venners vandring en morgen, hvor de er nået til den relativt nyanlagte og højt berømmede landskabspark. Den livlige diskussion rummer såvel en konkret registrering og beskrivelse af de landskabelige og arkitektoniske elementer som en dybere fortolkning af betydningerne. Dertil kommer overordnede betragtninger over forholdet kunst og natur, der kun i sjældne tilfælde indgår i en harmoniseret og oprigtig balance. Man mærker tydeligt, at et nyt natursyn er i sin vorden. Sine steder foregribes det sene 1700-tals orientering mod det pittoreskes æstetik, som når Callophilus i starten sondrer mellem de behag, som henholdsvis moralen og forestillingsevnen kan fremkalde hos den enkelte i naturen. Han konkluderer, at det forudsigeligt, regulære kun i ringe udstrækning pirrer fantasien i modsætning til det usædvanligt, ejendommelige og overraskende.[38]

Men intet må overlades til tilfældighederne. Nok ligner det naturens værk, men alt er resultat af nøje overvejelser. På et udvalgt sted, hvor hele den landskabelige orkestrering når sit crescendo, slår Callophilus sig ned med Polypton ved sin side, og guider vennens blik:

> *»Betragt, siger han, hvordan denne udsigt smukt danner modsætning til den på den anden side, hvor vi næsten udelukkende forbindes med naturen. Hvor ophøjet et teater, er ikke den mark formet til, af træernes halvcirkel? Hvor smukt fanger ikke pyramiden blikket?... skaber et smukt landskab...«*[39]

Vægten lægges på modsætningernes kontrastfulde – men harmoniske – ligevægt. En komposition hvor natur møder kunst, og hvor de forenes som i eksemplet, hvor træernes halvcirkelslag former et teater. Det er den visuelle sans, der har forrang. Det er blikket, der er på vandring, og afslutningsvist falder til ro i kompositionen, når det når den centralt placerede pyramide.

Andre steder påkaldes det panoramiske blik, som når de to venner når op til »den store terrasse«, hvor der er frit udsyn over de endnu ufærdige dele af landskabet og, på grund af de lave mure, videre ud i den skinbarlige natur.

> *»Med disse midler, sagde han* [Callophilus], *var haven forlænget langt ud over dens grænser, og indoptog alle skønne genstande fra landet. Grupper af kvæg, landsbyer, landbrug, skove, floder, og bjerge, blev alle inddraget, og blev en del af planen.«*[40]

Alt indgår i et hele, og netop den velgørende kontrast mellem det landlige og det mere kunstfærdige behager den uspolerede smag. Også Polypthon ser skønheden i denne kontrast og udtaler: »at NATUREN skal lave skitsen, og KUNST skal fuldende kompositionen.«[41]

Ofte når Callophilus' panegyriske udladninger lyriske højder, og den dannede, men

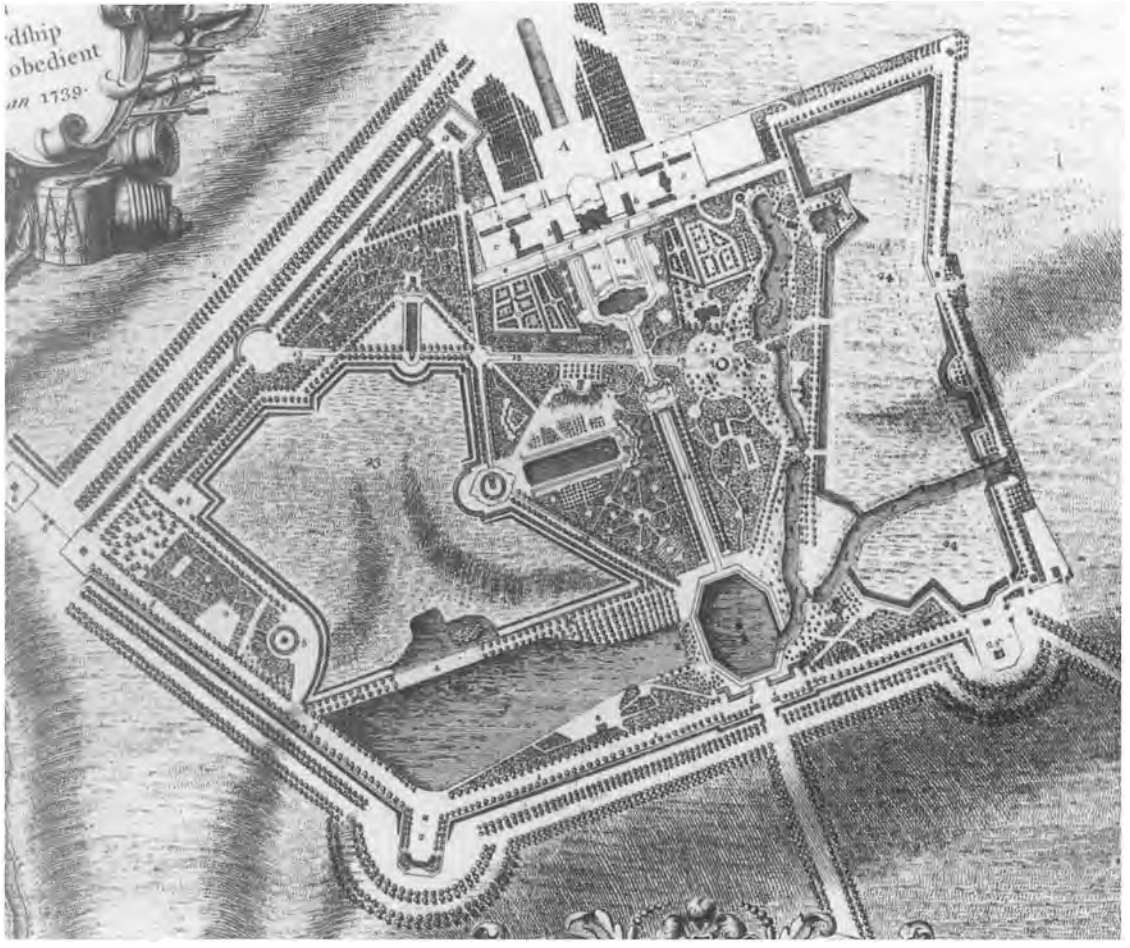


Claude Lorrains *Flodlandskab med hyrder*, anslået datering ca. 1631, er indbegrebet af et klassisk, arkadisk landskab. I kompositionen arbejdes der bevidst med de tre planer, og beskuerens blik ledes fra forgrundens persongalleri ind igennem billedrummet via det bugtende vandløb og mellemgrundens antikke ruin for at søge mod de fjerne bjerges farveperspektiviske forsvindingspunkt. Denne landskabsopfattelse blev en væsentlig inspiration for 1700-tallets engelske havekunstnere. Statens Museum for Kunst, København.

mere jordbundne, Polypthon må mane til besindelse og bede om en jævn prosa, når der skal forklares. Som for eksempel da de to venner står over for »Temple of Modern Virtues«, og Polypthon må sporge om, hvad denne ruin mon betyder? En kontrast i landskabet? Hvortil Callophilus svarer: *langt mere* og gor rede for de symbolske betydningslag:

> *»Du har netop set de gamle dyders blomstrende betingelser, det her er de modernes ruinøse forfatning. Den dynge af sten, der skulle have dannet et regelmæssigt arkitektonisk system, fremtræder, ser du, i den yderste norden. De fleste af dem har løsrevet sig fra samfundets bånd, og de, der føjer sig ind i bygningen, indgår blot i et usselt stykke hensmuldrende arkitektur.«*[12]

I det her tilfælde antydes ligefrem et politisk indhold, da der i udformningen af de to monumenter over »de gamle« og »de nye« dyder ligger en direkte kritik af tingenes tilstand. Et konkret udtryk for lovprisningen af de gamle værdiers stabilitet og de moderne tiders præg af altings forfald. Hvor »Temple of Ancient Virtues« med sin imitation af såvel det antikke Vesta Tempel i Tivoli som

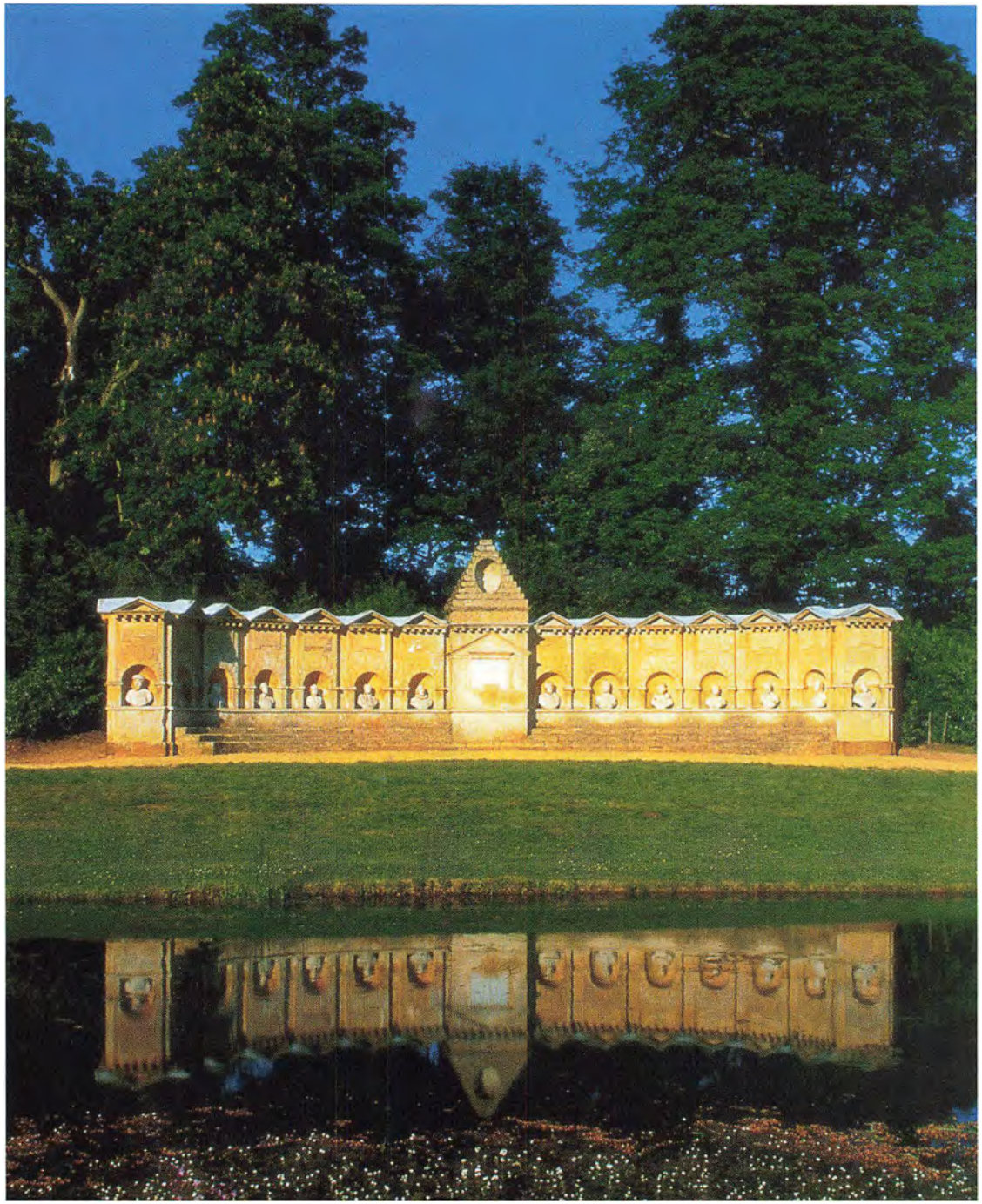


Plan over Stowe fra 1739. De Elysiske marker ses i den nedre, højre del af den centrale have, og vandløbet flyder afslutningsvist sammen med den ottekantede dam. Den naturligt og mere frit udformede nye del af anlægget anslår helt andre takter end reminiscenserne fra den oprindelige formelle have.

det samtidige Hawksmoor's mausoleum i Castle Howards park bliver en direkte påmindelse om, at værdierne tilhører fortiden. Et erindringens tempel eller et gravmæle over de faldne idealer, som John Dixon Hunt udtrykker det.[43] Hvorimod det ikke længere eksisterende »Temple of Modern Virtues« på satirisk vis er opført fra starten som en ruin.

Det er essentielt for at forstå Stowes haveanlæg at have blik for det dobbeltgreb, der bestemmer udformningen. Det er et i havehistorisk forstand transitorisk værk, hvor det emblematiske landskab nok er fremherskende, men hvor også det ekspressive sine steder træder tydeligt frem. Denne dobbelthed formidles klart i »Dialogen«, ikke mindst i synet på forholdet mellem kunst

Temple of British Worthies er et segmentbueformet monument, der hylder nationens store mænd. Buster af særligt fortjenstfulde briter (digtere, filosoffer og videnskabsmænd) er placeret i nicherne. Fra Alexander Pope: »*The Poet and the Landscape*«, Mavis Batey (1999).



og natur, hvor Callophilus sine steder klart tager afstand fra det menneskeskabte og det kunstlede og i stedet opfordrer Polypthon til, at skal den ydre skønhed beundres, så bør den beundres i Guds skaberværk: Naturen. Noget anderledes ser Polypthon på den sag, da han snarere sidestiller kunsten og naturen, som når han beskriver den »søde kontemplation, der indhyller hans sanser«, når han »fortrylles af et oratorie, fornøjer sig i et veludsmykket galleri eller i *sådanne Elysiske stier som disse.*«[44]

Fordelen ved naturen er ifølge begge de to, at den taler umiddelbart til det følelsesfulde. Dertil kommer, at naturens righoldige register, især som det er sat i scene på Stowe, rummer så forskelligartede udtryk, at det appellerer til snart sagt alle temperamenter.

> *»Mænd af alle luner, sagde han* [Polypton], *kan her finde noget efter deres smag. Den tankefulde kan finde tilbagetrukne stier for stille kontemplation: Den muntre og sorgløse kan se naturen i hendes dejligste dragt, og finde genstande der svarer til hendes livligste flugt... Med ét ord, sagde han, er disse haver indbegrebet af verden: De giver frit spillerum til enhver tilbøjelighed.«*[45]

Så man finder altså så tidligt som i 1748 en fuldkommen skildring af den nære forbindelse, der består mellem skiftende sindstilstande og korresponderende naturscenerier. Alt sammen understøttet af en bærende tanke om haven som et mikro-kosmos eller, som Gilpin udtrykker det gennem Polypthon, »den gode sammenfatning af verden«.

Manden bag størstedelen af Stowes haveanlæg, William Kent, blev hermed ophavsmand til den nye siden hen alt dominerende tendens i havekunsten. Eller som Horace Walpole slog fast i sit haveteoretiske hovedværk »Essays on Modern Gardening« fra 1770: »Mr. Kent opfandt den ny stil.«[46] Hvad denne nye stil gik ud på, blev derefter udfoldet i en mere indgående beskrivelse af Kent:

> *»Maler nok til at påskønne landskabets charme, dristig og påståelig nok til at turde og diktere, og født med et geni, der kunne udkaste storslåede systemer ud fra ufuldkomne forsøgs tågetilstande. Han sprang over hegnet, og så at hele naturen var en have.«*[47]

Man forestiller sig denne konsekvente mand, der havde kraft og styrke til at udkaste systemerne på grundlag af de famlende tiltag, der indtil da havde været fra forskelligt hold. »Det levende landskab tugtes eller afpudses, transformeres ej. Frihed gives til træernes form.«[48]

Hyldede Kent princippet om, at fjernede man blot indhegningen, ville man se, at naturen selv var et kunstværk; var det også en antagelse, der lå bag Ch. C. L. Hirschfelds betragtninger over havekunstens virkemidler

I »Theorie der Gartenkunst« bind 1-5, der udkom i Leipzig i 1779-1785, er Stowe også et af havekunstens centrale værker, som Hirschfeld bliver ved med at kredse om i sin tour de force gennem den europæiske havekunst. Skildringen bygger til tider ordret på Whateleys skrift, men fraset det parafraserende præg, bliver det interessant i vores

sammenhæng, at overvejelser over sammenhængen mellem landskabets karakter og de oplevelses- og stemningsmæssige virkninger, det fremmaner, i langt højere grad er udfoldet, og aktivt anvendes.

Hirschfeld bestemmer 4 grundtyper: den livlige have, den blidt-melankolske have, den romantiske have og den højtidelige have, der danner basis i havekunsten og alt efter det konkrete steds beskaffenhed rummer næsten uendelige variationsmuligheder.

Henført skildres de landskabelige komponenter, der bør indgå i de Elysiske Marker:

> *»Ideen om et Elysium er på én gang ophøjet og henrivende, og stemmer særdeles heldigt sammen med den herlige virkning fra en livlig have... En egn, som ingen storm ryster, der kun friskes af de blide vinde: en udstrakt, fri og bakket vang; ingen bjergkæder, kun omsluttet i periferien af små højdedrag, imellem hvilke udsigten åbner sig mod de fjerneste landskaber, og bibringer forestillingen om fortsættelse, om uendelighed.«*[49]

Dertil kommer den mildt rislende bæk, de luftige grønne vækster, duftende urter og farverige blomster. Alt der måtte forstyrre den stilfærdige, fredfyldte stemning, såsom brusende vandfald, er udelukket:

> *»...Ingen dyr der forårsager megen bevægelse og støj, og forstyrrer den sødeste fornemmelse af den indladende stilheds fornøjelse; kun en lille fugl, der hengiver sig hist og her i løvhyttens tusmørke, og indånder kærlighedens blide melodier gennem det duftende krat.«*[50]

Den lille fugl, der med sin blide sang lægger en poetisk klangbund bag hele scenariet, er et tydeligt vidnesbyrd på den inderliggørelse af naturen, der finder sted frem mod slutningen af 1700-tallet. Det følelsesfulde sættes i højsædet.

Gentagende gange understreges det, hvordan den sødt melankolske stemning fremmanes. Aldrig bliver tanken på sorgen knugende, tung at bære; allerhøjest et næsten pikerende islæt, en sørgmodig stemning parret med rørelsen over det følsomme gemyts evne til at give sig de store følelser i vold.

Følelsen af melankoli er selvfølgelig tæt knyttet til døden. Døden er nærværende. I første omgang i form af en symbolsk repræsentation, der viser tilbage til Vergils Elysiske Marker som stedet, hvor de salige henlevede deres efter-liv. I næste omgang i mere konkret form, idet dødens fysiske repræsentation i form af gravstedet holder sit indtog i den private have og snart bliver et element, der virkningsfuldt kan indgå i den samlede komposition.

På Stowe var det overvejende fiktive gravsteder i form af mindesmærker, der erindrede nationens fortjenstfulde mænd og kvinder og dermed holdt Englands historie levende, idet de fortalte om storhed og ædle dyder. Én af de mange tilrejsende, der aflagde Stowe visit og lod sig fascinere af ideen om en nationalbiografi gjort i sten, var den danske billedhugger Johannes Wiedewelt. Han rejste til England i 1769 og besøgte flere haveanlæg, herunder Stowe og Alexander Popes have ved Twickenham.

Et tiår senere fik han selv mulighed for



Jættestuen 'Monses Høj' ved Jægerspris Slot blev udgravet i 1776 og efterfølgende iscenesat af billedhuggeren Johannes Wiedewelt. En ny historie blev indskrevet ovenpå den forhistoriske, og den moderniserede oldtidshøj blev helliget »Den bedste Moders Minde«. Den tjente som mindesmærke for arveprins Frederiks moder, enkedronning Juliane.

at virkeliggøre et lignende projekt ved arveprins Frederik og enkedronning Juliane Maries slot i Jægerspris. De omkringliggende skove, der omgav slottet, var i forvejen mættet med historie. Herom vidnede et større antal jættestuer, stendysser, grave samt kæmpehøje fra yngre stenalder og bronzealderen. Området var således velegnet som ramme for en målrettet indsats for national vækkelse og konsolidering af dansk identitet, der meget belejligt kunne følge det politisk ustabile klima efter Struenses fald i 1772 og kongehusets miskredit. Omdrejningspunktet var Ove Høegh-Guldberg, tidligere professor i teologi og historie ved Sorø Akademi, der havde status af åndelig vejleder og lærer for arveprinsen samtidig med, at han op igennem 1770'erne fik en stadig større politisk indflydelse og næsten enevældig magt.

Det første skridt på vejen var udgravningen af jættestuen 'Monses Høj' i 1776, der efterfølgende blev omdannet til et mindesmærke for den på det tidspunkt endnu levende enkedronning og navngivet *Julianehøj*. Wiedewelt stod for monumentaliseringen af oldtidshøjen, på foranledning af Høegh-Guldberg, og skabte et cirkulært, terrasseret anlæg med trappeforløb op til toppens udkigspunkt og markering af niveauerne med fritstående lindetræer. En mindetavle

Wiedewelts mindestøtte for Hannibal Sehested er et fladt, enkelt mindesmærke, gradvist aftrappet opefter i en symmetrisk pyramidal komposition.



i nordisk stil kundgør: »JULIANE-HØJ – Til Den bedste Moders Minde helliges dette ældgamle Mindesmærke Fundet i Aaret MDCCLXXVI Af Arve-Prinds Friderich« og flettede således højen, tilsammen med en norsk runesten og 7 mindestøtter for 'nogle fordums hedenske konger', ind i et epos om national storhed til alle tider, som også Høegh-Guldbergs ledsagede ord vidnede om:

»Hans kongelige Højhed havde besluttet, at sette baade Høien og Graven i den Stand, at de kan blive ved at fornøie alle dem, som kiende og elske Fædrelandets Old-Sager.«[51]

Men fornøjelserne skulle vokse med den storslået tænkte – og dog så diskret udførte – Mindelunden, der blev anlagt i slotsskoven fra 1777 til 1789. Wiedewelt skabte i alt 56 mindesten på baggrund af en overordnet plan, Høegh-Guldberg havde udarbejdet med forslag til de fortjenstfulde afdøde, som det dansk-norske kongerige skulle bringe i erindring, nænsomt spredt ud i slotshegnet.

Anlægget var peripatetisk, med en henvisning til den antikke græske filosof Aristoteles, fordi selve den erkendelse, den vandrende skulle nå i mødet med de oplysende og ofte allegorisk prydede mindestøtter, var snævert sammenknyttet med vandringen. Heri lå der også en klar påvirkning fra det lidt tidligere *Historisk-genealogisk-peripatetiske Akademi*, der blev påbegyndt ved Ledreborg i 1756. Den klassiske filolog professor Anchersen stod for programmet for det offentligt tilgængelige anlæg i Ledreborgs tidligere dyrehave, der skulle mindes i alt 381 historiske regenter i form af inskriptioner på obelisker, sokler og bænke spredt i haven. Med oplysninger om navn, nummer i kongerækken og dateringer skulle det udgøre et »Udtog af Danmarks og Norges vores Naboe Saxens, Grevskabet Oldenborgs, Sveriges og Engellands sammenhængende gamle og nye Historie.«[52]

På samme vis skulle Mindelunden fungere

som en åben historiebog under fri himmel, men der var også store forskelle. Først og fremmest var det ikke kongelige, der blev mindet, men fortjenstfulde mænd – og et par enkelte kvinder – af mere jævn byrd, der gennem handling og dåd havde haft en udslagsgivende betydning for den dansk-norske nation. Det var en blanding af gejstlige, kunstnere, hærførere og udvalgte borgere. Hermed var anlægget mere i slægtskab med William Kents *Temple of British Worthies* på Stowe, der blandt andre hædrede digterne Shakespeare og Milton, filosofferne John Locke og Bacon samt videnskabsmanden Newton.

I Jægerspris møder vi ærkebiskop Absalon, historiker Saxo Grammaticus, astronom og videnskabsmand Tyge Brahe, bisp og reformator Peder Palladius, statholder Christopher Gabel, teologen Hans Egede og hustru Giertrud Rask, der missionerede blandt grønlænderne, general Friderich Danneskiold Samsoe, samt søofficer og skibskonstruktør Henrik Gerner for blot at nævne nogle af de mange repræsentanter for det ypperste af det ypperste danske.

De enkelt udformede mindestøtter af klassisk tilsnit står som monumentale steler spredt i skoven og fik den begejstrede Hirschfeld til at udbryde: »her præsenterer skuepladser sig, der bedårer øjet og udfylder sjælen med en religiøs ærefrygt. Man tror sig, pludselig, bragt midt ind i Grækenlands hellige skove.«[53] Hirschfeld, der var professor ved det dengang danske universitet i Kiel, havde indgående kendskab til anlægget og tilegnede i øvrigt sin traktat arveprinsen.



Ch. C. L. Hirschfeld gengiver flere af Wiedewelts mindestøtter i sit hovedværk om havekunstens teori fra 1780, blandt andet monumenterne over Absalon og Tyge Brahe, der på hver sin vis rummer en klar symbolik. På førstnævntes refererer den laurbærprydede bispestav på den øverste del og sværdet omviklet med en bogrulle på den nederste del til Absalons mangesidede virke, som gejstlig, lærd og kriger. På Tyge Brahes monument hviler en fuldendt kugle på en firkantet sokkel, der spidser til foroven, som symbol på himmelkuglen med vendekredse, poler og polarcirkler indtegnet.

Flere steder i »Theorie der Gartenkunst« fremgår det, at han satte det danske anlæg højest, selv når sammenligninger blev foretaget med Stowe.

Den klassiske inspiration var en naturlig følge af, at Wiedewelt havde opholdt sig i Rom og her studeret Johann Joachim Winckelmanns teorier om den klassiske græsk-romerske kunst, herunder formuleringen af idealet *Edel Einfach und Stille Grösse*. Det 'ædle enfold og den stille storhed', som antikken havde mestret, genfindes i de tavse monolitter, men mindestøtternes dekorativt ornamentale indslag var af national oprindelse, ligesom det gennemgående anvendte materiale, norsk marmor, understøttede den nordiske forankring.

Men herudover spejler Mindelunden, som Erik Westengaard har påvist, den frimureriske idéverden.[54] Eftersom Wiedewelt selv var aktiv frimurer, kan det næppe undre. Den nyklassicistiske og monumentale stil var særligt egnet til at befordre frimurernes enkle symbolverden. Kister og urner kan nævnes blandt de symboler, der refererer til specifikke ordner i frimurernes hierarkiske oplysningsgrader, ligesom både forskellig 'talmystik' og konkrete religiøse henvisninger stemmer overens med ordenens idegrundlag. Den vandrende selv måtte nødvendigvis være en oplyst broder for at kunne afkode de rette betydninger. For frimurerlogens brødre gik den symbolske vandring mod øst og svingede mellem det tildækkede, uklare og det utildækkede, synlige afhængig af den åndelige oplysnings styrke. Disse forhold genfindes i Mindelunden.

> *»Den indviede vandrer ved, at han er på rette vej, men hidtil har vandringen gået ad rette linier, og for at nå til 'det evige østen' må man gå ad snoede og til tider uvejsomme stier. Derfor er dette monument også placeret i en 'blindgyde', man har endnu ikke lært tilstrækkeligt til at skue lyset. Vejen går derfor lidt tilbage og ind til venstre i skoven, som nu bliver en naturens ledetråd i stedet for den første vandring i det mere ordnede og regelmæssige. På denne del af turen går den engelske havekunsts tanker op i en højere enhed med de frimureriske idealer.«*[55]

Den peripatetiske vandring fandt sted i et iscenesat univers, og det didaktiske aspekt var det vigtigste. Som eksemplet med Mindelunden har vist, havde indlæringen mange facetter, eller måske snarere: der var forskellige former for erkendelse, den vandrende kunne nå til alt afhængig af forudsætninger. Således ville den jævne mand, den dannede og lærde borger og den oplyste frimurer følge hver sin vej i både bogstavelig og erkendelsesmæssig forstand, og dermed også nå forskellige mål. Dette gjorde sig også gældende på Ledreborgs Akademi og på Stowe. Men hvad sidstnævnte angår, kom også et gravsted, der mindedes en poet, der rent faktisk var stedt til hvile dér, og viste, at tiden var moden til at nytænke begravelsesmåder- og pladser, og at det sidste hvilested ikke nødvendigvis var en overfyldt, sundhedsfarlig bykirkegård.

5

Naturens scenerier og den pittoreske æstetik

I sidste halvdel af 1700-tallet blev læren fra Stowes landskabelige anlæg og dets pendanter forvandlet til en veritabel industri. På kun et par tiår var en havekunstnerisk bearbejdning karakteriseret af et let kuperet terræn. Udstrakte græsplæner, spredte grupper af beplantning vekslende med prægtige solitærtræer samt kunstigt anlagte og kunstfærdigt placerede søer blevet sat i system. Parkens periferi blev afgrænset mod det omkringliggende land af bælter af skovbevoksning, der på naturlig vis formede en markering af det, der var indenfor og det, der var udenfor. Hovedhuset indtog en prominent placering i anlægget – gerne lidt højt beliggende – uden det af den grund var et udtryk for den barokke, formelle havekunsts hierarkiske rumopfattelse. Der var ingen reminiscenser af de førhen så populære parterrebed, små geometriske prydbed eller andre stiliserede naturmotiver tæt på huset. I stedet nåede den mildt bølgende grønsvær huset og forlenede et udkig fra husets vinduer med et uprætentiøst præg, når blikket ubesværet kunne vandre gennem et landskab med enkle, men store linier, hvor den irregulært formede sø ofte indtog sin plads i panoramaets mellemgrund.

Dette blev mere eller mindre synonymt med 'den engelske landskabshave', og eftersom der anslås at have været omkring 4.000 sådanne mod udgangen af det 18. århundrede,[56] satte det selvsagt sit præg på det engelske landskab, der i samme periode var under en gennemgribende transformation fra det regulerede, indhegnede og i mindre skala velordnede. At det var de store linier og de umærkeligt glidende overgange, der blev sat i højsædet, viser også følgende iagttagelse af Horace Walpole:

> *»...Hvor rigt, hvor strålende, hvor pittoresk er landskabet! Sløjfningen af mure blotlægger enhver forbedring, og enhver rejse foretages gennem serier af billeder; og selv hvor smag kunne ønskes i fremskridtets navn, er det fremherskende indtryk forskønnelse gennem mangfoldighed.«*[57]



Gengivelsen af *Copped Hall* fra Essex findes i William Watts værk »The Seats of the Nobility and Gentry« fra 1779. Her ses i det fjerne det ensomme og højt beliggende landsted ombølget af en vidt udstrakt græsplæne med spredte trægrupper. I forgrundens tætte bevoksning af bregner og majestætiske solitær træer trives råvildtet, der var en fast bestanddel af den 'dyrehave', der hørte til den engelske landadels traditionsrige liv.

Manden bag dette omfattende projekt var Lancelot Brown, der hurtigt kom til at nyde tilnavnet 'Capability' Brown, fordi han altid evnede at se de optimale muligheder et sted bød på. Hans karriere tog for alvor fart, da Lord Cobham i 1741 kaldte ham til Stowe, for at realisere nogle af William Kents sidste planer. Det førte siden hen en række andre projekter med sig, og dermed berømmelse, selvom han stadig henlevede i relativ ubemærkethed, da Walpole i 1751 efter et ophold på Warwick Castle skrev til en ven, at »udsigten behagede mig mere end jeg kan udtrykke... Det er udmærket anlagt af en-eller-anden Brown, der har tilegnet sig et par ideer fra Kent og Mr. Southcote.[58]

Der blev utvivlsomt videreført principper fra Kent og i øvrigt også Charles Bridgeman, men der var også tale om fornyelser. Browns bidrag til havekunsten var først og fremmest en gennemgribende forenkling af de landskabelige elementer. Naturen var sat i højsædet, og de klassiske referencer trådte mere og mere i baggrunden. Hvor en vandring på Stowe havde krævet sit af selv en dannet besøgende, hvad angik afkodning af



Et af de landsteder, Capability Brown nyanlagde, var Petworth, West Sussex, i årene 1751-56. Det kuperede terræn, den store sø og klynger af træer var uomgængelige dele af Browns adelsmærke. Ind i 1800-tallet blev Petworths ejer maleren J. M. W. Turners mæcen, og Turner opholdt sig gerne – og længe – på det indbydende sted. Med sin karakteristiske, næsten impressionistiske, malemåde fastholdt han landskabets skiftende stemninger på forskellige tider af året og døgnet som her i *The Lake PETWORTH: Sunset, Fighting Bucks* fra 1829. Her er de kæmpende bukke ved søen fastholdt i solopgangens flimrende og fortættede morgenlys. Tate Britain – Turner Collection.

det emblematiske landskabs betydningslag og af de mytologiske referencer, så introducerede Brown et mere ligetil og behageligt landskab, der kunne nydes umiddelbart; og hvor antallet af arkitektoniske eller skulpturelle indslag var reduceret til et absolut minimum.

Overført til æstetiske kategorier, som det blev formuleret af filosoffen Edmund Burke i værket *A Philosophical Enquiry into our Ideas of the Sublime and the Beautiful* fra 1756, legemliggjorde det brownske landskab kategorien 'det skønne', som det klart udtrykkes i følgende formulering:

> *»De fleste må have iagttaget den følelse, det har afstedkommet, rask at blive trukket afsted i en magelig karet henover en jævn grønsvær med gradvise stigninger og skråninger. Dette vil give en god forestilling om det skønne, og angive dets sandsynlige årsag bedre end noget andet.«*[59]

Citatet er et af de få steder, hvor Burke belyser 'det skønne' i forhold til natur og havekunst i større skala. Ellers blev eksemplerne hyppigst hentet fra den kunstneriske gengivelse af mennesker, dyr og blomster – og dermed diminutive størrelsesforhold. Som Burke selv sammenfattede det i undersøgelsens tredje del, så knytter 'det skønne' sig til objekter, der fortrinsvis er »relativt små«, »glatte«, »har klare og lyse farver« samt »en variation i styringen af enkeltdelene … samt ikke kantede dele, men dele der flyder sammen.«[60]

Mødet med 'det skønne' udløser stemninger og sansepåvirkninger, der er hjemmehørende inden for det behagelige; og de udfordrer på ingen måde grænserne for den menneskelige fatteevne. Anderledes forholder det sig med Burkes anden æstetiske kategori 'det sublime', der producerer de stærkeste sjælelige rørelser, som den menneskelige bevidsthed er i stand til at sanse. Som en antitese til ' det skønne' næres 'det sublime' af forestillingen

om uoverstigelige rædsler og lidelser – og det er oftest mødet med den ukontrollable natur, der fremkalder dette.

> *»Den sindsbevægelse der forårsages af det store og sublime i naturen, når de kræfter arbejder mægtigst, er Forbavselse; og forbavselse er den sjælstilstand, hvor alle drifter ophæves i en vis grad af rædsel.«*[61]

Den alt overvældende rystelse som mødet med det sublime afstedkommer, udspringer af fatteevnens utilstrækkelighed. Stillet over for storhed og uendelig udstrækning kommer den menneskelige bevidsthed til kort. Hvor det skønne objekt er tiltalende i sin overskuelighed, er det sublime objekt uoverskueligt og kan ikke sættes på begreb af fornuften. Stærkest virker dette i mødet med 'uendeligheden', hvor gentagelsen af det evigt samme fører til forskelsløshed. Det ses for eksempel i havets storhed,[62] hvor ensartethed og repetition får havoverfladen til at fremstå som en næsten abstrakt masse og flade. Havet, eller de store og dramatiske linier i et alpint landskab, står derfor i stærk kontrast til et udsnit af et malerisk og idyllisk stykke natur, hvor forfinede detaljer trives side om side og skaber en variationsrigdom, der kan holde bevidstheden beskæftiget på fornøjelig og interesseløs vis.

Selv det samme landskabelige motiv kan helt ændre karakter alt efter, hvordan vejrliget arter sig, og derfor er:

> *»et umådeligt bjerg dækket af strålende, grønt græs intet i forhold til et mørkt og dystert; en overskyet himmel er mere storslået end en blå; og natten mere sublim og højtidelig end dagen.«*[63]

Som et produkt af tiden omkring midten af 1700-tallet skrev 'Capability' Browns landskaber sig ind i forlængelse af Burkes begreb om 'det skønne'. Her var variation og samtidig det rette anslag af enkelthed i den overordnede komposition. Dette blev videreført af Humphry Repton[64] fra slutningen af 1780'erne og ind i 1800-tallet. I modsætning til Brown, der kun efterlod sig sine parkanlæg som vidnesbyrd på de landskabelige idealer, dokumenterede Repton ydermere alt på skrift. De såkaldte 'Red Books', der blev navngivet efter den karakteristiske røde gedeskindsindbinding, blev udarbejdet til hver klient. I de i alt 400 eksemplarer, hvoraf ca. 200 eksisterer i dag, blev alle faserne i projekteringen kortlagt. De overordnede ideer blev beskrevet, der var tegnet planer, og detaljer blev præciseret og diskuteret, illustreret af 'før og efter' akvareller, der kunne dokumentere intentionerne for klienten.

Det var et ud af flere konkrete udtryk for, at landskabsgartneren[65] fik en ny status. Hans gerning blev professionsorienteret, for så vidt den var underlagt kravene om udbud og efterspørgsel. Repton var særdeles bevidst om, at hans kunnen måtte imødekomme – og afspejle – kundernes ønsker. Ydermere ændrede kundegrundlaget karakter omkring år 1800. Der var hyppigere tale om mindre jordstykker, der skulle forskønnes, oftere lå de i en bymæssig kontekst, og endelig var

kunderne primært at finde blandt den nye succesrige og pengestærke middelklasse eller lavadlen. Repton videreførte de tendenser, Brown havde introduceret, alt imens han pegede frem mod John Claudius Loudon ind i 1800-tallets første halvdel; han var kort og godt et udtryk for, at landskabsgartner professionen ikke længere var forbeholdt 1700-tallets talentfulde og lærde amatører, men var blevet et erhverv og en levevej.[66]

De samfundslag, Reptons forskønnelser henvendte sig til, introducerede også en ny opfattelse af havekunsten og dens funktion. Stadigvæk betød det repræsentative en hel del. Haven eller parken var facaden udadtil og udtrykte både ejerens sociale ambitioner og økonomiske formåen. Som Repton selv formulerede det i *Red Book* for Tewin: »Den første genstand for forbedringen vil være at forebygge uhensigtsmæssige første indtryk.«[67] Men derudover viste mange af Reptons skitser og akvareller, at en ny opmærksomhed på familieliv og inderlighed, der for alvor skulle holde sit indtog ind i 1800-tallet, allerede var virksom her. I modsætning til det tidlige 1700-tal, der fokuserede på haven som ramme for kultiverede og formelle sociale sammenkomster i nærheden af huset, trådte i stedet haveidyller, hvor små grupper af voksne, legende børn og skødehunde tilsyneladende befandt sig midt i den skinbarlige natur på behørig afstand af græssende fåreflokke og landsbykirkens fjerne spir.

Ny var også måden, hvorpå Reptons *Red Books* forenede teori og prasis. De var, tilsammen med værkerne: *Sketches and Hints on Landscape Gardening* (1795), *Observations on the Theory and Practise of Landscape Gardening* (1803), *An Inquiry into the Changes in Taste in Landscape Gardening* (1806) samt *Fragments on the Theory and Practice of Landscape Gardening* (1816) udtryk for en systematisk gennemtænkning af et omfattende sæt æstetiske regler, der skulle styre udformningen af park- og haveanlæg. Med afsæt i de generelle betragtninger skulle det enkelte projekt finde sit udtryk i en kongenial dialog med det givne sted, for Repton lagde sig i forlængelse af Alexander Pope, der havde håndhævet princippet om »Lad i alle forhold aldrig NATUREN blive glemt. / Tag altid hensyn til den ÅND der præger STEDET.«[68]

Denne følsomhed for stedets iboende kvaliteter blev en vigtig faktor, der på én gang slog bro tilbage til det tidlige 1700-tals havekunst og samtidig pegede frem. Fremad fordi det, med den 'brownske' forenklingsproces som mellemled, indvarslede et mere umiddelbart natursyn. Et natursyn, der var knap så sammenvævet med kunsten i al almindelighed. Det litterære aspekt trådte i baggrunden, fordi haven ikke længere blev opfattet som udfoldede sekvenser af fortællende forløb, og forudsætningerne fra maleriet blev nedtonet, fordi haven fik en egen betydning, der blev til mere og andet end et tredimensionalt landskabsmaleri.

Men Repton var langt fra ene om at tegne udviklingen. Med 1700-tallets afslutning kom den *pittoreske fejde*, en heftig debat omkring havekunstens sande indhold og kvaliteter, hvor Repton gik i dialog med de to landbesiddere og herremænd fra Herefordshire

Esq. Uvedale Price og Esq. Richard Payne Knight om den rette udlægning af teorierne om 'den pittoreske æstetik'.

Det var især Gilpins tanker omkring de engelske natursceneriers pittoreske skønhed, som det var blevet udfoldet i et utal af skrifter og rejseskildringer fra 1760'erne og frem, der blev diskuteret. Og ikke mindst den generaliserende og teoretiske sammenfatning Gilpin selv havde foretaget i 1792 under titlen »Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and on Sketching Landscape – to which is added a poem, on Landscape Painting«.

Optagetheden af det pittoreske i naturen antog et omfang, det kan være svært at gøre sig begreb om. I sidste del af 1700-tallet udfoldede sig en veritabel turistindustri, der ikke lod meget tilbage i forhold til vore dages masseturisme. Det nye bestod i, at de rejsende vendte de klassiske rejsemål ryggen, og at det var landskabelige scenerier, der var genstand for opmærksomheden. I stedet for at gennemtrave *grand tour'ens* velkendte rute i det solbeskinnede Italiens landskaber med de antikke ruiner eller gysende lade sig lede gennem Centraleuropas sublime Alper, foretrak de mere fremsynede rejseselskaber at udforske de hjemlige egne og dermed sætte fokus på Englands stærkt varierede natursceneri af stor og upåagtet skønhed. Med en fortrop, der typisk bestod af små grupper af kunstnere, lærde, con amore videnskabsmænd og rige velyndere, blev snart sagt alle områder fra Skotland i nord til Sydengland og Wales kortlagt. En lind strøm af rejseskildringer så dagens lys, der i såvel prosa som skitser og akvareller tjente som vejledninger, når nye rejsende skulle gentage succesen. Heri blev der orienteret om særlig fordelagtige og naturskønne scenerier samt om mulige motiver for kunstnerisk gengivelse; og i fald de manglede i skønhed, forslag til hvorledes kunstneren kunne forbedre det naturgivne. Dette var nyt, for i *grand tour'ens* rejseskildringer i perioden 1640-1730, var der kun yderst sjældent billedblade, der gengav landskabelige panoramaer.[69]

Et af de mest populære rejsemål blev Lake District, og dette område var også genstand for en større rejse, William Gilpin foretog i maj-juni 1772, der blev kortlagt i 2-binds værket »Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, Made in the year 1772, On several Parts of England, Particularly the Mountains, and Lakes of Cumberland and Westmoreland«,[70] der her skal tjene som eksempel på, hvordan Gilpin bestemte det pittoreske i naturen, herunder hvilken andel kunsten og kunstneren havde heri, samt hvilke retningslinier kunstnerne skulle arbejde efter for at optimere effekterne.

Udgangspunktet for kortlægningen af det særegne område var en række betragtninger af mere generel karakter over det engelske landskabs fortræffeligheder, som der blev redegjort for i det omfattende forord. Hvad angår variationsrigdom, var det uden sidestykke sammenlignet med andre lande,[71] og dertil kom en række 'ejendommeligheder', der kun knyttede sig til England. Her blev først og fremmest fremhævet de såkaldte 'forskønnede scener',[72] hvor der var tale om menneskeligt styrede forbedringer af

det naturgivne, uden det af den grund var egentlige haveanlæg. Disse blandformer, hvor den skarpe grænse mellem natur og kultur sløredes, havde en særlig tiltrækningskraft; ikke mindst for det 'broderskab', Gilpin stod som en naturlig leder for: '*the picturesque people*' udstyret med '*a picturesque eye*'.[73]

> *»Et af de mere egenartede kendetegn stammer fra blandingen af skov og dyrkning... I England er sædvanen med at afmærke ejendomme med hegn, og med at plante levende hegn så fremherskende overalt, at næsten ligegyldig hvor der er dyrket, er der også skov.«*[74]

Derudover opholdt Gilpin sig også i særlig grad ved egetræets betydning for det engelske landskab. Det blev udråbt som »forgrundens ædleste ornament« og fremhævet for sine »krogede grene« med det rige løv. Både som solitærtræ og i klynger set på afstand.[75]

Efter en længere redegørelse for landskabets komponenter, der favnede fra stort til småt, sammenfattede Gilpin:

> *»Vi har nu foretaget en anseelig tilnærmelse mod et landskab. Himlen; et bjerg udfylder den fjerneste baggrund, og en sø, med samt dens tilbehør, indtager mellemgrunden. Det eneste vi ønsker er en forgrund; og til det formål har vi righoldige valgmuligheder – kuperet terræn – træer – klipper – vandfald – og dale.«*[76]

I ord fremmanede Gilpin landskabet, og han gjorde det med et kunstværk som forbillede. Lag på lag blev kompositionen opbygget som et scenisk rum, hvor hvert sit landskabelige element naturligt fandt sin foreskrevne plads i de tre niveauer: forgrund, mellemgrund og baggrund. Forholdet mellem naturen og kunsten var imidlertid ikke endegyldigt afklaret i det sene 1700-tal. Således kunne naturen skiftevis præsidere over kunsten og vise versa. Til tider søgte kunstnerens fremstilling af naturen inspiration i det naturgivne, samtidig med at det naturgivne blev perciperet ved hjælp af de regler for farver, form og komposition, kunsten stillede til rådighed.

Det blev også fremhævet i digtet *On Landscape Painting*, at: »Princippet, som styrer disse forskellige dele, / og som idet de alle koordineres, skaber et hele, / er *placering*. /../ Her begrænser ægte smag til tre fornemme dele / i dette tilfælde sit mål«[77], hvor kompositionen understreges som det vigtigste kunstneriske greb, og de tre fornemme dele, der refereres til i noterne, netop er de tre nævnte niveauer.

Gilpin var ikke den første, der søgte de tre niveauer i landskabet, som Claudes landskabsmaleri var berømmet for. I William Masons didaktiske digt: »The English Garden« – a poem in four Books« fra 1772 blev den koloristiske markering af disse skildret med ordene: »Hvor tre tydelige strækninger udfoldede deres særlige farve for øjet.«[78] Og umiddelbart efter fremhævede Mason, hvordan landskabsgartneren skal søge inspiration i kunsten:

> *»...Når din smag opfordres*
> *Til at smykke et landskab hvor Naturen*



Landskabet ved Lake Windermere i Lake District er gengivet i William Gilpins traktat »Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, Made in the year 1772...« Her ses den midterste del af søen, lidt nord for Bowness.

selv frembyder
Alle disse forskellige overgange, fryd dig da
Ligesom maleren og påfør som ham
Dine farver; ...«[79]

Men Mason påpegede også, at der er afgørende forskel på disse »I sønner af CLAUDE«, der arbejder i naturens materiale: »skønt vi maler som du / vi maler med det levendes farver; hvert år.«[80]

Ofte kan man læse i periodens traktater, digte og rejseskildringer, hvordan de landskabelige udkast, som landskabsmalerne står bag, i en slags bagvendt logik, fuldbyrdes og fuldendes i naturen. Mason omtaler spektakulære scenerier »Med Naturens levende farver, formes en scene, der kan konkurrere med Ruisdale«,[81] og udbryder »Åh! Naturens yndling, CLAUDE.«[82]

Gilpin berømmer i sine rejseskildringer fra Lake District berømmer Lake Windermere, som »en udstrakt scene« afgrænset af »sideskærme«. På vej mod søens afslutning ses et sceneri »der fik os til at tænke på Berghem«, og som Gilpin konkluderede: »Vi så maleriet virkeliggjort. Berghems forestillingsevne kunne ikke have skabt en bedre baggrund.«[83]

At naturens scenerier var 'pittoreske', var derfor kort og godt en kvalitet, »som Gilpin søgte i naturen, der ikke var natur, men et tilfældigt element af kunst.«[84]

Med Gilpins tekst som rettesnor, kunne kunstneren hente inspiration fra det velstrukturerede visuelle vokabularium, for som det siden hen hed, kunne alle disse elementer »*forenet i en komposition*, måske kaste et nyt og pittoresk lys på helheden.«[85]

Den pittoreske kvalitet lå indledningsvist i den forefindende natur, ligesom der indlysende nok ville være visse landskaber, der var mere egnede end andre, men i sidste ende blev den resultatet af den reflekterende perception, og dermed af øjet der ser. Det forekommer derfor oplagt, at Gilpin gjorde meget ud af at nærme sig de givne scenerier på rejsen i et dertil passende stemningsleje, hvor følelsesintensitetens karakter korresponderede nøje med landskabets beskaffenhed.

Og med dette in mente kunne 'det pittoreske folk' begive sig afsted på rejsen, hvis mål var »at søge efter effekter«, der sekundært kunne være »kilde til fornøjelse«,[86] hvilket alt sammen var at finde i »naturens umådelige og vidunderlige skatkammer«.[87]

Et meget populært redskab i denne søgen var det såkaldte *Claude glas,*[88] der havde fået navn efter Claude Lorrain. Claude glasset var et konvekst slebet, mørkt spejlglas, der blev opbevaret i et dertil indrettet fløjsbeklædt skindfutteral, der lod sig åbne som en lille bog. Den pittoreske rejsende kunne så fremdrage sit visuelle hjælpemiddel på steder af passende skønhed og, rygvendt i forhold til landskabet, betragte genspejlingen af sceneriet i sit Claude glas. Formidlet igennem det kunstigt skabte blev det naturgivne begunstiget med indtil flere forskønnende virkninger. For det første fik den konvekse form landskabet til at fremstå som et ovalt indrammet landskabsmaleri, der understregede den rumlige virkning. Dernæst bibragte den mørke farvetone sceneriet et mere ensartet præg, hvor koloristiske forskelligheder blev nedtonet til fordel for en gråtoneskala, der fremhævede de store linier og helheden i alle de enkelte dele. Resultatet må i øvrigt antages at have ligget meget tæt på de akvatinte landskabsstudier, William Gilpins egne bøger var fulde af.

Periodens litteratur og dertil hørende rejseskildringer vidner om, at et Claude glas var fast inventar i rejsekufferten. Det var en uvurderlig hjælp, når indtrykkene skulle fastholdes i skitsens form; og koncentrater af den store scene skulle gengives 'en miniature', og selv relativt uøvede ud i tegnekunsten kunne opnå hæderlige resultater ved Claude glassets mellemkomst.

På denne baggrund blev der gjort op med 'Capability' Browns landskabssyn, hvis store, forenklede linieføring reducerede naturen til et velordnet og overskueligt rum. I »Three Essays; On Picturesque Beauty...« blev denne tilgang kritiseret. Gilpin skildrede den afsky, der omgående indfandt sig, når kunsten stilede mere efter det skønne end den burde, og fordømte den tilsvarende tendens i havekunsten med ordene:

> *»Hvor kedsommelig, hvor uden smag er ikke ofte havesceneriet! Hvor barnagtig, og absurd! Flodbredden så jævn, og parallel! Plænen og dens grænser, så ganske ulig naturen!«*[89]

Og hvor tæt på Burke's bestemmelse af 'det skønne' var ikke denne karakteristik? Som modbillede overfor den type natur satte Gilpin 'den pittoreske skønhed', der blev introduceret som en udvidet, om end ikke selvstændig, kategori i forhold til Burkes distinktion om 'det skønne'. Her var alt glat og jævnt bølgende forladt til fordel for en 'ujævn plæne', 'knortede egetræer trådte i stedet for blomstrende buske', 'uforarbejdede veje med primitive hjulspor' erstattede pænt anlagte slyngede stier og 'krat-skov' var et yndet indslag.[90] Alt i alt bibragtes den vandrende indtrykket af noget råt, primitivt og uvejsomt. For som Gilpin formulerede det, gjorde det 'glatte' og 'harmoniske' landskab sig kun dårligt i en kunstnerisk gengivelse, og derfor kunne han indledende i essayet om *Picturesque Beauty* fastslå:

> *»en distinktion... mellem de objekter der er skønne og de der er pittoreske – mellem de, der behager øjet i deres naturgivne form; og de, der behager ud fra kvaliteter, der er egnede til fremstilling i et maleri.«*[91]

Samtidig med at Gilpin publicerede sine essays, lagde Uvedale Price sidste hånd på værket »An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real Landscape,«[92] der blev offentliggjort i 1794. I sit udgangspunkt var Price stærkt påvirket af Gilpins tidlige skildringer af de pittoreske landskaber, men når det kom til en egentlig bestemmelse af 'det pittoreske' som æstetisk grundkategori, var Price betydelig mere konsekvent i sin tankegang. Som allerede undertitlen angav, var det en bestemmelse, der fandt sted i direkte dialog med Burke, men i modsætning til Gilpins begreb 'pittoresk skønhed', argumenterede Price for, at det pittoreske var en selvstændig tredje kategori, der kunne opstilles generelle principper for, på lige fod med de, der gjorde sig gældende for det skønne og det sublime, og at disse i vid udstrækning hævede sig ud over det, der blot var egnet til fremstilling i et maleri.

> *»...det er åbenbart, at det pittoreske og det skønne er baseret på vidt forskellige kvaliteter; den ene på det knudrede, den anden på det behagelige; – den ene på den gradvise, den anden på den pludselige variation; – den ene på ungdommens og friskhedens idealer, den anden på de præget af tiden, ja ligefrem af forfaldet.«*[93]

Med tanke på at det pittoreske kort efter ville blive et af omdrejningspunkterne i udformningen af det æstetiske grundlag for de nye storbykirkegårde, er det selvfølgelig ikke uden betydning, at Price hæftede sig ved forfaldet som et væsentligt aspekt. Tidens tand satte sine spor i form af det tilgroede, forvitrede og ukultiverede.

Overraskelsesmomentet, som en pludselig tilsynekomst kunne have, blev derfor drivkraften i opbygningen af den pittoreske stemning. Og eftersom Browns haveanlæg på ingen måde repræsenterede det uforudsigelige, førte Price en indædt kamp mod samme hele vejen igennem »On the Pictures-

que«. Her kan man for eksempel læse en sarkastisk beskrivelse af et sådant anlæg, hvor 'den berømte Mr. Brown' i den grad har standardiseret og formaliseret kombinationen af 'clumps, belts, and serpentine canals' til bevidstløshed således, at det uden problemer kan eftergøres af hans imitatorer. Havekunstneriske elementer reduceret til en kode, der »til fulde udtrykte hele deres teknik, og tjente som model såvel som signet.«[94]

Var disse klynger af træer i stedet for arrangeret af en landskabsgartner med sans for naturens forskellige elementer og dertil udstyret med et pittoresk sind og 'en malers blik', ville resultatet have været væsens forskelligt. De ville da være den rette blanding af forskellige træsorter, hvor udseende, højde og drøjde ville variere. Væksternes forskellige aldre ville afspejles i udseendet; og der ville aldrig gives to ens udseende klynger, i modsætning til hos Brown hvor udformningen af de cirkulære trægrupper var gjort til en industri, som »buddinger gjort ud af én og samme form.«[95]

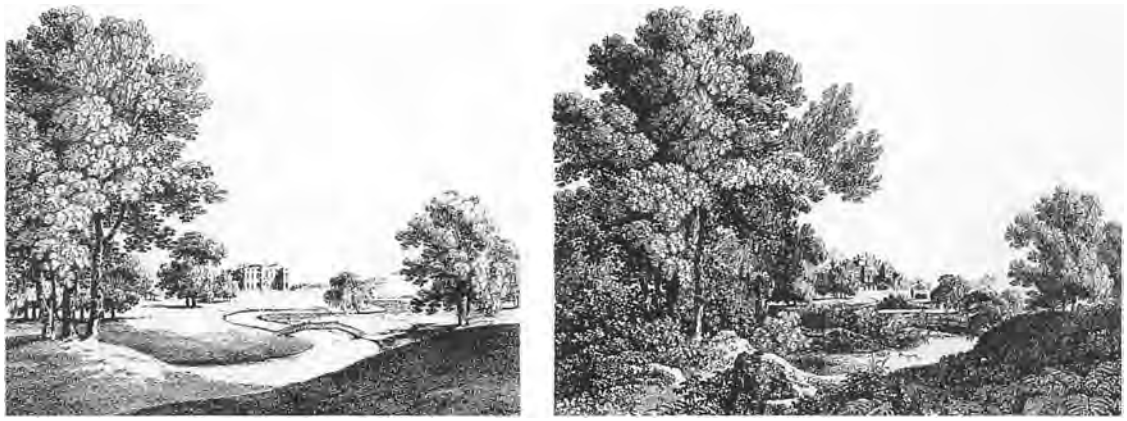
Kort og godt kunne Browns ambitioner med det eksisterende landskab sammenfattes i ønsket om »at få en naturlig flod til at ligne en kunstigt skabt«,[96] og Uvedale Price måtte derfor afslutningsvist opfordre landbesiddere til at tage sagen i egen hånd og gøre op med 'forskønnelsens despoti'.

> *»...i stedet for at ansætte en professionel forbedrer, der kan mishandle deres jord efter en vedtaget model, burde enhver forskønne sit sted i henhold til de generelle principper udledt fra naturen og maleriet.«*[97]

eller fra alle de praktiske anvisninger som Prices eget essay er så fuld af, kunne vi tilføje, og som han selv virkeliggjorde på sit landsted Foxley, der er blevet karakteriseret som »Et komprimeret mikrokosmos af Herefordshire egnen, en have i haven.«[98] Price var i øvrigt kendt for, når det kom til den praktiserede havekunst, at være knap så radikal i sit udtryk, som man skulle tro efter at have læst »On the Picturesque«. Foxley udtrykte de pittoreske kvaliteter upåtalt, det nette og velordnede, og lagde sig, hvad landskabsopfattelse angik, mere op ad Claude, der også blev berømmet gentagende gange i skriftet.

Anderledes forholdt det sig med den anden store jordbesidder Richard Payne Knight, der også prægede debatten omkring det pittoreske. Knight residerede på Downton, der på anden vis formidlede og fortolkede *genius loci*. Her var det velordnede imidlertid forladt til fordel for naturens dramatiske energier, og et dystert og forrevent landskab, der var inspireret af Salvator Rosa, var trådt i stedet for Claudes mildt solbeskinnede idyller. Daniels og Watkins udtrykker forskellen på Foxley og Downton som: »Hvis Prices pittoreske opstod i hjertet af Herefordshire, væltede Knights pittoreske frem af dets grænseområder.«[99]

Samme år som Price's »On the Picturesque« blev udgivet, publicerede Richard Payne Knight sit store digt »The Landscape: a didactic poem«. Thomas Hearne bidrog med to eksemplariske illustrationer, der gengav det samme landsted, først i et grandiost parkanlæg à la mode Brown og siden



Thomas Hearnes illustrationer af de to forskellige typer landskaber, som henholdsvis Brown & Co. og den pittoreske æstetik repræsenterede, ledsagede Richard Payne Knights store, didaktiske digt »Landskabet«, der blev udgivet i 1794.

hen udsat for pittoreske forbedringer. Selv det førhen så klassisk udformede landsted blev forvandlet til en gotisk studie, for det var den stilart, man fandt mest egnet til at udtrykke sjælen i det pittoreske landskab. Illustrationerne stod som velegnede ledsagere til Knights egne ord, der skarpt kritiserede konsekvenserne af den landskabelige 'forskønnelsesproces' hærgen:

> *»Ofte, når jeg har set et eller andet ensomt beliggende herskabshus,*
> *Som lige har været under fornyerens ødelæggende hånd,*
> *Midt mellem klippede plæner som strækker sig langt rundt omkring det*
> *I en evig bølgende bue;*
> *Og spredte trægrupper som nikker til hinanden,*
> *Idet de hver især vinker stift til deres regelrette broder,*
> *Træt af det vidtstrakte landskab, så kedsommeligt og nøgent,*
> *Har jeg fromt rettet min bøn mod himlen.«*[100]

Digtet videreførte traditionen fra William Masons »The English garden« og opgøret med det Brown-Reptonske landskabssyn og var, som det fremgik af undertitlen, didaktisk i sit sigte. Et bud på en praktisk æstetik med retningslinier for gartnere, arkitekter og rejsende; på lige fod med Uvedale Price, men også med visse ændringer.

For Payne Knight var det pittoreske en synsakt,[101] og derfor et fænomen, der dialektisk udfoldede sig mellem beskueren og objektet. Genstande var ikke pittoreske i sig selv, men en betragter, hvis øje og bevidsthed var trænet af billedkunstens principper, ville kunne opfatte et givent sceneri som værende pittoresk. Og derfor genfinde den sande inspiration for kunsten ude i naturen: »Derfor lad os lære, i naturlige scenerier, at

efterspore / de sande bestanddele af malerens nåde.«[102] Heraf fulgte, at ikke alle ville opleve omverden på samme vis, men at en fornøden dannelse var påkrævet for at blive indlemmet i det pittoreske broderskab.

At Knight var inspireret af den skotske æstetiker Archibald Alison og hans associationsteorier, lå i kimform i digtet »The Landscape« og blev i 1805 udbygget med den omfangsrige traktat »Analytical Inquiry into the Principles of Taste«, hvor det klart fremgik, at »behaget blev afledt af tankeforbindelsen, som derfor kun kan føles af personer, der har korresponderende ideer at forbinde med, det vil sige af personer, der i en vis udstrækning er fortrolige med kunsten.«[103]

Knight ønskede at føre en væsentlig del af oplevelsen af havekunsten tilbage til tiden før Brown. Tilbage til tiden før 'den moderne havekunst' og »den uendelige udstrækning af åbne plæner, der viser sig i alle retninger, som den fortvivlede besøgende må gennemkrydse, førend han kan nå til ændringer i sceneriet.«[104] Han ønskede at genoplive 'det befolkede' sceneri og påkaldte sig 'den store digter', hvilket var Vergil. »Men indhyllet i evigt grønt, / skaber et trist, intetsigende, glat og roligt landskab. / Rejs dig store digter og begræd det igen.«[105] Den vandrende skulle atter bjergtages og forundres på sin vej.

6

Sværmeriske vandringer og det jordiske Paradis

Det ændrede syn på naturens betydning for mennesket skulle præge hele 1700-tallets naturopfattelse. Medvirkende i den proces var også den franske oplysningsfilosof og samfundskritiker Jean-Jacques Rousseau – på flere planer. Ikke mindst det forhold, at han selv blev begravet i en landskabshave, fik stor betydning dels for udviklingen af havekunsten og dels for iscenesættelsen af døden.

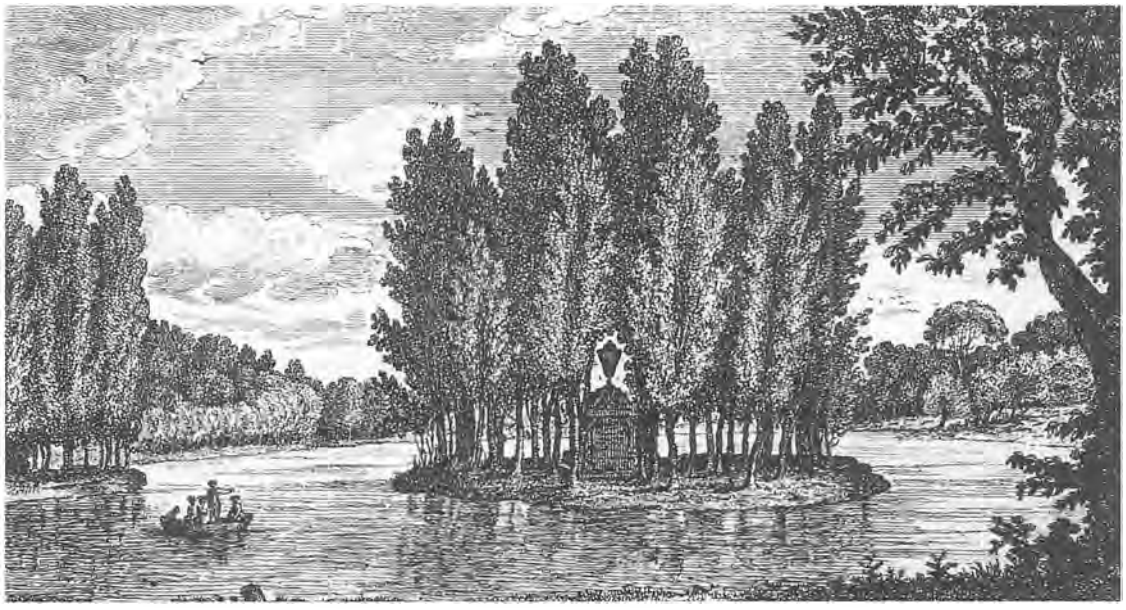
Sine sidste 6 uger frem til døden 2. juli 1778 tilbragte Rousseau hos Markis René de Girardin på Ermenonville, og her fandt han også sit sidste hvilested på den lille poppel-ø »Ile des Peupliers«, som havde været Rousseaus mål for så mange vandringer i parken, og som de Girardin havde dedikeret til formålet. Først stod en midlertidig gravsten prydet af en urne omkranset af de slanke, høje popler – siden kom en sten sarkofag *à la mode antique* med inskriptionen: »Ici repose l'homme de la vertu et de la verite«.[106] Det afgørende i forhold til tidens begravelsespraksis var, at mindet om afdøde og den behagelige naturoplevelse var tæt sammenvævet.

Ermenonvilles poppel-ø blev et yndet sted for pilgrimsfærd. Mange ønskede at hylde den store filosof og besøge det fortrylle-de sted – deriblandt en »inderligt bevæget«[107] Hirschfeld.

> *»Nu blunder han her den lange nat, med ansigtet vendt mod solopgangen, på en lille ø beplantet med popler, som man sidenhen har kaldt Elysium.«*[108]

skrev Hirschfeld, og hæftede sig ved den lille sø med det rolige vand, et sted hvor intet dystert og sørgmodigt herskede. Kun »en blid melankoli henriver«[109] den næppe mærkbare rørelse. Døden i dette menneskeskabte Elysium var den lange nats søvn.

At Rousseau befandt sig så vel på Ermenonville kan ikke undre. Her fandt han mange skønne scenarier, der var gjort lige efter hans hoved, så som »Clarens' blomsterhave«, »Arkadiens vildnis« og »Gabriele's



Rousseaus sidste hvilested på Ermenonvilles poppelø *Ile des Peupliers* tiltrak, efter dette stik fra 1778 at dømme, mange folks opmærksomhed. Her ses det første midlertidige mindesmærke med urnen, siden hen kom en sarkofag efter antikt forbillede.

tårn«,[110] der nøje fulgte skildringerne i brevromanen »Julie ou La Nouvelle Héloïse« (1761). Herudover havde Rousseau kendskab til Stowe fra den omfattende litteratur, der beskrev anlæggets fortræffeligheder, på trods af, at han aldrig selv havde taget det i øjesyn.[111]

I det 11. brev, fjerde del, var en indgående beskrivelser af M. og Mme de Wolmars have, der blev fremstillet som indbegrebet af det sene 1700-tals haveideale. Særligt fremhævet blev et sted, hvortil Julies yndlingsvandringer gik »...og som hun kaldte sit Elysium«.[112] Julies Elysium fremstår som et vildt, uberørt sted. Og alligevel er det et produkt af næppe synlige menneskehænder, som Julie udtrykker det: »Det er sandt, sagde hun, at naturen har gjort alt, men under min ledelse, og der er intet, som jeg ikke har forordnet.«[113]

Tiden spillede med, og udgjorde intet mindre end et mirakel ifølge M. de Wolmar. Den vandrende blev drevet frem af lyst. Trangen til at overraskes af betagende vista, der pludselig dukkede op, når den uforudsigeligt slyngede sti bugtede sig afsted, var overvældende:

> *»Som De ser følger intet den rette linie; aldrig har plantesnoren fundet vej hertil; naturen gror ikke efter en snor. Bugtningen i den forstillede uregelmæssighed er kunstfærdigt udformet for at forlænge vandringen, dølge randen af den lille ø, og overdrive dens tilsynekomst, uden at forårsage ubekvemme eller overdrevent hyppige sving.«*[114]

Dette var den sande havekunst, hvor alle enkeltdele ganske utvunget gik op i en højere

enhed. De privilegerede havde den fornødne tid til at hengive sig til den slags sysler, og ikke uden grund blev besiddelsen af et landskabeligt haveanlæg snart et markant symbol på social og økonomisk prestige.

Gennemgående for tidens optagethed af havekunsten, hvad enten det var i den konkrete udformning af anlæg, i digtekunstens lovprisning af samme eller i de mange teoretiske afhandlinger, var oplevelsen af naturens sceniske potentialer. Gennem gartnerens og naturelskerens kyndige indgreb blev naturens forhåndenværende materiale bearbejdet til velovervejede scenarier, der var befordrende for snart sagt alle tænkelige stemningslejer.

At hengive sig til havekunstens udfordringer var intet mindre end en livsstil. I litteraturen blev anlægget af en park et yndet motiv, som i Goethes roman »Valgslægtskaberne«,[115] hvor en kompliceret kærlighedsintrige med fire hovedpersoner udspiller sig med etableringen af et landskabeligt parkanlæg som klangbund. Det midaldrende ægtepar Charlotte og Eduard udfordrer ikke bare skæbnen, men også deres egen ellers lykkelige relation, da de inviterer den purunge Ottilie og den modne kaptajn til at bo hos sig. Snart vokser ømme følelser frem, der i første omgang udtrykkes med naturen som mediator. Sansen for skønheden i naturen kan læses sindbilledligt som den gryende og tøvende ikke ægteskabelige kærlighed.

Udgangspunktet er et sporadisk anlagt haveanlæg, der i forskellige enkeltdele forsøger at gribe essensen i den romantiske haveidé. Der refereres således til Charlottes lille højtliggende moshytte, hvorfra man »...med ét blik gennem dør og vinduer kunne overskue de forskellige billeder, der viste landskabet ligesom i ramme.«[116] Men efter et omfattende opmålings- og kortlægningsarbejde påbegyndes et mere systematisk projekt, der skal forvandle området med naturelementer, havekunst og hele landsbyer til ideelt anlæg: »...og hele selskabet så allerede i ånden de nye slyngede stier, på hvilke og i hvis nærhed man håbede at finde endnu flere behagelige hvile- og udsigtssteder.«[117]

Da haven omsider er anlagt, førend romanen klinger ud med et tragisk crescendo, ankommer en englænder, som Edouard har mødt på en rejse, for at besigtige det skønne anlæg, der er gået frasagn viden om. At han er en connaisseur hersker der ingen tvivl om. »Hans øvede øje modtog hver eneste virkning helt frisk,«[118] og først igennem hans tilegnelse af havekunsten kunne Charlotte og Ottilie fuldstændig nyde de vanlige omgivelser. »...parken voksede og berigedes ved hans bemærkninger. Intet sted forblev ubemærket for ham, hvor noget smukt stadig kunne fremhæves eller anbringes.«[119] Var englænderen på egen hånd, gik han rundt og »opfangede parkens maleriske udsigter i et transportabelt camera obscura«.[120] Siden hen blev de aftegnet og udgjorde vigtige supplementer til hans smukke samling. 'Englænderen' er et næsten prototypisk billede på 1700-tallets esquire og pittoresk rejsende.

Det er værd at bemærke, at haven først når sit kunstneriske og oplevelsesmæssige klimaks, i det øjeblik alle enkeltdele og variationer behændigt er sammenkædet til et harmonisk hele. Fra »selve den landskabe-

lige natur«,[121] skriver Hirschfeld, skal læren komme. Evnen til gennem illusionsmageri at bedrage sanserne således, at vandringen gennem haven bliver en bestandig intensiveret oplevelse. Hvert scenarie synes det absolut skønneste, umuligt at overgå – og alligevel venter nye overraskende og endnu smukkere momenter, for »gennem afveksling og kontraster styrkes fornemmelserne«.[122] Det er en svær kunst at mestre, og Hirschfeld sammenligner gartneren med komponisten eller maleren. Pendanten til totaloplevelsen af haveanlægget findes da også i billedkunstens univers:

> *»Man kan følgelig sige, at en stor park, hvori alle landskabets malerier kræver deres plads som i et galleri er vel anlagt, når alle egne, alle scenerier er heldigt afbilledet, og behændigt forbundet.«*[123]

Jean-Jacques Rousseau var sindbilledet på 1700-tallets følsomme gemyt, der søgte ud i naturen for at nå hinsides den depraverende kultur. Her fandt han en uspoleret oprigtighed, en uskyldsrenhed som den der findes blandt den ægte, men enfoldige landbefolkning, der følger Guds vej og priser hans skaberværk – og som Rousseau gang på gang begejstres over i sine memoirer »Bekendelser« (1781-88). Og begejstring er endda et alt for svagt udtryk i forhold til den altopslugende eufori, Rousseau befandt sig i: »Jeg gik i en slags ekstase med mit Hjerte og mine Sanser fortabt i alt dette«.

At vandre i naturen bliver for Rousseau en livsnødvendighed, og det sætter sit præg på »Bekendelser«, hvor naturskildringerne har en prominent plads og ofte udtrykker vekselvirkningen mellem stemningen i naturen og i sjælen. Som allerede titlen på det lille posthumt udgivne værk »Den ensomme vandrers drømmerier« (1782) antyder, ligger der både sød melankoli og sværmeriske tilbøjeligheder bag favntaget med naturen. Og hvilken lykketilstand mødet afstedkommer:

> *»...såsnart jeg befinder mig under træerne, midt i det grønne, tror jeg at befinde mig i det jordiske paradis, og jeg nyder en ligeså hæftig indre glæde som om jeg var den lykkeligste af dødelige.«*[124]

Hvem kunne vel nære et stærkere ønske om at blive stedt til hvile midt i dette jordiske Paradis end Rousseau, der jo også fik sin poppelomkransede ø?

Nok iscenesatte Rousseau sig som den ensomme vandringsmand, men sådan blev det ikke ved med at være. Mange fulgte i hans fodspor, og den sværmeriske vandring blev en sand mode. En af dem, der tog af sted på pilgrimsfærd og opsøgte filosoffens steder, var den danske digter Jens Baggesen, der i 1789 rejste gennem Europa for blandt andet at besøge »Rousseaus Ø«, den såkaldte Sankt Peter Ø – eller La Motte øen i Bielersøen ved Neufchâtel, Schweiz.

Rousseaus egne skildringer af opholdet, hvor vægten er lagt på naturskildringer og indfølt harmoni, findes i den 5. Vandring i »Den ensomme vandrers drømmerier«, mens Baggesen bringer erindringen om øens »fordums Beboer, vort Aarhundredes



Hirschfeld illustrerede kapitlet om erimitboliger, kapeller og ruiner med denne gengivelse af en gammel mand, knælende i bøn ved indgangen til en grotte. Den enlige klokke ophængt i forgrundens trægren samt det spinkle kors på grottens klippekant er andre tegn på hans hellige status, der samtidig vidner om en natur gennemstrømmet af ophøjede følelser.

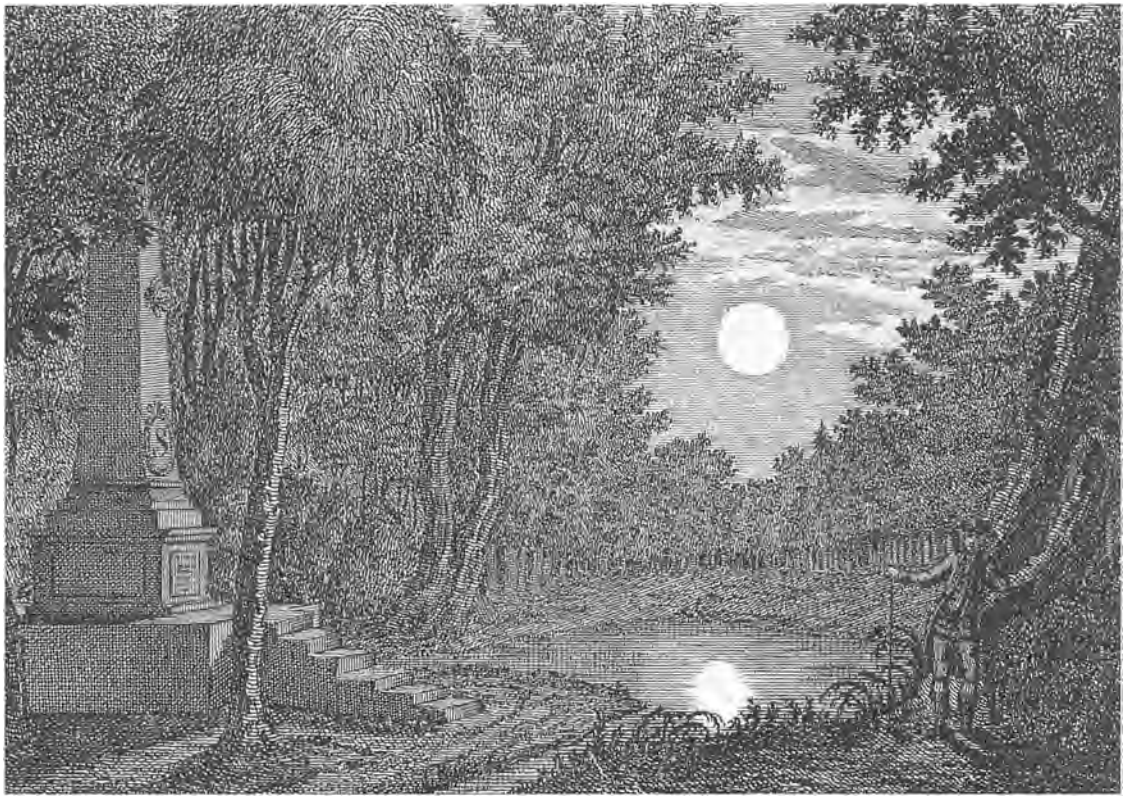
menneskeligste Menneske«[125] til live i »Labyrintens Fortsættelse«. Landskabet beskrives indgående skiftende mellem detaljerede skildringer og overordnede betragtninger. På sejlturen over til den lille ø er der særlig fokus på den varierede karakter: »Rundt omkring os en Krands af afvexlende i sig selv løbende Landskaber … – hvert Minut en ny Himmel og en ny Jord! med hvert Aaredrag en ny Udsigt!«[126]

Vel ankommen til øen indtager Baggesen det rousseauske univers gennem naturiagttagelser, vandringer og læserier:

> *»Det var den skjønneste Aften. Himmelen badede sig i Søen, og Juras toppe i Skyerne. Jeg tog Rousseaus Drømmerier op af Lommen og læste hans henrivende Beskrivelse over dette Elysium og hans Levemaade her, med en Deeltagelse, som man let kan forestille sig.«*[127]

At Rousseau, der var blandt 1700-tallets første, der blev begravet i den skinbarlige natur, skulle danne skole også inden for de nye skikke på kirkegårdskulturens område, undrer ikke.

Lad os igen følge Hirschfelds raisonnement og se, hvilke komponenter der skulle fremmane den rette stemning på begravelsessteder. Kort efter føromtalte beskrivelse af poppeløen skildrer Hirschfeld den virkning, et velplaceret sørgemindesmærke kan have for den vandrende.



I kapitlet om træer, skov og buskagtige bevoksninger gengav Hirschfeld Brandts haveanlæg med et gravmæle for Sulzer. Et stemningsfyldt scenario ved aftenstide, hvor månens genspejling i den lille sø udgør eneste lyskilde for vandringsmanden i andagt, der på sin vej gennem skoven har gjort holdt ved monumentet.

»Hvilken vis ven af den ensomme vandringstur bliver ikke prisværdigt rørt, når han i et skovrigt område, støder på et monument, der er viet mindet om en mand, han kan skatte!«[128]

Netop urner og gravmæler i al almindelighed passer fortræffeligt ind i haveanlæggets mere dunkle og melankolske hjørner. De både understreger og forstærker de iboende stemninger, der ligger i dvale i naturen.

Med enkle, men velvalgte virkemidler kan de samme rammer præges i vidt forskellige retninger. Tages der eksempelvis udgangspunkt i en lund, kan den rask forvandles til en lystlund, hvis der arbejdes med »blomstrende buske, spredt plantede træer, høje, strålende blomsterarter og fine bygninger«, mens en ganske anden virkning opnås, når »en eremitbolig, enkelte mosgroede bygninger, sørgemonumenter, ruiner og gravsteder«[129] omdanner lunden til en melankolsk lund.

Hirschfeld taler om, hvordan »tilbedelse, kærlighed, forbindelse, adskillelse, tårer, læng-

sel, smerte alle disse rørende forestillinger« vækkes til live, ligeså tanken om en kær for tidligt mistet, kort og godt: »en blanding af melankolsk gysen, af blidt vemod, af sart attrå og dystert håb gennemstrømmer hans hjerte, og med et suk, der afslører graden af hans bevægelse, rystes han deraf.«[130]

Skjult mellem de skyggefulde træers bladhang akkompagneret af en bæks stille klukken og oplyst af månens sølverne skær, bliver det stedet, hvor »tanken på døden lindres.«[131]

Det er stilheden og ensomheden, der stemmer sindet ret og hensætter den vandrende i »blid forundring«. Næsten sunket ind i en indre verden, hvor det ikke bare er forestillingsevnen, der pirres, men hjertet der røres, fremmanes erindringsbilleder. Tanker af eksistentiel karakter binder ellers adskilte tider sammen. Fortid – nutid – fremtid glider sammen og løfter den vandrende ind i en ophøjet tilstand. »På denne måde kan man frembringe alle vigtige og ædle følelser« konkluderer Hirschfeld og sammenfatter, at: »...denne virkning kan et sørgemonument have, der aldrig finder et mere egnet sted end i det dunkle og ensomme skovkrat.«[132]

Selve den tanke at skulle formilde den dystre død er ny. Og at det skal finde sted ved naturens mellemkomst er ikke mindre ny. Man forestiller sig, støttet af Hirschfelds ledsagende vignet, en ærefrygtig herre henfalden i tanker og vemod. Ved synet af det månebeskinnede monument læner han sig dybt rørt mod en gammel kroget eg og mærker »en tåre falde«.[133]

Mod slutningen af sit omfattende have-kunstneriske hovedværk vier Hirschfeld et mindre kapitel til haver ved begravelsessteder. Der påpeges, at de protestantiske tyske fyrster burde tage ved lære af de reform-bevægelser, der forskellige steder i Europa arbejder på at adskille kirkegårdene fra storbyerne og de tætbefolkede områder af sundhedsmæssige årsager.

Et sporadisk historisk rids kobler begravelsessteder sammen med forskellige traditioner for beplantning og generel forskønnelse, og det nævnes, at allerede hos de ældste hørte cypressen til den afsondrede grav, der lå frit og var besøgt af mange[134].

Endvidere var træernes nok så vigtige funktion hygiejnisk, og man troede på, at de rensede luften ved at mindske ubehagelige uddunstninger. På samme tid lokkede de den besøgende til at dvæle længere ved afdødes hvilested og henfalde i tanker, hvor »Døden selv kunne lære livets visdom«.[135]

Gælder det den ideelle samtidige kirkegård, giver Hirschfeld også et bud på, hvordan den skal udformes, og blandt ingredienserne nævnes en granskov og den langsomme rislen af en nærliggende bæk. Er træerne løvbærende må det være brunt og mørkt for umiddelbart at bebude scenens sorgfulde karakter.

Det bevoksede og det åbne skal kunstfærdigt veksle, hvilket også muliggører en kontrapunktisk iscenesættelse af lys og skygge virkninger. Aldrig må et gravmæle uformidlet træde frem solbeskinnet på åbent land, men skal på nænsom vis åbenbares bag naturens eget draperi. Som var det bladhanget, der formildede den dystre døds budskab og

blidt drog den sørgende til sig og igennem monumenternes opbyggelige og vederkvægende inskriptioner fremmanede en stemning af fred og fordragelighed.

> *»Disse scener er et større malerisk arrangement værdigt. Lys og skygger falder her mellem den dunkle bevoksning og gravmælets hvide sten, og kan fordeles til usædvanlige og livligt overraskende virkninger.«*[136]

På Hirschfelds ideal kirkegård er alt uhyggeskabende og skrækkeligt, der måtte knytte sig til forestillinger om døden, udeladt. I stedet dyrkes det blidt melankolske og det lavmælt sørgmodige. Det er et kunstfærdigt univers, men en kunstfærdighed der tager udgangspunkt i naturen og dens sceniske virkemidler. Alt vidner om en yderst bevidst iscenesættelse af døden, der er nært forbundet med det sene 1700-tals inderliggørelse af naturen og rækker tilbage til antikkens forestillinger om et glorværdigt efter-liv henlevet på »lyksagligheds enge« på »Elysiske marker«.



Hagedorns monument gengivet i Hirschfelds »Theorie der Gartenkunst«. Fredfyldt er monumentet rejst på grænsen mellem den tætte bevoksning og det åbne land, hvis frie udsyn leder blikket frem mod en bebyggelse med spir og tårne og de fjerne bjerge. Kulturen har holdt sit indtog i naturen med den kunstfærdigt udformede sarkofag med draperier, kronet af en urne; og kunstens lille genius afslappet placeret på gravmælets base, hvor han peger mod afdødes portræt i silhuet.

7

Kirkegårdsreformer og visionære projekter

Sidste halvdel af 1700-tallet var på mange måder en overgangstid, hvor tiden gik svang med det, der siden hen skulle udvikle sig til den moderne storbykirkegård, og hvor alt det velkendte var under afvikling og derfor hastigt blev gennemspillet som tema med variationer.

Det var en brydningstid, hvor sædvane og tradition skulle revideres, og dette ramte ikke mindst den utidssvarende omgang med de døde. Der var intet godt i samtidens håndtering af døden. Den var uæstetisk, respektløs og livstruende; og det hvad enten talen faldt på de privilegerede, der blev stedt til hvile midt i Guds jordiske hus, eller på de fattige, der blev kulet i jorden på fattigkirkegården og øjeblikkeligt opslugt i massegravens kollektive glemsel.

Fra reformationen og ind i 1700-tallet blev den katolske kirke præget af en kontinuerlig tilbagegang i Frankrig. Selv ikke den indflydelsesrige jesuitterorden, der havde været pavekirkens væsentligste træk og støtte i modreformationen, havde haft held til at konsolidere positionen. Jesuitterordenens højeste repræsentanter, der ofte kom fra – og i alle tilfælde havde deres gang i – indflydelsesrige familier og fyrstehuse, var højest håndgribelige eksempler på, hvor tæt magten og kirken var sammenflettet. Et forhold der givet vist blev befordret gennem ordenens temmelig frie udlægning af katolicismen, hvor kravet til den gode kristne tilsyneladende forholdt sig omvendt proportionalt til formuens størrelse. Fra Ludvig XIVs død i 1715 vandt religiøst fritænkeri indpas i takt med, at misforholdet voksede mellem den jævne befolkning og de højeste gejstlige, prælaterne, der i virkeligheden levede et verdsligt hofliv i overdådige rammer. Det kan næppe undre, at jorden var gødet for et omfattende opgør med kirken.

Dette bragte oplysningstiden med sig i sidste halvdel af 1700-tallet, og en central skikkelse i den proces var filosoffen Voltaire, der var under stærk indflydelse fra engelsk kultur og deismens bestræbelse på at forbinde fornuft og religion.

Voltaire rejste en hård kritik af de parisiske begravelsesmåder:

> *»De går ind i den gotiske katedral i Paris. De træder på grimme, utilrettede, uens sten. De er blevet hævet igen og igen for at give plads til kassevis af lig. Gå igennem benhuset der er kendt som Saints-Innocents. Det er et vidtstrakt område viet til pesten. De fattige der ofte dør af smitsomme sygdomme, begraves hulter til bulter dér, indimellem gnaver de omstrejfende hunde af deres knogler, og tætte, kadaveragtige uddunstninger stiger op derfra. Det bringer pesten med sig i sommerens hede og i regn.«*[137]

Skildringen findes i »Dictionnaire Philosophique«, oplysningstidens bibel, der udkom i 1764 og havde svar på rede hånd, hvor det gjaldt om at give det moderne menneske forståelse for en stadig mere kompliceret virkelighed. Heldigvis var det en virkelighed, der lod sig forklare fornuftsmæssigt med støtte i såvel de eksakte videnskaber som i filosofien.

Man tog ikke med fløjlshandsker på de døde ifølge Voltaire, og det var ikke et livsprojekt for de efterladte at ære afdødes minde. Og frem mod slutningen af 1700-tallet blev det klart, at de døde faktisk var en trussel mod de levende. En farlig cocktail af smittefare og forurening lå som en tikkende bombe under det pulserende parisiske liv, og hvert øjeblik truede den med at eksplodere i et inferno af epidemisk syge. Grundvandet var ødelagt af udsivninger fra ligene, og stanken var uden sidestykke.

Saint-Innocents kirkegården havde igennem otte århundreder givet to millioner parisere et sidste hvilested. Og det på et meget begrænset areal. Kun 120 x 60 meter omringet af relativt smalle veje og – i umiddelbar nærhed – etageejendomme og beboelse. Selv om der blev begravet i 30 fods dybde, så hævede kirkegården sig 7 fod over gadeniveau.

Opmærksomheden på de hygiejniske aspekter havde været til stede siden 1700-tallets start. Et forskrift fra 1711 talte om at forebygge infektionsfaren ved Saint-Innocents, og en forhøjelse af begravelsesafgifter skulle mindske popularitet. Effekten var tvivlsom for i 1724, 1737, 1746 og 1755 forelå der klager fra naboerne. Myndighederne undersøgte den »overbefolkede« kirkegård nærmere og konkluderede, at jorden var udpint og derfor ikke længere kunne bidrage til den fornødne opløsningsproces. Forureningen gik dog begge veje. Kirkegården blev tilsyneladende betragtet som losseplads og en bekvem erstatning for mangelfulde sanitære faciliteter. Ofte kunne man se de omkringboende kaste toiletrester derind, og det blev i 1737-38 fastslået som en primær årsag til det generelle forfald. Der var lagt op til en revurdering af kirkegården.

Voltaire var en mand med ordet i sin magt. Han samlede tidens flagrende stemmer og gav kritikken et prægnant udtryk. Og 21. maj 1765 så en kendelse fra parlamentet dagens lys, der krævede alle sognekirkegårde flyttet uden for byen samt skærpede regler for begravelser i kirker.

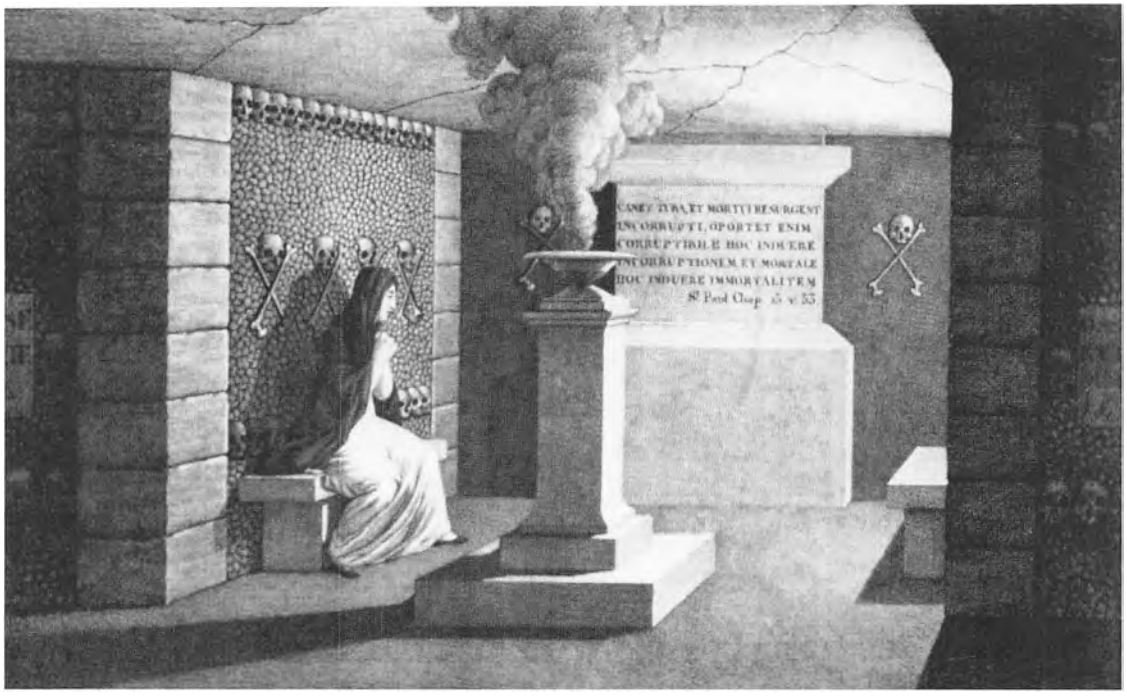
Der var hermed givet startskud for Saint-



Her gengiver en tegning fra *le Monde illustré* en af de mere spektakulære scener fra afviklingen af den merovingiske kirkegård, der hørte til *l'église des Saints-Apôtres* (senere Sainte-Geneviève) i Paris i 1873.

Innocents afvikling, og da nabohusenes kældermure brød sammen, og jordgasser fra fællesgraven trængte ind og forårsagede sygdom i 1780, blev det besluttet at lukke kirkegården den 1. december. Med lukningen meldte sig et betragteligt problem. Hvor skulle man gøre af indholdet af benhusenes rester af millioner af afsjælede pariseres legemer? For slet ikke at tale om alt det, der befandt sig under mulde undervejs i forrådnelsesprocessens forskellige stadier? Endnu nogle år måtte der gå før opgravningsarbejdet kunne påbegyndes, og fra 1786 til 1788 fandt en storstilet aktion sted, hvor de jordiske rester blev overført til de nyindrettede katakomber syd for Paris, og hvor benhuse og kapeller efterfølgende blev nedrevet.

Det var et tilløbsstykke, hvor folk fra nær og fjern stimlede sammen for at følge arbejdets gang. Samtidige stik fastholdt situationer,



Dette stik af Cloquet illustrerede Héricart de Thurys bog »Description des Catacombes de Paris« fra 1815. Her sidder en sørgeklædt kvinde i stille bøn i det underjordiske 'Dødens Rige', omgivet af de dødes jordiske rester kunstfærdigt arrangeret i en makaber ornamentik.

hvor tilskuere med en blanding af nysgerrighed og skræk bivånede begivenheden. Gravere bevæbnede med spader og hakker pløjede sig igennem de forskellige lag, mens en uskøn blanding af træplanker fra kister, kranier og knoglestumper så dagens lys. Det var ikke en ufarlig proces, og eksplosioner var velkendte fænomener, når de forrådnede lig kom til syne. Efter en grovsortering blev alt menneskeligt transporteret på hestekærrer til de nydelige underjordiske begravelsespladser uden for byen, der blev indviet 7. april 1786.

Katakomberne var en tilbagevenden til en antik begravelsesskik, der var behagelig fri for de religiøse associationer, der knyttede sig til de kristne ritualer. Memphis, Theben, Rom, Palermo og Syracus havde alle haft deres katakomber – og nu skulle det moderne Paris indlemmes i rækken af glorværdige byer. Samtidig bidrog selve anlægningen til at løse et praktisk problem. De stenbrud, der skulle danne ramme om katakomberne, havde længe bragt hele kvarterer i fare, der på grund af den usikre undergrund var truet af risiko for sammenstyrtning. Anlæg af veje og pladser betød sikring og afstivning. Og snart fremstod de dødes labyrintiske, underjordiske by som en spejling af de levendes by, en spejling der strakte sig dybt ned i undergrunden.

I starten var oplevelsen kaotisk, som det

fastholdes i en skildring af et medlem fra Société Royale de Médecine fra 1789:

> *»Tilsynekomsten af dette underjordiske sted, de massive hvælvinger der synes at adskille det fra de levendes rige... den dybe stilhed, det rædselsvækkende spektakel fra de knuste knogler der kastes ind her, rullende med en larm, der giver ekko i det fjerne: Alt i dette genkaldte billedet af døden og alt forestillede synet af ødelæggelse.«*[138]

I dette inferno havnede alt fra de afviklede kirkegårdes rester til ofre for revolutionens massehenrettelser. Først ind i det nye århundrede begyndte der at komme orden på tingene. I årene 1810-11 blev katakomberne forskønnet efter Cappuchiner-munkenes forbillede i Rom. Knoglerne blev kunstfærdigt arrangeret, og hver enkel hovedskal og bensplint fandt sin plads i systemet, som en lille brik i en makaber ornamentik, der udfoldede sig langs de vidt forgrenede gangsystemers vægge.

En kort tid var de et søgt udflugtsmål. Ved indgangen til den menneskeskabte underverden lød det manende: »Stands! Dette er dødens rige«. Der var ingen tvivl om, at katakomberne tjente samme funktion som benhusene førhen gjorde, nemlig at være en påmindelse om livets skrøbelighed og forgængelighed. Et Memento Mori som tiden ikke desto mindre var løbet fra, for hvilke levende ønskede at blive mindet om, at livet kun var til låns?

Oplysningstidens løsen var »den rene luft«, og hygiejne og et nyt religiøst syn var tæt sammenflettet i verdsliggørelsesprocessens reformering af begravelsespraksis. Man ville den forstyrrende og forvirrende sammenblanding til livs, der kendetegnede de gamle bykirkegårdes mange funktioner. Levende og døde, rent og urent måtte adskilles lige som tilværelsens mange aspekter blev opdelt, inddelt og klassificeret i 1700-tallets ubændige trang til at systematisere og ordne alt mellem himmel og jord. Kontrollen skulle tæmme angsten for det uforklarlige, døden skulle tøjles og på sikker afstand af hverdagslivet.

Fra omkring 1740 kan man tale om en egentlig reformbevægelse, der vidner om, at døden og ikke mindst håndteringen af de døde var et emne af påtrængende karakter. Inspiration fra fortiden trådte frem i nye gevandter.

Også i Danmark fandt ændringerne vej frem. I første omgang snarere af nød og pragmatiske hensyn end af kunstnerisk og ideologisk overskud. I 1760 blev »Assistenskirkegårdene uden Stadens Nørreport«[139] indviet, beliggende på fælleden på god afstand af byen. Den nye store begravelsesplads afløste de indenbys hjælpekirkegårde, der blev nedlagt ved samme lejlighed, og betjente kirkerne St. Nikolaj, Helliggejst, Vor Frue, Trinitatis, St. Petri samt Vartov og Vajsenhuset. Hver fik de et passende areal med selvstændig drift. I starten var Assistens meget lidt populær. Befolkningen kunne ikke lide, at der ingen kirke hørte til, og der blev heller ikke gjort noget for at forskønne det lidet attraktive areal, der førhen havde været anvendt til tobaksdyrkning og græsning. De ydmyge gravsteder blev anlagt som tuer

dækket af græs, uden særlig udsmykning; og hele anlægget blev betragtet som en fattigkirkegård – og dermed den sidste valgmulighed: »En trist vantreven græsmark, langt fra byen, fyldt med fattigfolks kister; graverne anbragte undertiden to ovenpå hinanden, kun adskilt af et tyndt lag jord.«[140]

Det kedelige renommé skulle dog ændres mod slutningen af århundredet. Hertil var en særlig begivenhed medvirkende. I 1785 blev den elskværdige, respekterede og dannede rigmand Johan Samuel Augustin stedt til hvile på Assistens efter testamentarisk bestemmelse. Begrundelsen var bemærkelsesværdig:

> *»Da jeg ikke ved af, at jeg i mit liv forsætligt og med mit vidende skulle have fornærmet nogen, så vil jeg heller ikke, at min døde krop, efter min muligvis snarlig indtrædende død skal forvolde nogen selv den mindste skade.«*[141]

Et ildelugtende lig i forrådnelse måtte under mulde – under åben himmel, for ikke at forpeste de levendes omgivelser. »Mein Begräbniss soll auf dem Armen-Kirchhofe vor dem Norderthor seyn«, slog testamentet fast, samt at en navngiven ven skulle varetage beplantning og efterfølgende omhyggelig pasning af en rosenbusk ved graven. Augustins eksempel skulle snart følges af andre oplyste og dannede folk. Udsmykning af gravstederne begrænsedes ikke til grønne vækster, der kom også gravstene og prægtige monumenter til.

Den nye mode smittede også af på poesien. Assistens Kirkegård blev hyldet i Frederik Høegh-Guldbergs elegiske idyl af samme navn fra 1796. Her blev et nærmest demokratisk Paradis skildret, hvor høj og lav hvilte side om side.

> *»Hil dig, de lykkelige Dødes Hjem!*
> *Du Bolig for hver Stand, hvert Kjøn, hver Alder!*
> *Til Dag og Kummer Sol ei vækker dem,*
> *Til Graad i søvnløs Nat ei Stjernen kalder«*[142]

Men også de levende færdedes på kirkegården: »Den Glade leirer sig i dine Skygger«, og man aner, at allerede her begyndte en karriere som et søgt udflugtsmål, hvor de prægtige gravsteder kaldte på beundrende blikke, og hvor skyggefulde pletter udgjorde fredfyldte hvilesteder. Det var dog ikke den eneste aktivitet, der fandt sted. Den noget afsides beliggenhed tiltrak også mere skumle eksistenser og upassende handlinger, hvad enten det var svirebrødre, der afholdt drikkegilder, tyvagtige personager der næppe tålte dagens lys, vandaler der udøvede hærværk, eller børn der legede vildt og uregerligt på gravstederne. Dertil kom en sand bølge af gravrøverier, der endog var organiseret af gravere og andet kirkegårdspersonel.

Den pludselige popularitet var ikke uden problemer. Selv udtalte Høegh-Guldberg forundret: »Før mit digt var der ingen, som bekymrede sig om kirkegaarden. Siden det er udkommet, er det blevet Mode at gaa derud.« Og dernæst lidt beklagende »Jeg ventede ikke denne Virkning af mit Digt. Jeg vilde drage de døde ud af Forglemmelsen, og nu glemmer man endog Døden.«[143] Den

Fra Assistens Kirkegårdens oprindelige del.



sidste lidt beske bemærkning knyttede sig til den ofte respektløse adfærd, der udfoldede sig på området, hvor medbragte madkurve blev sat til livs akkompagneret af musik og sang og efterfølgende dans mellem gravstenene.

Omkring år 1800 blev der pladsmangel på det oprindelige område, og udvidelser kom på dagsordenen. Ønsket om en mere samlet planlægning var nærliggende, og i særdeleshed hvis den kunne føre til kontrollerede forhold, der ville forebygge de nævnte gener. Der blev fremsat flere forslag, men især lægen og arkitekten Jens Bangs fra 1805 påkalder sig i vores sammenhæng opmærksomhed. Planen viser det store område anlagt med spredt bevoksning og slyngede stiforløb efter den engelske landskabshaves forbillede, og anlægget var bemærkelsesværdigt tænkt uden gravsteder, kun en række mausoleer langs kirkegårdsmuren. Bangs synspunkter var tidstypiske. Han talte for »Hensyn til det Skønne«. Alt skummelt og skrækkende måtte undgås, for »Døden var en Overgang til et bedre Liv«. Derfor måtte »De dødes Hvilested ...gøres saa skønt og behageligt som muligt« og »Det skønneste vi kan forestille os, er en Have anlagt med krumme Gange, som mere fornøjer Øjet end de lige og lange, der trætter og keder.«[144]

De gode intentioner til trods blev Bangs



Giovanni Pisanos *Campo Santo* i Pisa blev påbegyndt i 1270 og indviet i 1279. Den firelængede klosterbygning lukker af mod omverdenen udadtil med en blændet arkade, mens den åbner op indadtil mod den grønne gård med fornemt sengotisk stavværk tilføjet i 1463. I fløjene findes mange prægtigt udformede gravmæler og sarkofager samt fine *dance macabre* fresker.

plan aldrig realiseret. En væsentlig årsag var, at de delte ejerforhold mellem de respektive kirker, som kirkegården fortsat betjente, umuliggjorde en overordnet planlægning. Der blev arbejdet for at gøre kirkegårdens drift til et kommunalt – og dermed fælles – anliggende, men de kirkelige og religiøse argumenter vejede fortsat tungest.

I stedet for blev en plan udarbejdet af stadskonduktør Rawert fulgt. Med en klassisk opbygning og en stram inddeling af kirkegården i felter ved hjælp af lige akser og stiforløb, udgjorde den en diametral modsætning til Bangs, men den lod sig let forene med ideen om de forskellige kirkegårde i kirkegården. Ikke desto mindre skulle også Assistens Kirkegård med tiden, og det vil sige frem mod midten af 1800-tallet, få et uomtvisteligt havepræg. Herom vidner den svenske digter Nicanders beretning:

> *»For at nyde en tavs og rolig Fest vandrede jeg en Aften ud af Nørreport til den saa kaldede Assistence-Kirkegaard, som sikkert er en af de skønneste Kirkegaarde i Europa. Løvfulde Træer, skyggefulde Gange, aabne og lyse Steder, Monumenter som beskygges af løvfulde Træer, Popler og Taarepile, Urner og*

Kors, som omslynges af Rosenranker, Vellugt, Fuglesang, gøre Dødens Bolig til et lidet Paradis. Nogle kunne maaske sige, at Stedet er mere en Have end en Kirkegaard.«[145]

Alligevel blev det ikke Danmark, der skulle bidrage til udviklingen inden for kirkegårdskulturen med den første verdsligt styrede og udlagte storbykirkegård.

I Paris blev der banet vej for udviklingen gennem reformbevægelserne i sidste halvdel af 1700-tallet. Og frem mod det sene 1700-tal bød enkelte arkitekter på projekter, der dog forblev studier på tegnebrættet. Disse var kendetegnet ved en beskeden, næsten ydmyg udformning, hvor orden, værdighed og hygiejne var sat i højsædet. Udgangspunktet var en kirkegård uden benhuse, som man i Paris havde kendt til siden midten af 1600-tallet. Sainte-Marguerite kirkegården blev grundlagt i 1634 og var et muromsluttet areal uden overdækket galleri. Denne tjente som inspiration.

Pièrre Patte stod i 1769 for et forslag, der var uprætentiøst i sit anslag. Kirkegården skulle være en anstændig ramme om veldefinerede funktioner, og der blev derfor lagt vægt på brugsaspektet. Det var noget ganske andet end tidens herskende retning som Akademi-arkitekterne Francois Blondel, Léon Dufourny og Nicolas-Henri Jardin var leveringsdygtige i: Svulstige udgaver af klassicistiske forbilleder med rødder i middelalderens italienske Campo Santo.

I alle tilfælde var kirkegårdene dog nøgne, gjort af sten, marmor eller andre bestandige materialer. Træer eller bevoksning var blevet forbudt med Parlaments kendelsen af 21. maj 1765 ud fra hygiejniske overvejelser, fordi man mente, at bladhanget ville hindre de rensende luftstrømme og vinde i at virke og dermed bremse den livsnødvendige fornyelse af luften.

Snart skulle videnskabelige eksperimenter bevise det modsatte. Man tog konsekvensen af englænderen Priestleys opdagelse af, at træer og vækster rent faktisk fornyede atmosfæren, og fra 1780'erne holdt træernes deres indtog på kirkegårdene.

Som vi har set, var det ikke kun hygiejniske årsager, der betød noget, selv om de spillede en stor rolle. 1700-tallets åndselite og oplysningstidens tænkere var i høj grad med til at bane vejen. Religiøse og følelsesmæssige hensyn spillede ind, dog samlede sig om ideal forestillinger om et menneskeskabt, jordisk Paradis. Det var stemningsladede, forskønnede omgivelser, der ærede de dødes minde og var til glæde for de levende, som det blev fremført i både Thomas Whately, Horace Walpole og ikke mindst Ch. C. L. Hirschfelds skrifter.

Hvad angik konkrete bud på udformningen af storbykirkegårdene, kom lysten til at eksperimentere i sidste halvdel af 1700-tallet overvejende fra Frankrig. Og eksperimenterne var meget arkitektoniske i deres anslag, selvom tidens interesse for havekunst og natur tittede frem.

Gengivelser af Jacques-Denis Antoines kirkegårdsprojekt fra 1781-82 viser, hvordan opbygningen er symmetrisk og underlagt en stram geometri. Stisystemer og gallerier er kantet af vækster. Akser, der gennemskærer

et fordoblet cirkelslag fastholdt i et kvadrat, og et centralt placeret monument, der samler anlægget, er alt sammen elementer, der afslører den formelle havekunst som det dominerende forbillede. Der blev trukket både på lokalt kendte og tidstypiske eksempler som Palais Royales haveanlæg samt i tid og rum fjernere påvirkninger hentet fra den antikke, romerske havekunst, eksempelvis Villa d'Este fra Tivoli. I begge tilfælde er det værd at fastholde, at inspirationen blev søgt i det verdslige domæne. Kirkegården blev en spejling af verden; en verden-i-verden.

I revolutionstidens ånd blev der arbejdet for en social udjævning, og Republikken ville for enhver pris forhindre fremkomsten af et nyt aristokrati. Modstanden mod *l'ancient régime* kom derfor også til udtryk i en voldsom modstand mod kirken, der blev set som adlens forlængede arm. Kirkegodset blev inddraget som en del af nationens ejendom, der til gengæld skulle stå for aflønning af præster, og befolkningen skulle vælge de kirkelige embedsmænd. Revolutionen banede vej for den reformerte kirke, men indimellem antog opgøret temmelig radikale og ekstreme udtryk, som under den ny republiks kortvarige terrorregime, der havde sin første dag 22. september 1792. Den kristelige tidsregning blev afskaffet i 1793, og en ny startede fra republikkens fødsel. Samtidig blev den kristne religion officielt afskaffet, og i stedet for fik man en »fornuftens gudsdyrkelse«.[146] Det var næppe den alliance mellem fornuft og religion, Voltaire havde plæderet for, og fra 1795 måtte konventet da også indrømme en begrænset religionsfrihed.

Fra første færd havde Napoleon og paven haft en særdeles spændt relation. En vis forsoning kom med konkordatet af 1801, hvor den katolske kirke gjorde mange indrømmelser, og Napoleon fik stor indflydelse på de kirkelige anliggender. Til gengæld skulle Napoleon anerkende katolicismen, som flertallet af franskmænd bekendte sig til, som en officiel religion. Det varede dog ikke længe, og snart efter brød de omfattende uenigheder ud i åben konflikt. Alt dette fik i sagens natur stor betydning for kirkegårdsreformerne.

Slagord som »Frihed, Lighed og Broderskab« skulle tages bogstaveligt og måtte derfor også afspejles i rammerne for døden. *Ancient Regimès* ekstreme sociale hierarki havde fundet sit kongeniale udtryk i en overdådig og pompøs begravelsespraksis for de få, mens de mange var henvist til fællesgravene. Det skulle nu modificeres.

I stedet for at skelne mellem rig og fattig lå skillelinien mellem god og ond, og Mulot, der hævdede, at den individuelle grav var en menneskeret, talte for gravstensinskriptioner, der priste almene dyder, som »han var en god ægtemand og fader«. Disse talte til hele det sociale spekter i de samfundsomstyrtende år, hvor det var mere ærefuldt at være god og fattig end rig og ond.

At kirkegården ligefrem kunne fungere som et socialt regulerende instrument og et middel til at nå moralske mål, sås i et forslag, Roederer fremsatte i en tale til »Institut National« i 1796.[147] Her foreslog han parvis kontrasterende kirkegårde. Den ene var det sidste hvilested for de dadelfri, der



I årene efter revolutionen udfærdigede Molino dette forslag til udformningen af 'den evige hviles mark'(1799), der skulle ligge i Paris. Bemærkelsesværdig er det cirkelformede areal med kapellet placeret i centrum og indgangene ved de fire verdenshjørner, som var der tale om en kosmisk vision af det jordiske paradis. Som haveanlæg betragtet er der åbenlys inspiration fra den uformelle, engelske landskabshave med de slyngede stier og spredte træer og gravmæler.

hele livet havde virket for realiseringen af 'det gode samfund', mens den anden husede kriminelle og forbryderiske elementer. Førstnævnte var et landskabeligt og skønt rum lig de Elysiske Marker, mens det sidste var et uhyggeligt iscenesat dødsrige. Eventuelle besøgende, der dristede sig ind i det jordiske svar på Helvede, ville let kunne forestille sig, hvilke pinsler de henrettede gennemlevede som straf for deres forbrydelser mod 'det gode samfunds' love.

Som sådan kunne dette 'vanærens rum'[148] tjene til skræk og rædsel for borgerne, og det blev tydeliggjort, at det gode liv lønnede sig i enhver forstand. At der i Roederers forslag ikke bare er tale om kirkegården som et socialt regulerende instrument, men i lige så høj grad om en verdslig fortsættelse af kristendommens forestilling om det tvedelte hinsidige med Paradis og Helvede, er paradoksal i lyset af revolutionens erklærede opgør med religionen.

Om end Roederers projekt var symptomatisk for tidens bestræbelser på social udligning, forblev det enkeltstående. Hvad der snarere karakteriserede nytænkningen på området var en konsekvent revision af forestillingerne om døden. Man tog afstand fra kristendommens – og i særdeleshed den barokke – dyrkelse af det makabre, skræmmende og angstfyldte ved døden. I stedet vendte man tilbage til den græsk-romerske antiks opfattelse af døden som »den søde søvn«.

Efter-revolutionstidens idealkirkegård skulle være uden religiøse tegn og symboler, allerhøjest prydet af en statue, der var en allegori over søvnen. Den skulle placeres uden for byen på sikker afstand af beboelse og være omgivet af træer og planter, og indgangen kunne passende krones af inskriptionen: »Døden er en evig søvn«. Det var en tilbagevenden til – og en nyfortolkning af – den gængse før-kristne, antikke begravelsespraksis, hvor de dødes nekropolis spejlede de levendes polis. Ydermere var det på samme tidspunkt, at benævnelsen for begravelsespladsen blev ændret. I mange lande veg ordet 'kirkegård', der tydeligt konnoterer en kobling mellem Guds hus, kirken, og dødens rum, for afledninger af den i religiøs forstand neutrale betegnelse 'Koimeterion', der på græsk betyder »det store soveværelse«.

I 1794 stod Jean-Baptiste Avril bag en rapport, der skulle blive omdrejningspunktet

i diskussionerne omkring den nye verdsliggjorte kirkegård – og få en afgørende betydning for senere realiserede projekter. *Camp de Repos* – den evige hviles mark – blev det moderne menneskes erstatning for det guddommelige, himmelske Paradis, med udgangspunkt i Paradis som have set i en tidssvarende udgave. Naturens skønhed var den røde tråd. Kirkegården blev set som en del af det omkringliggende, udstrakte landskab og blev derfor indskrevet i en håndgribelig forestilling om uendelighed. Avril foreslog, at der blev anlagt fire store kirkegårde i isolerede, landlige omgivelser placeret efter de fire verdenshjørner. Her skulle traditionelle sørgeplanter som cypres, grædepil og poppel blandes med velduftende planter og blomsterflor for at skabe den rette tillokkende stemning hos de efterladte som et led i sorg arbejdet. Og gravene, der skulle placeres på rad og række i kun ét lag, gjorde det let at lokalisere den afdøde. Det menneskeskabte Paradis var et yndigt sted, hvor de kære sov trygt og uforstyrret, og hvor det var svært ikke at misunde de døde.

Få år efter Avrils rapport var tiden moden til at realisere en sådan »evig hviles mark«, der skulle sammenfatte essensen af tidens diskussioner inden for kirkegårdsreformer og samtidig introducere den pittoreske havekunsts grundtemaer. Dette skete med Cimetière de Père Lachaise i Paris' udkant. Den blev indviet i 1804 og skulle blive et forbillede uden sidestykke, hvis rækkevidde nåede langt ud over nationale grænser.



3. del

Dødens arabesk

8

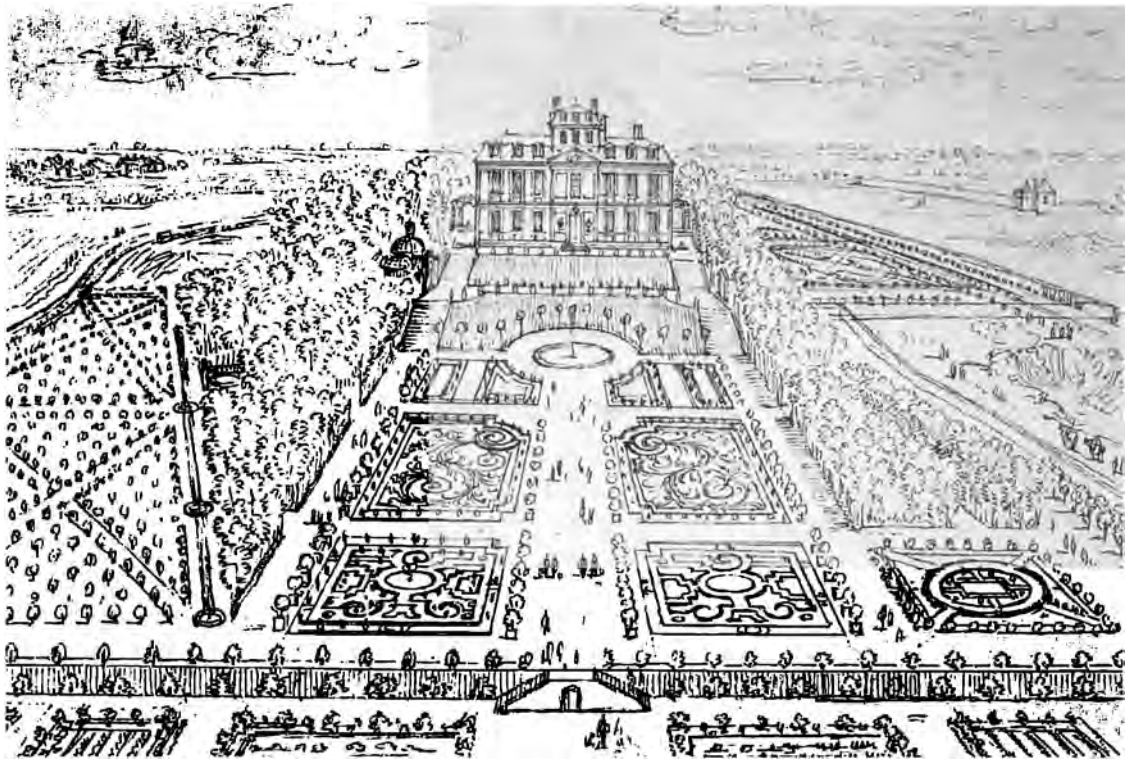
Père Lachaise – En by-i-byen

At Père Lachaise kunne indvies d. 21. maj 1804, skyldtes ikke mindst den dynamiske og i 1800 nyudnævnte Seine præfekt Nicolas-Thérèse-Benoit Frochot. Han stod bag forordningen af 12. marts 1801, der foreslog 3 nye centralkirkegårde i Paris' østlige, nordlige og sydlige udkanter. Derudover blev der krævet en reform af begravelsespraksis for at højne den almindelige moral omkring jævne folks begravelser. Den ellers hyppigt brugte 'bière banale',[149] en offentlig kiste der blev brugt igen og igen til transport af småkårsfolk til kirkegården, blev forbudt. I stedet skulle alle uanset økonomisk formåen have egen kiste, som de også blev begravet i.

Det blev også et krav, at alle blev kørt til det sidste hvilested i en hestekaret, da det ikke var et ualmindeligt syn, at de bærere, der til fods skulle sørge for transporten, ofte efterlod kisten uden opsyn, tilfældigt placeret foran et værtshus, hvor de styrkede sig til den videre færd. Denne respektløse omgang med de døde stemte dårligt overens med revolutionstidens lighedsprincipper og øgede opmærksomhed på betydningen af en værdig død, og meget tydede på, at mere end et halvt århundredes franske reformbestræbelser på området endelig bar frugt.

Umiddelbart efter forordningen opfordrede Frochot indenrigsministeren til køb af land, der som statsejendom skulle tjene til begravelsesplads efter de nye principper, der blandt andet tillod anbringelse af mausoleer og andre mindesmærker. Med købet af land mod nord (d. 20. december 1802) og syd (d. 27. marts 1803) blev grunden lagt til Cimetière de Montmartre og Charité, og d. 21. marts 1804 blev et attraktivt stykke land på Mont-Louis erhvervet og givet navnet Cimetière de L'Est (Østkirkegården) eller som den blev kaldt i folkemunde: Père Lachaise – og efter kun 2 måneder kunne den indvies.

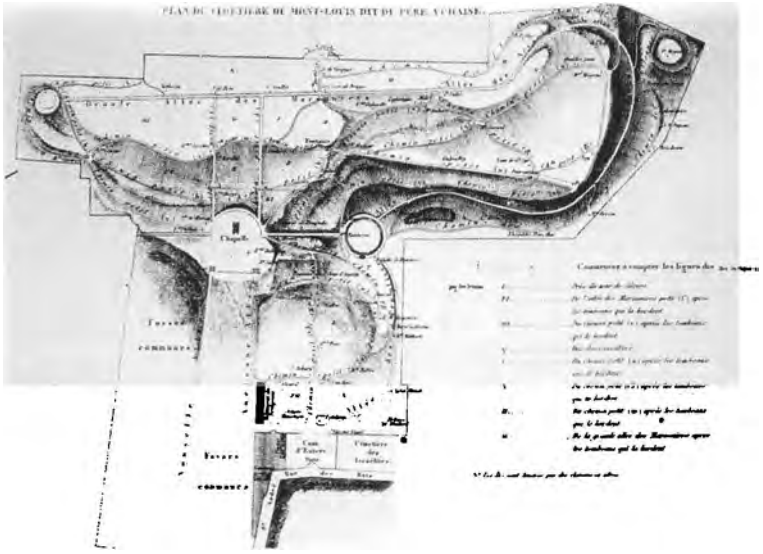
Napoleon sanktionerede Frochots initiativer med 'det kejserlige begravelsesdekret' af 12. juni 1804, der ydermere forbød begravelser *intra muros* og på overdækkede



Perelles tegning af jesuittermunkenes ejendom på toppen af Mont Louis i Paris viser et fornemt landsted med et formelt haveanlæg, der breder sig ud over det faldende terræn med parterrehaver og geometrisk opbyggede broderi bede. Et naturligt centrum hvorunder omgivelserne indordner sig.

steder. Fællesgravenes dage var talte, og det blev stadfæstet, at alle skulle begraves separat med behørig afstand imellem. Efter 5 år kunne graven genanvendes, hvis ikke retten til gravstedet var købt for en længere periode. Der herskede stadig en vis uenighed omkring, hvorvidt grønne vækster havde en helsebefordrende virkning på omgivelserne, eller om det ligefrem forhindrede den for forrådnelsesprocessen påkrævede udluftning. Løsningen blev et kompromis, der tillod beplantning organiseret på en måde, der gjorde cirkulation mulig, men som samtidig foreskrev en beliggenhed på et højdedrag orienteret mod nordenvinden. Dekretet blev siden hen udnævnt til det 19. århundredes vigtigste lovgivning på begravelsesområdet.[150]

Père Lachaise samlede alle de elementer, der hørte til en moderne storbykirkegård, som det var udtænkt med Napoleons dekret af 12. juni 1804. Kirkegården blev anlagt på Mont Louis, et smukt beliggende højdedrag, hvor landsbyerne Belleville, Menilmontant og Charonne mødtes. Det tidlige 19. århundredes reformplanlæggere var ikke de første, der blev opmærksomme på stedets indlysende kvaliteter. Tilbage i det 15. århundrede havde en rig handelsmand op-



Den topografiske plan fra 1820 over Père Lachaise taler sit tydelige sprog om det markante og kuperede område. Bibliotheque Nationale.

ført et overdådigt landsted dér, og fra 1626 overgik stedet i jesuittermunkenes besiddelse, hvor det skulle tjene til aftægtsbolig. I årene mellem 1675 og 1709 boede Louis XIV's skriftefader Francois d'Aix de la Chaise, kendt som Père la Chaise, dér, og det var ham, der siden hen skulle lægge navn til kirkegården.

I tidens ånd blev der anlagt en formel have, der udnyttede terrænnets naturlige fald. Sjældne væksters geometriske ornamentik bredte sig i en stram komposition. En bred, monumental avenue sikrede en standsmæssig ankomst fra indgang til palæ og mundede ud i en cirkelformet plads umiddelbart før parterrehaven. Det højtliggende hus udgjorde bindeledet mellem land og by. Fra balkonen kunne blikket følge havernes geometriske figurer og siden fortabe sig i den fjerne bys konturer.

Det var et sted med en vægtig historie. Manden bag Père Lachaise, arkitekten Alexander-Théodore Brongniart, måtte naturligt afstemme sit anlæg i forhold til det kuperede terræn, men derudover gennemløb stedet en række forandringer. Nok blev avenuen bibeholdt som en rudimentær akse med en nu ellipseformet plads som omdrejningspunkt, men væk var det panoramiske overblik og den taktfaste linieføring, som den formelle have tilbød. De lange lige alléer mødte deres modstykke i form af hemmelighedsfulde stier, der tegnede arabesker i den tætte bevoksning og slyngede sig igennem landskabet. Fra tid til anden afslørede en pause i væksterne et behageligt og effektfuldt indrammet vue ud over det moderne Paris, et vidnesbyrd om at kirkegården stadig var tænkt som forbindelsesled mellem land og by.

Hvis vi følger udviklingen fra Brongniarts tidlige projekter[151], der udarbejdes i årene 1812-13, ses det tydeligt, hvordan han arbejdede med de forhåndenværende landskabelige elementer på en særdeles bevidst måde. Dette udgangspunkt blev videreført af Étienne-Hippolyte Godde, der overtog bestillingen som Père Lachaise's arkitekt ved Brongniarts død i 1813. Det mest iøjnespringende element var højdedraget, der rejser sig i 27 meters højde. Det udgjorde et oplagt fikspunkt for anlægget som helhed, og blev accentueret ved hjælp af et arkitektonisk greb. Dertil kom en indgående studie over egnede vækster, der kunne give de enkelte områder af kirkegården prægnans og underbygge deres veldefinerede funk-

tioner, så det var let at orientere sig på det store område.

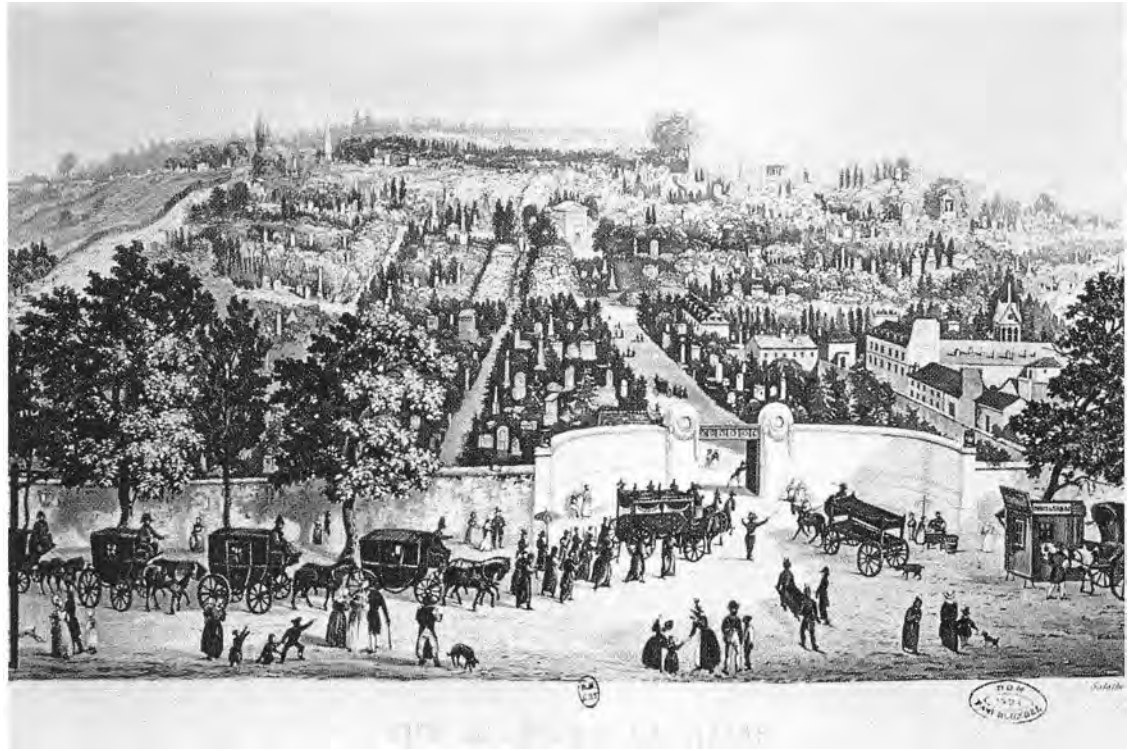
Derudover var der et par markante elementer, der påkaldte sig arkitektens opmærksomhed, nemlig spørgsmålet om en optimal infrastruktur og etableringen af monumentale adgangsforhold. Begge dele er udtryk for noget tidstypisk. Det generelle ønske om en modernisering af begravelsesforholdene og en bestræbelse på at tænke i en hidtil uset stor skala stillede krav om effektivisering og rationalisering, hvilket dog på ingen måde måtte stå i vejen for ønsket om både værdige og følelsesfulde rammer, der kunne være en passende klangbund for det sentimentale gemyt, der var det tidlige 1800-tals individs fremmeste særkende.

Det kan synes som modsætninger, og er det for så vidt også, men faldt ikke desto mindre på plads i forhold til det noget ambivalente syn på døden, der karakteriserede perioden. Dette kan helt konkret ses i udformningen af anlægget, der som i en dobbeltbestræbelse på én gang søger at tilsløre og eksponere det forhold, at vi har at gøre med en kirkegård. Père Lachaise er et sted mellem det private landsted og den offentlige kirkegård, mellem den vildtvoksende natur og den formelle havekunst.

Père Lachaise rummede alle de ingredienser, der hørte til den perfekte landskabshave, og som vi for eksempel så beskrevet i Rousseaus »Julie ou La Nouvelle Héloïse« (1761), hvor vægten blev lagt på de bestandigt skiftende indtryk og stimulanser, der udgik fra den bevidste iscenesættelse af naturen til den vandrende. Et element af uforudsigelighed, der dog aldrig kom ud af kontrol, fordi enkeltdelene, som af en usynlig hånd, blev vævet sammen til et hele. Den menneskeliggjorte naturs epos.

I starten blev gravstederne fortrinsvist placeret langs de brede avenuer, der netop kunne ses som udtryk for, at mennesket havde betvunget naturen.[152] Men hastigt ændrede det forhold sig, for gravenes antal voksede. Allerede i 1825 blev der registreret mere end 26.000 monumenter, og det var selvsagt nødvendigt at rejse dem over hele arealet. Gravmælerne antog en ny karakter i retning af det mere storslåede og pompøse, og familiegravkammeret med det underjordiske hvælv, der gav plads til mange, blev populært. Indtrykket af græsklædte, elysiske marker med spredte mausoleer måtte vige, for der blev tættere og tættere befolket i de dødes by, og husene rejste sig tæt skulder ved skulder. Indvendingerne begyndte at indfinde sig, kritikerne af Père Lachaise fandt det stadig sværere at orientere sig, og det var svært for de efterladte at finde gravene.

For Brongniard var de velgennemtænkte vejsystemer ikke bare et middel til at sikre en effektiv og differentieret cirkulation på kirkegården. Det blev også måden at samle de forskelligartede rumlige sekvenser og det kuperede terræn til et sammenhængende hele. Fra hovedindgangen ved Boulevard de Ménilmontant åbnede en monumental avenue med lindetræer op og afslørede et bredt vue mod højdedragets top, hvor kapellet lå. Halvvejs oppe deltes denne i to, der videreførtes i form af let tilbagetrukne alléer, der atter samledes i plateauet ud for



Alphonse Testards tegning fra 1837 viser Etienne-Hippolyte Goddes indgangsportal ved Boulevard de Ménilmontant og kapellet. Den livlige trængsel af ligvogne, kareter og spadserende ved indgangen vidner om Père Lachaises popularitet. Ligeledes gør mængden af gravmæler, der rejser sig tæt inde på kirkegårdens jorde.

kapellet, som de omkransede, for bagved at møde den brede tværgående kastanietræ allée. Dette ville være den direkte vej til kapellet. Havde den besøgende derimod ærinde i en given del af kirkegården, var der mulighed for, dér, hvor avenuen deltes i to, at vælge den perifere kørevej: en poppel allé, der i en blød bue fulgte kirkegårdens ydre grænse via den store rundkørsel »Carrefour du grand ronde« til højre for kapellet, ad den såkaldte Akacie Allé, for siden at ende i den mindre rundkørsel til venstre, hvorfra en diagonalt løbende vej førte til den tværgående Kastanie Allé bag kapellet. Rundkørslerne var samlingspunkter for atter andre sekundære systemer af stier og veje og var tænkt som sted for henholdsvis mausoleum og en monumental udsmykning i form af en obelisk.

At det netop var popler, lindetræer og kastanier, der var gennemgående beplantning på kirkegården, var næppe noget tilfælde. Går vi til Hirschfelds haveteoretiske bibel, fremhæver han en række vækster som særligt velegnede til en begravelseshave, da deres tætte, mørkegrønne løv holder lyset ude. Dette gælder især for hestekastanie, poppel (populus balsamea), tuja, lind, hængebirk

og babylonsk pil.[153] Derudover gives der mange anvisninger på de rette stemningsskabende greb, der vil virke befordrende på det eftertænksomme og blide sindelag, der skal fremmanes i en melankolsk have.

> *»Under disse grupper og lunde og skovstykkers mørke snor den melankolske have sine labyrintiske gange, snart i det dunkleste mørke, snart under skyggerne fra bjergfremspring eller klipper, snart ved siden af et tyst vandløb, hvorfra de omkransene træer kaster den evige nat, snart til en lysning, der fra alle sider fylder det lave krat med en blid skumring, snart til en bænk, over hvilken et uigennemtrængeligt løvdække sænker sig, snart til et mostæppe under et af tid og storm næsten tilintetgjort egetræ, snart et klippemassiv dækket af vildt buskads, hvorfra den dumpe klang af en skjult kilde lyder.«*[154]

Det er vekselvirkningen, Hirschfeld fokuserer på. Små skift mellem forskelligartede naturoplevelser, der spænder fra lysningen til den tætte bevoksning over indslag, der både kan indbefatte et klippemassiv og vandløb. Over alt er grundklangen tyst, og det er, som havde en evig skumringsstemning sænket sig. Stierne snor sig labyrintisk, og bladhanget beskrives oftest som uigennemtrængeligt.

Der er selvfølgelig både forskelle på og ligheder mellem Hirschfelds ideelle udgangspunkt, og det Père Lachaises havekunst repræsenterede. Ønsket om vekselvirkningen genfindes på Père Lachaise i form af behagelige skift mellem de lige avenuer og de slyngede stier, mellem det åbne land med det frie udsyn og det tæt bevoksede, ind imellem næsten tilgroede, krat, hvor den intime stemning virker befordrende for selvfortabelse og indlevelse i dette dødens rum. Men skiftet mellem det kultiverede og det vildtvoksende bliver aldrig for uoverskueligt og mangler helt de dramatiske skift, som Hirschfeld lægger op til, og som snarere er hjemmehørende i det sublimes kategori end i det pittoreskes. Også selv om vi på Père Lachaise i de tidlige skildringer, der går tilbage til Brogniards oprindelige planer, støder på *Bosquet du Dragon* og *Bosque Clary*, der sammen med andre lignende fænomener beskrives som tætte, romantiske buskadser, der danner en markant kontrast til de fritliggende plateauer, hvor de panoramiske vue'er åbner sig.

Hos Hirschfeld er vekselvirkningen så at sige på naturens præmisser, og mennesket indordner sig. Måske finder en ensom vandrer i dybe tanker frem til denne afkrog, måske ikke. Og det er heller ikke afgørende, for den blidt, melankolske havetype er forud for den menneskelige tilstedeværelse, og Hirschfeld gør snarere rede for bestemte kvaliteter i naturen, der i givne situationer kan befordre ønskede stemninger.

Anderledes forholder det sig med Père Lachaise. Fra starten er kirkegårdens naturscenerier tænkt sammen med en veldefineret brug. Den besøgendes bevægelser modsvares nøje af landskabets koreografi, der er en præcis iscenesættelse af stemningsskift, tænkt i forhold til, og i dialog med, mennesket. Det moderne storbymenneske er aldrig fuldstændig på egen hånd eller hjælpeløst overladt til

De mange små stier der snor sig ind mellem gravsten og mausoleer giver den besøgende en særegen oplevelse af de dødes by.



naturens tilfældigheder. Alt er hjemliggjort og velkendt. Kunstfærdige gravmæler og pompøse monumenter er synlige overalt og vidner om menneskets tilstedeværelse. Selv de mere sjældne vækster er sat ind i en sammenhæng af overskuelig karakter, så deres virkning allerhøjest bliver let pirrende eksotisk. Aldrig slipper den besøgende kontrollen, men får stimulerende underholdning og udvidet horisonten på én og samme gang. På afstand blander det travle Paris' lyde sig, og det gammel parisiske, snørklede byrum breder sig ud for blikket.

Den samme fortættede stemning, der karakteriserede byen Paris, lod sig med tiden genfinde på Père Lachaise, og lige så højt som den koncentrerede bydannelse strakte sig mod himlen, lige så dybt rakte gravene. Et skyggernes rige, som det beskrives i Honoré de Balzacs roman »Ferragus« fra 1833, der netop reflekterer over parallellen mellem Paris og Père Lachaise:

> *»Det er en infam komedie! Det er atter hele Paris med dens gader, dens skilte, dens driftighed, dens palæer.; men set gennem teaterkikkertens formindskende linse, et mikroskopisk Paris reduceret til de små dimensioner hos skyggerne, larverne, de døde, en menneskeslægt som ikke har anden storhed end sin forfængelighed.«*[155]

Selv om Balzac kaldte det en infam komedie, så var der ingen tvivl om, at pariserne elskede deres kirkegårde. Hjemmevante bevægede de sig rundt i det diminutive univers, der typologisk og kompositorisk gentog byens struktur. Og ligesom det 19. århundredes arkitektur var eklektisk, så ville en spadseretur på kirkegården føre den besøgende gennem mange forskellige stilarter, fra hellenistisk klassicisme over maurisk orientalisme til fransk gotik, og fremvise en bred vifte af statuer og monumenter som sarkofager, urner, søjler, obelisker og pyramider. Det var et festfyrværkeri af dekorationer og pompøse iscenesættelser for at sikre afdøde et værdigt eftermæle. Med Père Lachaise blev grunden lagt til det 19. århundredes museale kirkegård. Et arkæologisk potpourri og en skov af tegn, der let kunne tydes af den dannede besøgende. Og det er blevet skrevet om Père Lachaise, at den fra begyndelsen var undfanget som et dødens museum.

Hertil bidrog det forhold, at et større antal allerede afdøde celebriteter blev overført til Père Lachaise og begravet med pomp og pragt – for anden gang.

Blandt disse var Abélard og Heloïse, hvis gravmonument inklusive resterne af de afsjælede legemer i 1817 blev hentet til kirkegården fra Lenoir's netop lukkede 'Musée des Monuments Francais'. Det blev ikke bare en anden gangs begravelse, for siden Abélard først blev begravet i 1142 i Le Petit Moutier kapellet i Paraclète klosteret, blev gravfreden brudt i alt 7 gange.[156] Historien om middelalderens ultimative kærlighedspar, den lærde abbed Abélard og hans yndige elev, den højbårne jomfru Helöise, der udgjorde en slag religiøs pendant til Tristan og Isolde, havde både dramatisk og følsomt indhold nok til at blive nærmest mytisk-symbolsk stof for eftertiden. Deres forening i

Gadeskiltet angiver, at den besøgende bevæger sig ind i Père Lachaises 71. afdeling ad Avenue Frederic Soulié. Det letter orienteringen ganske som ude i de levendes by.

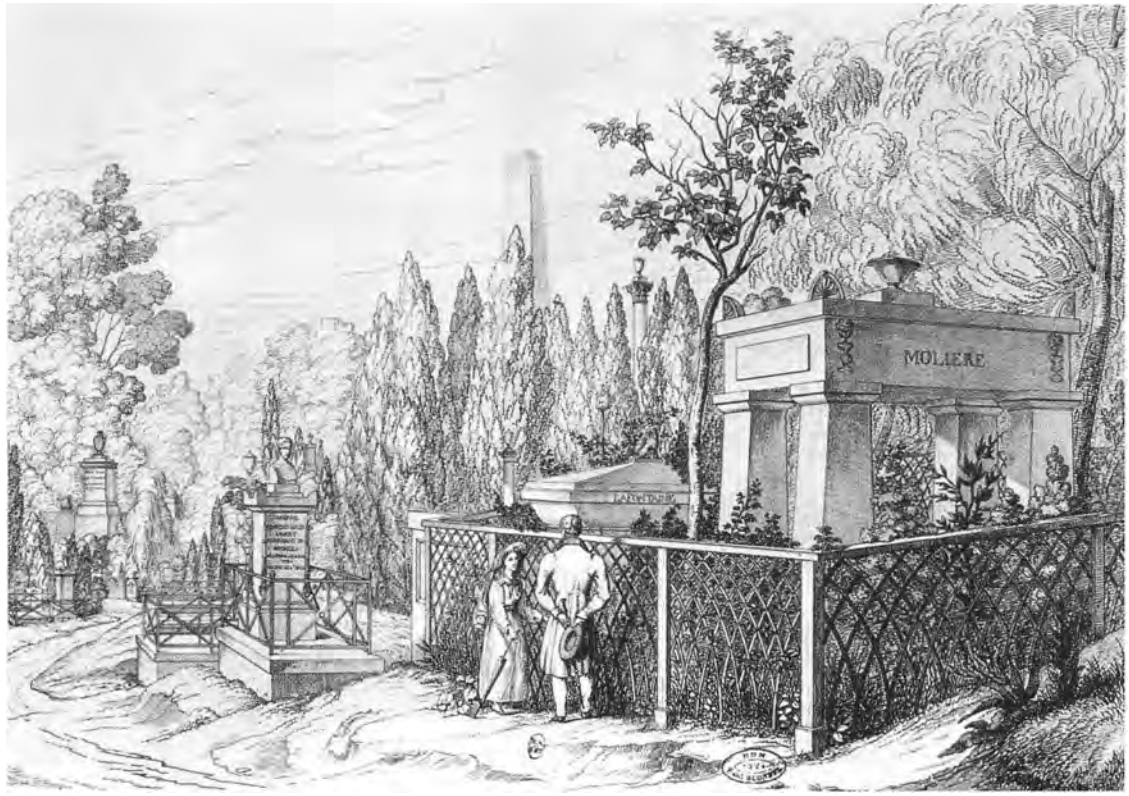


Honoré de Balzac skildrede i 1833 Père Lachaise som »en infam komedie« med dens gentagelse en miniature af den levende bys gader og den tætte bebyggelse. Blot var det her de dødes huse, der stod skulder ved skulder.





Lenoir skabte det forfinede gotiske gravkapel til et af middelalderens berømte kærlighedspar, Abélard og Heloïse, der blev stedt til hvile på Père Lachaise i 1817, af rester fra en antik grav og ruinfragmenter fra et ikke længere eksisterende kloster.



Courvoisiers vue fra Père Lachaise viser Molières grav omkranset af et højt smedejernsgitter efterfulgt af Lafontaines. At dømme efter skikkelserne i forgrunden står den rygvendte, ranke ægtemand og giver et opbyggeligt foredrag til bedste om de to fortjenstfulde franskmænd for sin andægtigt lyttende og let sammensunkne hustru, der støtter sig til parasollen.

døden besynges af Lord Byron i digtet »The Island«: »Alt var i dette Fjeld / kun Elskov, som i det dybe Gravkapel, / hvor Abelard, som havde hvilet der / i tyve Aar, modtog sin Hjertenskjær / i deres Brudekammer og sine Arme / strakte mod hendes Støv med Elskovsvarme; – «[157]

Vægten lægges på den inderlige kærlighed de to imellem, og den rørende gestus med hvilken Abélard, efter 20 års ventetid i graven, omslutter Heloïse, da hun stedes til hvile i den fælles kiste. Og man føler umiddelbart, hvor egnet de tos sidste hvilested vil være, som det på én gang tragiske og romantiske omdrejningspunkt for sentimentale vandringer og et yndet mødested for unge kærestepar. Dette ses for eksempel hos Pugin, hvor et stik gengiver et ungt sværmerisk par, hun klædt i den hvide, uskyldsrene farve. De sidder i forgrunden, og kigger kærligt på hinanden, mens Abélard og Heloïse's kapel pryder baggrunden.[158]

Det forfinede gotiske kapel, med det 12 fod høje tårn der rejser sig fra tagryggen, 4 hjørnespir, slanke søjler og udsøgt dekorerede arkader samt et fornemt ornamenteret pedi-

ment med basrelief, rosetter og medaljoner, var i sig selv et besøg værd og et smagfuldt eksempel på den levendegjorte forhistorie. Inden i ses et uprætentiøst podium med sarkofag udsmykket med Abélard og Heloïse's effigie. Det var konstrueret af M. Lenoir som et spolie bygværk, gjort af ruinfragmenter fra det ikke længere eksisterende Paraclète og en antik grav fra St. Marcel les Chalons klosteret, som blev regnet for Abelards første hvilested. På den måde var den rige forhistorie nærværende, og det forgangne blev vævet sammen med nutiden.

Mange andre skulle følge. Umiddelbart efter blev Molière og La Fontaine overflyttet og bidrog til at gøre Père Lachaise mondæn. Man skal ikke undervurdere betydningen af de kendtes tilstedeværelse, for det var trods alt en gennem tusinde år hævdvunden begravelsespraksis, der skulle ændres. Der skulle gøres op med forestillingen om det vigtige i at blive begravet i Guds Hus, eller i det mindste så tæt ved kirken som muligt, og det hjalp betragteligt, at allehånde notabiliteter som en sand avantgarde viste vejen frem. De nævnte blev ledsaget af videnskabsmænd, generaler og opdagelsesrejsende, og der blev kamp om pladsen. Père Lachaise vandt hurtigt ry som national kirkegård, her samledes alle fortjenstfulde, og at vandre dér var som at bladre i en historiebog. Det var et håndgribeligt tegn på, at første halvdel af 1800-tallet var individualitetens højborg, og at individet blev dyrket som en guddom. Samtidig blev der skabt en illusion om et vedvarende nærvær, og et ubrydeligt fællesskab mellem de levende og de dødes rige var indstiftet.

9

De levendes og de dødes rige

»Jeg søgte hvile på en forsænket gravsten. En snoet grussti, overskygget af en allé af træer, og kantet langs begge sider af rigt udhuggede monumenter, havde gradvist ført mig op til bakkens højdepunkt på hvis skråningerne kirkegården bredte sig. Under mig i det fjerne trådte byens talløse tage og spir sløret frem, igennem aftenens disede og tilrøgede stemning. Hinsides sank den lysende, røde sol, mens dens vandrette stråler kastedes tværs over det dunkle landskab. Byens fjerne brusen nåede mit øre, og aftenklokkens ringen blandede sig med de brolagte stræders skramlen og de forvirrede lyde fra arbejdet. Hvilken stund for eftertænksomhed ! Hvilken modsætning mellem de levendes metropol og de dødes metropol.«[159]

Den stemningsmalende skildring findes i Henry Wadsworth Longfellows »Outre-Mer. A Pilgrimage beyond the sea«, der beskriver den amerikanske digters pilgrimsfærd over Atlanterhavet. Ærindet var først og fremmest studier ved de traditionsrige, europæiske universiteter (1826-29), der i øvrigt siden hen førte til et professorat ved Harvard University i fransk og spansk. Men derudover var der rig lejlighed til at boltre sig i »den gamle verdens« filosofiske og kunstneriske frembringelser i en tid, der var gennemstrømmet af romantikkens højspændte følsomhed. Siden hen vendte Longfellow hjem til Amerika, hvor han fandt sin plads i den nationalistisk orienterede del af det litterære miljø sammen med de mere litterært markante digtere Ralph Waldo Emerson og Walt Whitman.

Mødet med det europæiske kontinent var for Longfellow ikke bare et møde med den gamle kultur og det romantiske natursværmeri, men også et møde med storbyer af ukendte dimensioner og nye, moderne livsformer- og udtryk. Et sådant var den nyanlagte Père Lachaise kirkegård, der helt i tidens ånd var et af de første steder, Longfellow valfartede til ved ankomsten til Paris. Over mange sider beskrives mødet indgående. Det er en oplevelsesvandring, Longfellow



I A. Bayots gravure fra omkring 1850 fremstilles den fortættede stemning i 'de dødes by' med en understregning af gravstedernes forskellighed. Endvidere ledes tanken hen på, at Père Lachaise skriver sig ind i direkte forlængelse af antikkens mægtige nekropoler.

tager sin læser med ud på, og i dag er det skildringer som denne, der udgør et unikt kildemateriale til forståelsen af Père Lachaise, som den fremstod i sin storhedstid.

Læseren følger i Longfellows spor fra det øjeblik, hvor han en eftermiddagsstund lægger det travle parisiske hverdagsliv bag sig og fuld af både andagt og nysgerrighed overskrider tærsklen og bevæger sig ind i de dødes rige ad snoede stier. Snart føler han sig næsten fortabt, omsluttet af dybe tilgroede buskadser, snart gør stien pause ved et højtliggende plateau, hvor en åbning i træernes bladhang lader et parisisk panorama brede sig ud for det undrende blik. Afveksling og forandring sætter dagsordenen for kirkegårdsvandringen, og hver enkelt oplevelsessekvens kontrasteres bestandigt af sin modsætning: åbent over for lukket, lyst over for mørkt. Et overordnet følelsesregister sammenbinder alle de mange indtryk. Oplevelsen af at færdes et sted, der i en eller anden forstand står uden for det profane livs hverdagsorden, er nærværende hele vejen igennem. For så vidt er kirkegården »et Andet Sted«. Et Andet Sted der dog kun indstiftes gennem sin tætte forbindelse til Stedet. Det konkrete sted, den fysiske lokalitet, der i tilfældet Père Lachaise er det omkringliggende parisiske byrum. Derfor trækker Longfellow linier fra kirkegårdens rum til byens rum – og tilbage igen. Det gør han vha. visuelle akser, som når »... øjet fanger glimt af byen«[160] eller byens talløse tage og tårne træder frem af aftenens



Augustus Pugin lader Père Lachaise danne forgrund for det parisiske panorama, han udfolder på sin gravering fra 1829. Der kan tegnes visuelle forbindelsespunkter mellem kirkegårdens vækster og gravmæler og byens markante tage og kirkernes kupler og spir, som tegn på den ubrydelige forbindelse der består mellem de levende og de døde. Det lille selskab i billedets forgrund er tydeligvis optaget af at nyde det spektakulære vue.

tåge, eller vha. lydlige sammenkoblinger som når bylydenes klangflader når kirkegårdsvandreren, og stilheden brydes af lyde fra det arbejdende folk, kærrer og kareters rumlen hen over brolægningen eller klokken, der bebuder aftenens komme. Denne blanding indbyder for Longfellow til eftertænksomhed og til erkendelsen af: »Hvilken kontrast mellem de levendes metropolis og de dødes metropolis.«[161]

Når aftensolen synker, skyggerne bliver lange og udvisker monumenternes konturer, og hele sceneriet indhylles i et næsten uvirkeligt, drømmerisk skær, forlader Longfellow Père Lachaise. Et sidste blik på kirkegården afslører kun kapellet på højdedragets top; og hist og her en stræbende, snehvid marmor obelisk, der frigør sig fra bevoksningens mørke, næsten massive krat, som rakte den efter den nedgående sols sidste stråler og op mod sommeraftenens blide stjernehimmel.

Baggrunden for denne veritable fascination af Père Lachaise skal også søges i Longfellows generelle optagethed af døden som den søde død, hvor den evige søvn finder sted i naturens milde favntag. Mødet med dødens konkrete udtryk og steder, og ikke mindst forestillinger om døden i al almindelighed, virker befordrende for dybe tanker og store følelser for Longfellows litterære skikkelser.

I »Hyperion. A Romance« kredses der meget om døden, og da Paul Flemming og Mary Ashburton under opholdet i Saint

Gilgen vender hjem fra en vandring og passerer landsbykirkegården, foreslår Flemming, at de dvæler en stund blandt gravstenene i aftensolens lange skygger. Det er i den situation, at han spontant udbryder: »Hvor fredfyldt er ikke boligen, for de der bebor de grønne landsbyer og de folkerige byer for de døde.«[162] Tanken om at sidde blandt de salige, der bebor de Elysiske Marker, forekommer ham vel. At dø er at genforenes med alle de for tidligt mistede venner og slægtninge, der som engle venter de levendes komme. Og derfor er døden ikke behæftet med angstfremkaldende forestillinger, men med milde erindringer og sødmefyldte forventninger. I fin forlængelse af disse tanker ligger også skildringen af det foretrukne gravmæle, der ifølge Longfellow er antikkens fremstilling af Dødens Genius, som den smukke yngling der i siddende hvilepositur med foldede vinger og krydsede ben læner sig mod den nedadvendte, slukkede fakkel.[163]

Landsbykirkegårdens fredfyldte, grønne ideal genopstår i en stærkt udbygget og moderniseret version i Père Lachaise, der bliver prototypen på den moderne storbykirkegård. Og når Paul Flemming i Hyperion taler om »de dødes tætbefolkede byer«, kunne man hævde, at det er et udsagn, der først for alvor giver mening med storbykirkegården.

Et andet sted kalder Longfellow Père Lachaise for Paris' svar på Westminster Abbey,[164] begge er de »de dødes boliger«, men med væsentlige forskelle. I London stedes de fortjenstfulde til hvile i en dyster og tyst stemning, hvor det eneste, der bryder stilheden, er lyden af fodtrin i de lange, hvælvede marmor gange. Westminster Abbey er et »kunstens tempel«, hvor Père Lachaise er et »naturens tempel«, for her hviler de døde »ved grønne alléer og under den åbne himmel«, fuglenes sang, træernes skygge, et strejf af sol eller en let byge er alt sammen formildende omstændigheder, der lindrer det sørgmodige hjerte.

Samklingende prises Père Lachaises fortræffeligheder i denne første periode, hvor stort set ikke én tilrejsende kunne befinde sig i Paris uden at aflægge den berømte kirkegård et besøg.

I sidste halvdel af 1820'erne fastholdt de to kendte englændere John Thomas Serres[165] og Augustus Charles Pugin[166] indtrykkene fra Père Lachaise i to publikationer, der udkom i henholdsvis 1825 og 1831. Begge består af stemningsladede stik og tegninger, der gengiver de spektakulære monumenter vekslende med små dagligdags optrin, hvor kirkegårdens besøgende ses sysselsatte med vedligeholdelse af de mere ydmyge gravsteder. Indimellem findes omhyggelige beskrivelser af Père Lachaise's udformning såvel som livet på kirkegården, der som førstehåndsskildringer bibringer læseren et godt indblik i forholdene.

Særligt hos Serres betones kirkegårdens landlige præg, som i den første planche,[167] hvor man ser portnerens hytte ved indgangen til kirkegården, mens dele af Paris samt Barrière d'Aulnay toner frem i det fjerne. Det såre jævne optrin med en arbejdsmand med skovl over skulder, der passerer en lille sortklædt, sørgende familie, er interessant nok



Fra flere af højdedragene på kirkegårdens kuperede terræn er der et fascinerende udsyn over den tætte 'døde by'. Spredt mellem træerne rejser mausoleerne sig.

sat i scene i rustikke, antikiserende omgivelser. Familien bevæger sig ind på kirkegården, der næsten ligner den romerske campagnas klassiske landskab garneret med lidt spredte, skæve kors og enkelte mausoleer.

Den på én gang enkle og formentlig idealiserede fremstilling går igen i flere skildringer, der fokuserer på den konkrete håndtering af døden. Det nette og nydelige er i højsædet, som når en landligt klædt gartner iført træsko og forklæde og med vandkande i hånden er på vej ind af en sirlig smedejernslåge for at pynte det velplejede gravsted med friske blomster.[168] Og det er den samme stemning, der slås an i fremstillingen af Molière, La Fontaine og Delilles monumenter,[169] hvor et ægtepar i uformel og farverig påklædning arm-i-arm betragter Delilles gravsted, der er smukt smykket med blomster. For Serres er der ingen tvivl om, at en lille blomsterrig lund er særlig velegnet til at mindes digteren Delille, der, som han skriver, »så retmæssigt blev kaldt Frankrigs Vergil«.[170] Det er den lette stemning, og den videreføres i en række andre plancher, hvor en stærkt varieret bevoksning og farverige blomsterindslag viser, at vi er langt fra tidligere tiders trøstesløse forhold til døden. Og selv når det er de allernærmeste



Abbé Delilles gravsted træder frem i en lille lund af træer. Alt ånder fred og idyl i de landlige omgivelser, og i det fjerne toner konturerne af Paris frem. Fra Biblioteque Nationales samlinger.

pårørende, der følger afdøde til det sidste hvilested, er stemningen nok sørgmodig, men aldrig knugende og ubærlig.

I planche 3[171] ses et sørgeklædt følge bestående af to voksne og et barn, der bevæger sig efter en enkel rustvogn trukket af to heste. Over dem rejser kapellet sig som et tydeligt fikspunkt i det kuperede terræn, hvor det åbne vue over et solbeskinnet landskab og Montmartre er en vigtig del af oplevelsen, som blev der insisteret på, at selv midt i sorgen er livet, landskabet og de levendes Paris nærværende.

I Augustus Pugins værk står skildringen af Père Lachaise centralt, selv om det, som titlen »Paris and it's environments...« angiver, også beskæftiger sig med andre lokaliteter i Paris. Hos Pugin finder vi en længere skildring af ankomsten til kirkegården, der ledsager en gravure af forskellige monumenter. Vejen beskrives som i bogstaveligste forstand »smykket med blomster«,[172] og stemningen er som til et »bryllup, et marked eller en festlig højtidsdag«. Langs vejen sidder kvinderne foran deres husdøre og falbyder kranse flettet af vilde, gule markblomster.

> *»De har taget 'det magre, afskyelige monster' døden, og bestrøet ham igen og igen med sødme, de har gjort graven til en have, en*

blomsterseng, hvor hele Paris hviler, den rige såvel som den fattige, den nedrige og den mægtige, munter og smilende, og sat et marked udenfor, som i deres levetid. Døden er her livets legekammerat, og sorg og tilfredshed sidder sammen på graven.«[173]

Her er der taget endegyldigt afsked med den uhyggelige død, der forbindes med senmiddelalderens triumferende knokkelmand, der fører an i en *dance macabre*, for som der står, har franskmændene gjort »graven til en have«. Roserne vokser op fra lerjorden, og der er ingen »mørk og melankolsk taks«, der kaster et dystert skær – eller udsmykning i form af kranier og udhuggede skeletter.

Flere af Pugins stik skildrer den livlige aktivitet på området, lige fra de små begravelsesoptog til ægteparrene, der om søndagen lægger vejen forbi Père Lachaise på deres spadseretur, eller det unge kærestepar, der sidder henfaldne i tanker foran Abélard og Heloïses gravmonument. Undervejs bibringes læseren forskellige informationer, såsom at det er respektable pariseres foretrukne sidste hvilested, at alle besøgende bidrager med blomsterudsmykninger af gravstederne, at mange, både mænd og kvinder, finder derhen på søndage og allehelgens dag for at mindes og bede, og at forskellige religiøse overbevisninger, inklusive jøder, trives side om side.

Arkitekten og teoretikeren Pugin, der siden blev kendt som en af frontfigurerne i den engelske 'Gothic revival' og arkitekt bag Parlamentet i London, fokuserer ikke overraskende på de arkitektoniske monumenter. De forskellige kunstfærdigt udformede gravminder skildres i ord og billeder, og Pugin lægger vægt på den måde, hvorpå de dødes monumenter og den skønne bevoksning danner et hele, og som det hedder: »Vi tror næppe, at en så interessant blanding af naturens scenerier og dødelighedens uhyggelige bolig, lader sig finde andre steder.«[174]

Populariteten gjorde også kirkegården til en passende og effektfuld kulisse i litteraturen. I Gustave Flauberts roman »Følelsernes Opdragelse« fra 1869 finder en prominent begravelse i kølvandet på 1848-revolutionen sted her. Vi hører om, hvordan den fjerbusk prydede og draperibehængte ligvogn trukket af sorte heste med prægtige dækkener bevæger sig på vej mod Père Lachaise, efterfulgt af sørgevogne. Færden bivånes af forbipasserende, der tager opstilling, og cafégæster, der tilslutter sig med et krus øl i hånden. Følget er præget af almindelig løssluppenhed og snakken, der med et forstummer ved indgangen til kirkegården ved synet af den fastfrosne version af den på én gang velkendte og alligevel fremmede verden:

»Gravene rejste sig mellem træerne, brudte søjler, pyramider, templer, stendysser, obelisker, etruskiske huler med bronzedøre. I nogle af dem kunne man se en slags gravkabinetter med rustikke lænestole og klapstole. Spindelvæv hang som laser fra urnernes kæder; og støv dækkede buketterne med silkebånd og krucifikserne.«[175]

Herfra bevæger sørgeoptoget sig længere ind på området, ad »de brede gange, der er



Skildringen af den mægtige døde by fra midt i 1800-tallet viser tydeligt, at selv om Père Lachaise fra starten var tænkt ud fra konceptet »graven som have«, som Pugin formulerede det, så gik udviklingen hurtig i retning af det udtalt urbane – om end byen stadig var indlejret i en naturlig bevoksning. Her ses centralt Casimir Periers grav ved *rond-point* (runddelen). Herfra slynger vejen for kørende sig rundt om den stejle skråning.

brolagt ligesom gaderne i en by«,[176] indtil stedet for Monsieur Dambreuses grav er nået højt beliggende ud til en skrænts fald, hvor den store forsamling slår sig til ro. Udsigten er i første omgang træernes grønne kroner, dernæst en brandstations skorstene, for endelig at have »hele den store by«[177] bredt ud for sit blik. Hovedpersonen Frédéric Moreau, hvis elskerinde afdødes enke er, fascineres af det storslåede udsyn, og »...kunne beundre landskabet, mens der blev holdt taler.«[178]

Da Père Lachaise kirkegården blev indviet lå den *extra muros* som begravelsesdekretet af 12. juni 1804 utvetydigt foreskrev. Denne beliggenhed på grænsen mellem land og by har tydeligvis imødekommet de hygiejniske krav, der lå bag dekretet, og som i øvrigt skal ses i lyset af den generelle udvikling, der ønskede at bringe såkaldte urene institutioner (som slagterier og fængsler) på afstand af byen og det moderne liv. Men ud over de pragmatiske forklaringer på dispositionen er der næppe tvivl om, at mere symbolske aspekter kan skrives ind som afgørende betydningsbærende lag.

Således mener jeg ikke bare, man kan se opmærksomheden på havekunstens naturscenerier som det moderne, verdsliggjorte menneskes måde at bearbejde stærke følelser og sorg på og dermed som et håndgribeligt

udtryk for den domesticering, forholdet til døden gennemløber i perioden 1750-1850 – en proces som Père Lachaise kunne ses som den foreløbige kulmination på – men måske kunne man også hævde, at denne bearbejdning af dødsforholdet tjener et videre perspektiv, for så vidt den bearbejdede, kontrollerede natur fungerer som bindeled, som en medierende faktor, der skaber en glidende overgang mellem land og by. I en tid hvor kontrasten mellem den hastigt ekspanderende storby og det stadig mere kultiverede land vokser, bliver der behov for et sted, der som en materialisation af utopia lader modsætningerne i det moderne samfund iscenesættes, gennemspilles og tendentielt forsones.

Det er her, Père Lachaise træder frem som stedet, hvor det vildtvoksende kunne sameksistere med det dyrkede, og hvor naturen og kulturen var to sider af samme sag. Endelig var det stedet, hvor den irreversible, ubønhørlige døds fornærmelige anslag midt i det velordnede samfunds pænhed blev tæmmet, til fordel for en forestilling om den søde død, der er evig søvn i naturens skød med håb om snarlig genforening. Eller som vi så Augustus Pugin udtrykke det; franskmændene har gjort »graven til en have«. Det skulle blive det forhold, der tjente til inspiration viden om, og som kom til at karakterisere den moderne storbykirkegårds udvikling videre frem – om end i forskellige afskygninger.

10

Den viktorianske havekirkegård

Periodens rejseaktivitet bragte hurtigt nyt fra den franske hovedstad til England og selv til den amerikanske østkyst. Père Lachaise havde på ingen tid udviklet sig til at blive seværdighed nummer ét, og samtidens rejseskildringer viser, at den i vigtighed rangerede før både Louvre og Notre Dame. En af de mange rejsende var amerikaneren Nathaniel Carter, og da han i 1825 besøgte Paris, tog han ufortrødent op til de dødes rige, førend han begyndte at udforske de levendes by. For ham kastede Père Lachaise »ubegrænset gunst over byen, såvel som franskmændenes nationalkarakter. I enhver henseende overstiger det alt af tilsvarende slags som jeg nogensinde har set, og anlægget er et anbefalelsesværdigt eksempel til efterfølgelse for alle store byer.«[179]

Anbefalingen blev ikke overhørt. Carters videre argumentation, der koblede mellem national fortjenstfuldhed, moralsk sindelag og generelle fremskridtsvenlige tankegange, var en udfordring, der måtte tages op. I første omgang fandt dette sted på engelsk grund. En livlig debat satte sit præg på reformdiskussionerne op igennem 1820'erne. Karakteristisk nok favnede den bredt. Håndteringen af de døde var et emne, der appellerede til både skrivende og diskussionslystne lægfolk samt professionelle som præster, gartnere, arkitekter og politikere.

Inspirationen fra Père Lachaise lå lige for samtidig med, at det i sagens natur kunne være ønskværdigt at distancere sig lidt fra – og om muligt forbedre – det franske forbillede, som følge af den historisk betinget anspændte relation mellem England og Frankrig. Ydermere kunne det noget kompetitive forhold mellem London og Paris, der på hver sin vis aspirerede til titlen som 'det 19. århundredes europæiske hovedstad', nok få englænderne til at drømme om et originalt bidrag til videreudviklingen af den moderne storbykirkegård.

At der var lang vej igen, kunne ses i flere af 1820- og 30'ernes skrevne kilder. 2-binds værket »Chapters of Churchyards« fra 1829 skildrede i hårrejsende vendinger

de londonske begravelsespladsers tilstand:

> *»Dødens tavshed er sandelig rædselsvækkende i modsætning til den uophørlige brølen fra den omgivende by, der lader befolkningens rastløse strømme vælte gennem gaderne. Disse dystre, muromkransede dødens marker... så overfyldte, at det er skrækkeligt at tænke sig, højt hævet over den mørke, smalle gade – generation på generation – lag på lag – kiste stablet på kiste, den ene dynget oven på den anden med en usømmelig hast – en høj af foruroligende dødelighed, hvor forestillingen viger tilbage og hjertet føler lede ved den blotte tanke på især de mere nylige anbringelser.«*[180]

Den sælsomme blanding af manglende respekt for de afdødes eftermæle, den uhyggebefordrende stemning og det sundhedsfarlige aspekt ledte tankerne hen på de parisiske tilstande forud for sløjfningen af Saint Innocents. London befandt sig på dette tidspunkt åbenlyst langt bagefter Paris på begravelsesområdet; især hvad angik hygiejneforbedrende tiltag. Kritikken var dog ikke i sig selv en anbefaling af Père Lachaise modellen.

I forordet kunne man således læse, at den i øvrigt unavngivne skribent er: »...ganske sikker på, at jeg hader al det sentimentale og tomme komediespil som den vidt berømmede begravelsesplads Père Lachaise er garneret med.«[181] Alle disse ekstravagancer passede måske nok til den letlevende parisiske livsstil, men næppe til englændere. »Jeg undres over den dybe sympati, hvormed flere af mine landsmænd udbreder sig om Dødens lystanlæg.«[182]

Det er værd at notere sig, at der allerede på et ret tidligt tidspunkt i storbykirkegårdens historie blev udtrykt en udtalt skepsis mod, at kirkegårdene forvandles til de rene forlystelsesparker. Deltagerne i debatten var opmærksomme på, at moderniseringen og verdsliggørelsen af kirkegårdene var en hårfin balancegang. Alle var enige om, at fornyelsen var stærkt påkrævet, men meningerne var delte, når det kom til graden af radikalitet, hvormed denne fornyelse skulle udfoldes.

Hvad angik det mere generelle sindelag, der omgærede døden, var der også langt igen. Forestillingen om »graven som en have« var undervejs, men kun formuleret som fromme ønsker. Man fandt mange steder, hvor skildringer af fremtidens begravelsesplads lader indbefatte »blomstrende rosentræer«, »slanke strålende liljer« og »viftende syrener«, som netop ville være i harmoni med »den fuldendte begravelsesplads' hellighed, der skal gennemstrømme de dødeliges sidste hvilested.«[183]

I værket »Curiosities of medical experience« fra 1837[184] var en større del viet til samtidens bykirkegårdes fortrædeligheder, og heraf fremgik det tydeligt, at vejen var lang. Både af hensyn til de levende og de døde opfordrede Millingen til, at de nye begravelsesskikke fra Frankrig blev tilegnet snarere end latterliggjort, for på kontinentet ville ingen tro på, hvilke barbariske skikke der herskede i London, og som siden udmaledes:

> *»Indtil nu begraves lig stadig i indesluttede kirkegårde i den britiske metropols mest tætpakkede og indskrænkede dele, så som Russel-*

Court, Drury Lane og andre lignende huller og hjørner; selv de mest primitive nationer ville aldrig gøre sig skyldig i en så skærende uanstændighed.«[185]

I skønlitteraturen var uheldsvangre kirkegårdsskildringer en uomgængelig ingrediens, når skildringer af social uretfærdighed og gudløshed i almindelighed var sat på dagsordenen. Således finder man næppe en roman af Charles Dickens uden hårrejsende beskrivelser, hvor »en indeklemt pestilens af en obskøn kirkegård«[186] udgør scenetæppet for en skånselsløs hudfletning af samfundsforholdene og en krads kritik af den dobbeltmoralske kristendom, som eksempelvis i dystre »Bleak House« (1852-53), hvor det videre hedder om et fattiglems sidste rejse:

»Og de bærer vor hjertenskære broder, der er gået fra os, derind i en ækel stump jord, som en tyrk ville vise fra sig som en barbarisk afskyelighed, og en kaffer gyse tilbage for, og der får han sin kristne begravelse.

Her – med huse til at glo ned fra alle sider, undtagen der, hvor en smal smøge fører hen til jernlågen, med al spillevende i aktion her så tæt på livet – her sænker de vor hjertenskære broder en lille halv meter ned i jorden, lader ham blive til forrådnelse...«[187]

Der skulle gå næsten 30 år fra indvielsen af Père Lachaise til, at et lignende eksempel så dagens lys i London. Der var selvsagt sket meget i Paris i de mellemliggende år. I 1830'erne hørtes endog kritiske røster rettet mod det førhen så højt besungne menneskeskabte Paradis. De valfartende rejsende hæftede sig pludselig ved den alt for urbane karakter, som havde de dødes rige i uheldig grad taget hele det udenfor liggende ukontrollabelt og hastigt voksende Paris' kaotiske struktur til sig. Det var svært at orientere sig, gravmæler, monumenter og mausoleer fortrængte i stigende grad de charmerende og ofte eksotiske vækster. Mellem linierne talte visse af rejseskildringerne om, at Père Lachaise havde haft sin storhedstid, »graven som have« var svær at få øje på.

Selvfølgelig levede den første storbykirkegårds ry videre i brede kredse. Især hos de, der ikke ved selvsyn havde haft lejlighed til at se vidunderet eller følge de seneste års uheldige udvikling. Dér talte og skrev man videre i det højstemte leje, der én gang var anslået, og berømmede idealet.

Midt mellem lovprisning og eftertænksomme forbehold tog en større proces sin begyndelse, der kort og godt handlede om en nøje transformation af den prototypiske, men fransk baserede, storbykirkegård til engelske forhold. En medvirkende faktor i denne proces var de grundlæggende forskelle rent bymæssigt, der karakteriserede de to førende europæiske metropoler. Og interessant nok blev det i sidste ende netop disse forskelle, der blev udslagsgivende for den konkrete udformning på kirkegårdenes område.

Men lad os først kigge på lighedspunkterne. Både Paris og London var metropoler i voldsom vækst. Mellem 1801 og 1851 fordoblede Paris, og London tredoblede, arealet, som følge af en befolkningstilvækst der svingede mellem 10 og 25 procent per

ti-år. I 1811 nåede London et indbyggertal på 1 million, hvilket Paris gjorde i 1844, mens tallet mod århundredets afslutning, i 1891, var 4 millioner, for Londons vedkommende og 2,5 millioner, hvad angik Paris.[188] Væksten var uden sidestykke, og rejste en lang række problemer, der måtte finde en tidssvarende løsning. Herunder behovet for et sidste hvilested til det øgede antal døde i byerne, som urbaniseringsprocessen medførte.

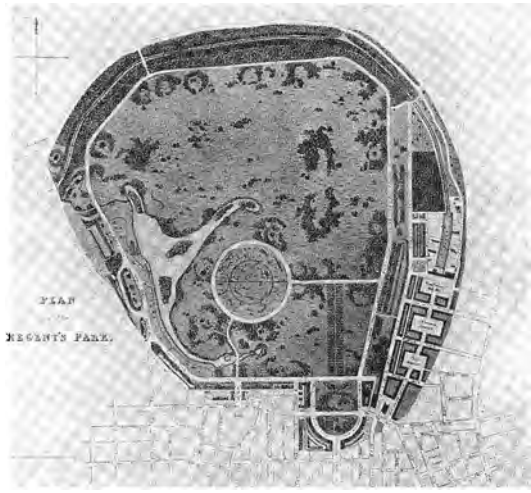
Om end væksten forløb parallelt, var vilkårene forskellige. Arealmæssigt var den engelske hovedstad enorm, den bredte sig på tilsyneladende ubegrænset plads og var karakteriseret af en horisontal struktur. Den spredte karakter skyldtes, at London i stedet for at være én koncentreret, ekspanderende kerne, som for eksempel Paris, oprindelig var en række adskilte, forskelligartede landsbyer, der med tiden voksede mod, og ind i, hinanden. Derfor var London, hjertet i det britiske imperium, pudsigt nok provinsielt i sit anslag. En forvokset landsby i ordets egentligste forstand.

Men samtidig hermed var England det sted, hvor industrialiseringen først slog igennem, og landet udgjorde på mange punkter modernitetens fortrop. London var en driftig og progressiv by med en international orientering. Det var handelslivet, der satte sit præg på den fysiske udformning, i modsætning til Paris hvor en mindre gruppe af hoffets og adlens repræsentanter dikterede en konservativ og prangende mode. Levestandarden og uddannelsesniveauet var generelt højere, og den sociale mobilitet mere udtalt i London end i Paris. I Paris var der en stram og centralistisk politisk styring, hvor der i London, indtil 1889 hvor London County Council blev stiftet, var en relativ høj grad af selvstyre, hvad angik de enkelte sogne. Autoritet over for et næsten anarkistisk demokrati.

Bevægeligheden fik også et fysisk udtryk, hvor den satte sig igennem i form at en åben og horisontal bystruktur, hvor pladser blev et særkende. Især de grønne pladser 'Greens' og 'Commons' leder tankerne hen på fællesskabsfølelse og demokratiske tankegange samt ledige stunder fordrevet med boldspil på grønne plæner.

At det var muligt at fastholde det åbne og grønne skyldtes ikke mindst, at London havde et meget stort fortrin: Der var plads nok. Der var ikke samme begrænsninger for udviklingen som i Paris, der indtil 1861 måtte holde sin eksploderende vækst bag de bymure, der oprindeligt forbandt Ludvig XVI's toldboder. Eller som Lynn Lees formulerer det: »Eftersom (Londons) areal var næsten 10 gange størrelsen af Paris, undgik byen for det meste den ekstreme koncentration, der forvandler blokke af grandiose *hôtels* til kaningårde.«[189]

Allerede tidligt blev de kongelige parker åbnet for offentligheden i London. Da Hyde Park blev tilgængelig i 1635, umiddelbart efterfulgt af St. James' Park, betød det mødet med en havekunst, der lå fjernt fra renæssancens og barokkens kunstfærdige og formelle parkanlæg. I stedet var der åbne pastorale græsgange, hvor kanalerne trak fine, men uforudsigelige baner, hvor piletræer og popler gav skygge og variation i terrænet, og hvor det rustikke og enkle var sat i højsædet.



Regents Park blev bestilt af, og opkaldt efter, George, Prince of Wales, der bar navnet 'the regent'. Idealet, som John Nash skulle lægge sig op ad, var Hyde Park. Resultatet blev så engelsk som noget med de udstrakte plæner, spredte trægrupper, naturligt formede vandløb og snoede stier, der på grund af deres sekundære betydning blev placeret i parkens udkanter. Som Steen Eiler Rasmussen har formuleret det »Den engelske have er ikke *designet*, den *grorc*«. John Nash's plan er fra 1826.

Der var langt til den franske fyrstemagt og hofadlens ekstravagante havekunstneriske udskejelser med parterrehaver, broderi bede, skulpturgrupper, vandkunster og aksefaste stisystemer.

Drømmen om 'det landlige paradis'[190] blev søgt indfriet i den engelske have. Da St. James' Park blev genanlagt i 1828 af Regency-arkitekten John Nash (der også havde stået bag Regents Park), repræsenterede det:

> »*...det første utvetydige forsøg på at inkorporere den landskabelige haves regelsæt i udviklingen af byparken ...fremstillingen af de omhyggeligt planlagte 'naturlige' udsigter: natur og sceneri indarbejdet i byens struktur.*«[191]

I modsætning til den franske havekunst, som Steen Eiler Rasmussen rammende betegnede som 'unatur'[192], var den naturlige, engelske havestil uprætentiøs. Byparken voksede frem af bymenneskers forestilling om uberørt natur, og den spillede på illusionen om, at naturen var rykket inden for bymurens grænser i form af landskabelige scenerier, hvor bymennesker med hang til landlig idyl kunne iscenesætte deres liv. Folkets park var en helt igennem engelsk opfindelse, og folket tog parkerne til sig, perfekte som de var til en spadseretur om søndagen eller en ridetur, hvis man tilhørte den privilegerede klasse. Myten om landlivets lyksaligheder var særdeles gennemslagskraftig i England og vidnede i øvrigt om, at det landlige ideal altid havde været sat i højsædet af en adelsstand, der i fornem tilbagetrukkethed dyrkede en rolig tilværelse på countryside-residensen og kun i mindre udstrækning følte sig tiltrukket af bylivets fristelser. Og hvad, der er gængs praksis i de højere kredse, får i reglen en vis gennemslagskraft nedefter, hvor det med tiden danner skole.

Der var med andre ord en række pragteksempler på offentligt tilgængelige have- og parkanlæg, hvor inspirationen også kunne hentes, når den moderne storbykirkegårds grundtype skulle udtænkes.

Men inspirationen kom også fra billedkunsten, hvor landskabsmaleriet omkring år 1800 for alvor begyndte at cementere sin position, som noget andet og mere end den lavest rangerende genre i maleriets hierarki, som der havde været tradition for. Fra sidste del af 1700-tallet havde Thomas Gainsborough i stigende grad indrømmet landskabet mere og mere plads i sit maleri, så det fra blot at have været en noget skematisk baggrundskulisse, men tydeligvis et både mondænt og naturligt signal, for eksempelvis

hans berømmede society-portrætter af den britiske adel, med et bemægtigede sig hele billedrummet og kort og godt blev hovedpersonen på lærredet.

Gainsboroughs landskaber var komposit landskaber, hvilket vil sige, at de var baseret på særdeles præcise iagttagelser af enkelte, løsrevne landskabselementer, der så på behændig vis blev sammenflettet til en kunstnerisk velfungerende komposition, der på ingen måde havde noget at gøre med den forefindende virkelighed. Men de prægede synet på landskabet og den måde samtiden visuelt tilegnede sig landskabet på. Der findes eksempler på scener og udsyn, der i pittoreske rejsebøger beskrives som 'Gainsborough-agtige', lige som man ved, at Uvedale Price som dreng blev taget med ud på ture i landskabet af Gainsborough,[193] hvilket givet har bidraget til at forme den voksne pittoreske æstetikers syn.

Det landskabssyn, der hermed blev idealiseret, var, som Ann Bermingham har påvist, en æstetisk såvel som en ideologisk konstruktion. På et tidspunkt hvor en ekstensiv dyrkning af jorden begyndte at slå massivt igennem, og hvor agrikulturen på det nærmeste blev standardiseret og mekaniseret, kom dette tilbageslag, der forherligede det snart forsvundne landskab. Det kom også til udtryk i det noget paradoksale forhold, at 'haven' og 'naturen' lånte fra hinanden; forstået på den måde, at jo mere kunstigt det opdyrkede landskab kom til at se ud, jo mere vild blev havens præg således, at havekunsten inkorporerede elementer fra det endnu ikke indhegnede landskab.[194]

En væsentlig drivkraft i denne proces blev maleren John Constable, der ind i 1800-tallet videreførte udviklingen fra Gainsborough, men Constables tilgang var anderledes. I romantikkens ånd søgte han tilbunds i fænomenerne for at nærme sig den bagvedliggende sandhed. Denne bestræbelse formulerede han i sin 4. forelæsning ved Royal Society med ordene:

> *»Maleriet er en videnskab, og bør udøves som en efterforskning af naturens lovmæssigheder. Hvorfor, da, kan man ikke betragte landskabet som en afdeling af naturfilosofien, hvoraf malerier kun er forsøg?«*[195]

Det var Constables intention at gengive landskabet, som det så ud. Og det gjorde han så effektivt, at maleriernes motivkreds nærmest flød sammen med – og overblændede – virkelighedens og dermed udgjorde en slags virkelighed af anden grad, der med tiden vandt hævd.[196] Området omkring Constables fødehjem ved Flatford og Dedham i Suffolk er dels en konkret geografisk lokalitet og dels et erindringens og forestillingens sted, der kan sammenfattes i begrebet *Constable Country*. Et begreb der allerede dukkede op, mens Constable selv levede, og som blev en væsentlig drivkraft i den turisme, der voksede frem op igennem 1800-tallet, med det mål for øje at udforske stedet selv, der havde givet grobund for nogle af engelsk kulturs mest virksomme myter. Fra 1893 var »A visit to Constable's Country« et fast indslag i Cooks rejseprogrammer.

Myten er den gavmilde engelske 'country-



John Constable »View of Dedham. The Sour Valley and Dedham Village«, 1814. Olie på lærred 55,3 x 78,1 cm. Museum of Fine Arts, Boston.

side', der altid henligger badet i et gyldent skær. Den flade, let kuperede jord fortoner sig ud i horisonten, hvor den møder den blå himmel med de spredte små kumulusskyer, der fuldender et helt igennem venligt, åbent og indbydende landskabeligt indtryk. Levende hegn inddeler marken, spredte grupper af træer og krat skaber variation og liv på billedfladen til sammen med et par repræsentanter for den ædle og oprindelige landarbejder: En mand der pløjer, en kvinde der tilser afgrøderne eller en stor knøs der vogter lidt kreaturer i billedets forgrund. Alt ånder fred og idyl, og den begyndende industrialisering er næppe synlig, selv om den var en realitet allerede fra 1700-tallets slutning. Sådan er det *Constable Country*, som generationer er flasket op med og har lært at elske. Og med tiden er myten blevet naturaliseret, så det er svært at se, hvor den begynder, og hvor den ender.

I juni 1830 hvor *General Cemetery Company* blev stiftet,[197] var Constables glorificering af det ærkeengelske landskab en del af natursynet og derfor en medvirkende årsag til den noget anderledes fortolkning af storbykirke-

gården, der skulle karakterisere den engelske model. Selskabet blev den konkrete ramme for fornyelsen af kirkegårdsdesignet, og det blev udtrykkeligt formuleret, at forbilledet skulle søges i Père Lachaise. Kort efter blev der indkøbt et areal på 54 acres i nordvest Kensington ved Kensal Green. Her skulle udarbejdes en mønsterkirkegård.

Tiden var moden. Den første store koleraepidemi, der hjemsøgte London i oktober 1831, satte fokus på i hvert fald to alvorlige problemer. For det første den generelle mangel på begravelsespladser på de gamle, overfyldte bykirkegårde (jf. Dickens' skildring i *Bleak House*), og for det andet det omfattende hygiejniske problem uddunstningerne fra de sundhedsfarlige kirkegårde påførte de levende. Pludselig var kirkegårdsprojekterne ikke kun ihærdige reformisters mærkesager, men blev dekreteret fra Parlamentet.

I perioden 1832-1847 opnåede otte kommercielle kirkegårdskompagnier i Londonområdet autorisation fra Parlamentet. Det kan umiddelbart synes besynderligt, at de londonske storbykirkegårde blev drevet som forretninger, men det var ikke desto mindre det, der fandt sted. Almindelige mennesker, der ønskede at købe sig et gravsted på længere sigt, købte aktier på lige fod med investorer, der havde sans for en god forretning. Og det viste sig hurtigt, at det var en endog meget lukrativ investering, hvor aktiernes værdi blev flerdoblet på kort tid.[198]

At der var penge i døden og alt, hvad der knyttede sig til håndteringen af den døde, skyldtes ikke mindst, at den gryende viktorianske kultur også var karakteriseret af et stærkt sentimentalt sindelag, hvor begravelseskult- og ritualer blev dyrket som omdrejningspunkt i begrædelsen af tabet af afdøde.

Samtidens skildringer af standspersoners sidste færd afslører pomp og pragt i et omfang, der trækker tråde tilbage til barokkens teatralske iscenesættelser.

En typisk viktoriansk begravelsesprocession kunne tage sig ud som følgende.[199] Fortroppen blev udgjort af den hestetrukne rustvogn, der var sort, udsmykket med guld- og sølvciseleringer. Siderne var gjort af glas prydet af indfældede ornamentelle ætsninger. Herinde var den rigt dekorerede kiste placeret, ofte indhyllet i et sort, dybt violet eller mørkegrønt silkevelour klæde. Selve eksponeringen var et vigtigt udtryk for dødens offentlige karakter. Den døde og begravelseshandlingen var til et vist punkt allemandseje, og den sammenstimlede mængdes omfang, der tog opstilling langs ruten, var ligefrem proportional med optogets overdådighed. Folkets blik ville beruses, og begærligt sugede øjnene de mangfoldige og overvældende indtryk til sig.

De sorte heste var prydet med sorte strudsefjer og sørgedrapperier, og de bevægede sig i et værdigt og adstadigt tempo, der gjorde det muligt for resten af optoget at følge trop. De øvrige ingredienser var først og fremmest *mutes* ('de stumme'), der som et uundværligt indslag i enhver ligfærd, ved bedemandens mellemkomst, var indforskrevet til i tavs majestæt at begræde tabet af afdøde.[200] Disse *mutes* var iklædt skødefrakker, høje hatte smykket med sort crepe og behø-

rige melankolske ansigtsudtryk og udgjorde et symbolsk udtryk for sorgens institutionalisering. Herefter kom et større følge af kareter.

De ridende, kørende og gående nære og fjerne slægtninge, bekendtskaber og forretningsforbindelser fik en placering i følget, der nøje afslørede graden af nærhed, der bandt dem til afdøde samt deres sociale anseelse i almindelighed. Følget klingede til sidst ud med nysgerrige repræsentanter for lokalsamfundet.

Det var utænkeligt at tage del i et sørgeoptog uden passende påklædning; og op gennem århundredet udvikledes og forfinedes en nicheproduktion inden for beklædningsindustrien uden sidestykke. I 1841 blev *Jay's London General Mourning Warehouse* åbnet i Regent Street, og her kunne sørgende finde al udstyr, der gjorde det muligt at følge den minutiøst detaljerede etikette fra kjoler, slør og jakkesæt til særlige 'sørgejuveler', hvor dødssymbolik i form af nedadvendte fakler, urner eller gravsten udsmykkede ringe, brocher og vedhæng gjort i sort emalje eller kamé.

Alle begravelsesoptogets mange spektakulære facetter, der set med vores nutidsblik synes lettere bizarre, skal ses som synlige tegn på en radikal anderledes opfattelse af døden, der ligeledes spejledes i et omhyggeligt udfoldet sæt af ritualer, der knyttede sig til den efterfølgende sorgperiode. Hertil hørte nøje forskrifter for social adfærd og regler for påklædning.

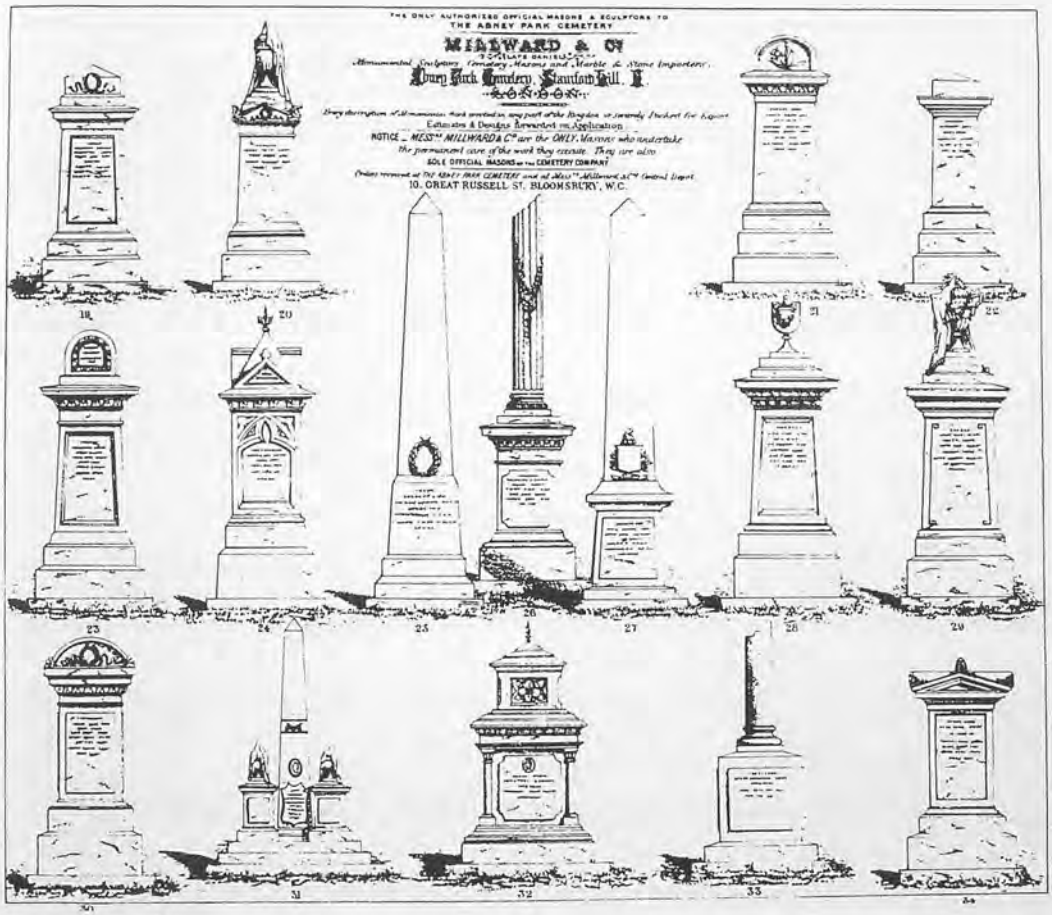
Lidt polemisk kan man sige, at døden blev livets højde- og kulminationspunkt. Eksemplerne var talrige på såre jævne folk, der spinklede og sparede for at kunne sikre sig en bortgang fra det jordiske med manér og et værdigt eftermæle i form af et prangende monument på en af modekirkegårdene. Der var en hel del social prestige forbundet med iscenesættelsen af døden, og klingende mønt stod på ingen måde i vejen for de højspændte følelsers udfoldelse.

At udviklingen accelererede i løbet af 1800-tallet skyldtes flere forhold. Dødeligheden lå generelt ekstremt højt både blandt børn og voksne, og det britiske imperiums militære operationer i fjerne kolonier, der med tiden dækkede en stor del af verdenskortet, krævede selvsagt også mange ofre i egne rækker. Der kom behov for mindeceremonier, hædrende rammer for både afdøde og efterladte – og i det hele taget et ønske om at efterkomme nationens behov for helte.[201]

Døden var nærværende i dagligdagen for alle, og når den ramte Imperiets forbilleder blev den synlig i særdeleshed. Som da dronning Victoria mistede sin højtelskede prinsgemal Albert i 1861 og efterfølgende hengav sig fuldt og helt til sin enkestand på Windsor, med kun yderst få offentlige fremtrædender i 1860' og -70'erne,[202] men tilgengæld en formfuldendt fremvisning i den ultimative viktorianske sørgekult.

Det moderne viktorianske England viderførte på mange områder romantikkens sværmeri for sorgfulde stemninger, død og afsavn. Det var en strømning, der fandt sin pendant i Frankrig, hvor den parisiske befolkning ligeledes svømmede hen i en dødekult, hvis mangfoldige udtryk antog stadig

Designs for tombs. A Victorian advertisement



Den viktorianske annonce for forskellige gravstene var at finde i Justyne's »Guide to Highgate Cemetery« ca. 1870. Her ses et eksempel på den systematiserede mangfoldighed, der bidrog til det brogede billede dødens iscenesættelser kunne antage på kirkegårdene.

mere elaborerede former. De parisiske kirkegårde blev ikke bare anset for at være en praktisk nødvendighed, der hørte til et civiliseret samfund, men ligefrem en kulturbærende og grundlæggende faktor. Så da Seinepræfekt baron Haussmann foreslog, at Père Lachaise, Cimetière de Montmartre og – de Montparnasse blev sløjfet og erstattet af en gigantisk tidssvarende nekropol i Méry-sur-Oise, langt uden for Paris, lød der et samlet ramaskrig. I dr. Robinets bog *Paris sans Cimetières* kunne man læse, at: »...til minde om de døde indstifter det [mennesket] en kult, hvor dets hjerte og ånd bestræber sig på at sikre dem et evigt liv« og denne kult er et »konstitutivt træk i den menneskelige natur

...et spontant bånd mellem generationerne for såvel familien og samfundet.«[203] Omsorgen for – og den levende erindring af – afdøde var bærende i forestillingen om menneskelighed og kom blandt meget andet til udtryk i byboernes valfart til Père Lachaise, hvor der omkring midten af 1800-tallet let kunne indfinde sig mere end 100.000 i anledning af Allehelgensdag. For kirkegården var i sidste ende stedet, hvor den ultimative ramme blev sat om døden.

Sideløbende med etableringen af det forretningsmæssige grundlag for de nye londonske storbykirkegårde, *General Cemetery Company*, gik diskussionerne omkring det indholdsmæssige. Hvordan skulle inspirationen fra byparkerne omsættes til 'de dødes haver'? Hvordan var forholdet mellem en landskabeligt anlagt pittoresk herregårdspark og en kirkegård? På hvilken måde påvirkede det natursyn, der var under ændring omkring år 1800, udformningen af disse nye offentlige rum? Hvordan skulle forholdet mellem de levende og de døde iscenesættes? Dette var blot nogle af de områder, overvejelserne angik.

En af tidens fremtrædende personligheder, den skotskfødte, men engelsk bosiddende gartner, have- og arkitekturskribent samt redaktør John Claudius Loudon, gik ind i debatten i de indledende faser. I *Morning Advertiser* fra 14. maj 1830 rettede han en offentlig henvendelse, der blandt andet rummede følgende standpunkt:

> *»Metropolens begravelsespladser bør laves store nok til på samme tid at tjene som åndehuller, og de fleste små landsbykirkegårde er nu for små til den øgede befolkning.«*[204]

Tanken om at kirkegårdene blev tilskrevet et næsten ligeså betydningsfuldt sekundært formål, nemlig at udgøre rekreative områder for de levende, var ny. Det gav endvidere Loudon mulighed for at trække på sine omfattende erfaringer fra den almindelige del af havekunsten, såsom botaniske haver, private haver til mindre residenser og større landsteder samt byparker. Disse tanker blev løbende publiceret dels i større afhandlinger om specifikke emner[205] og dels som fortløbende artikler i det af ham selv redigerede *The Gardener's Magazine*. Sammenfatninger af disse fandt blandt andet sted i opslagsværket *Encyclopaedia of Gardening*, 1822, som Loudon selv betegnede som en kompilering.[206]

Loudon var under stærk indflydelse af det sene 1700-tals diskussioner om det pittoreskes æstetik, men ambitionerne rakte videre end til at nå de privilegerede få. Ideerne skulle sikres udbredelse til den stadig voksende og gennemslagskraftige middelklasse, der vandt politisk betydning op igennem 1800-tallet. Havekunst kunne også udfoldes blandt jævne folk og på små parceller, hvis bare de vidste hvordan, og ægteparret Loudon blev centrale skikkelser i et broget miljø af gartnere, botanikere, reformister og havekyndige, der med en lind strøm af foredrag, pamfletter, artikler og konkret rådgivning bidrog til at højne niveauet i den offentlige debat.

Det blev dog ikke J.C. Loudon selv, der skulle skrive den første afhandling om emnet

i kølvandet på Parlamentets tiltag på begravelsesområdet, for et af de første teoretiske skrifter, der direkte underbyggede disse tanker, var skotten John Strangs traktat »Necropolis Glasguensis with observations (sic) on ancient and modern tombs and sepulture«, der blev udgivet i Glasgow 1831.

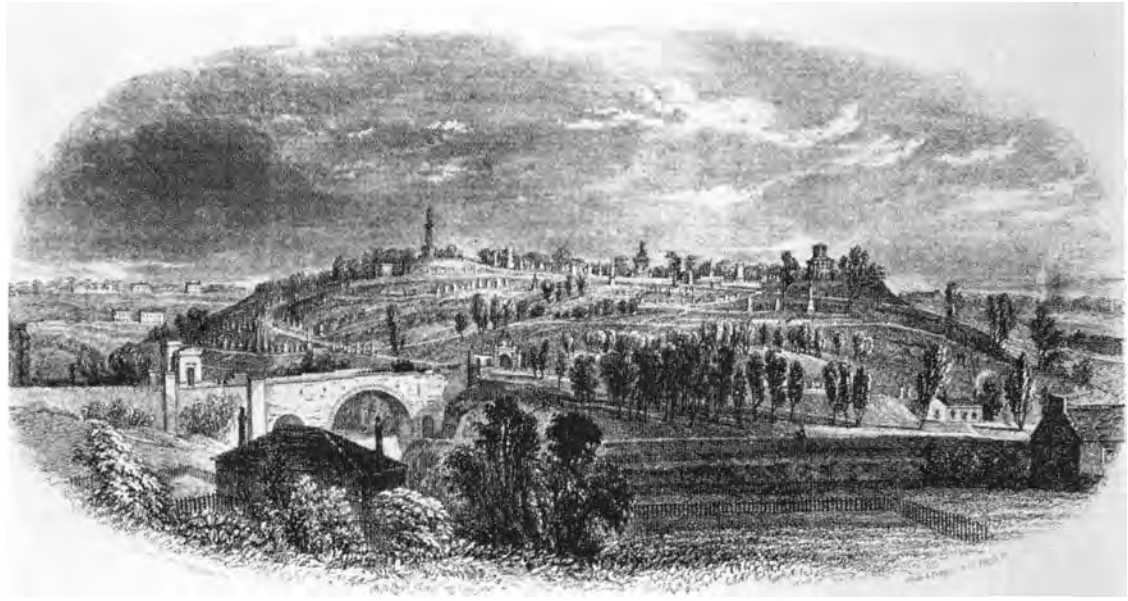
Første del består af en længere historisk redegørelse for begravelseskultur og gravskik tilbage til det græsk-romerske rige. Et ophold ved kristendommens tilsvarende, hæfter sig ved protestantismens værdige og prunkløse ritualer, hvor det enkle og dog dybt bevægende går hånd i hånd. Dette trives stadig visse steder i England: »i de landlige, usofistikerede distrikter af England, hvor nydelig, hvor gribende og hvor udtryksfuld er ikke kirkegårdene«,[207] men det er desværre ikke et storbyfænomen. Andet end på den også her højt besungne Père Lachaise, der først og fremmest prises for 'den romantiske beliggenhed' og det panoramiske vue. Her har hver og én sin egen grav, og de besøgende udviser behørig hengiven og andægtig adfærd.

> *»Midt i de grønne lysninger og de dystre cypresser der omgiver og overskygger den umådelige mangfoldighed af Père La Chaises gravkunst, bliver det tænksomme sind ikke kun påvirket af det højtideligt ophøjede og den religiøse ærefrygt, men også af den blideste og mest bevægende melankoli ... I Père La Chaises labyrint er det, som vandrer vi i evighedens forgård, og vores hjerte indprentes på én gang flygtigheden og værdien af det timelige.«*[208]

Skildringen af forbilledet glider ubesværet over i en nærmere bestemmelse af, hvordan Glasgows kommende storbykirkegård bør tage sig ud. Den skal tage ved lære af Père Lachaise, således at »...planen der forbinder landskabelig skønhed med økonomi og arkitektonisk enkelhed med pittoreske effekter, bør tilegnes.«[209] Endvidere skal den filantropiske idé om, at døden forener alle mænd, på tværs af sociale skel, realiseres; således at kirkegården både bliver et utopisk sted og en fredfyldt samlingsplads i en ellers klassemæssigt polariseret virkelighed. Ud over de samfundsmæssige og moralske visioner fulgte en række konkrete anvisninger, der skulle vise sig gavnlige i den videre proces.

Teorien kom ikke til at stå alene. Den blev omsat i Glasgow's Nekropolis, indviet i 1832, som den første skotske kirkegård uden forbindelse til en kirke. Med en storslået beliggenhed på et højdedrag centralt i Glasgow, indtog den en spektakulær position på et tidligere parkområde – ikke uden lighed med Père Lachaise. Øverst oppe fungerede et monument i form af en dorisk søjle kronet af en mandsskulptur (rejst i 1825 til minde om John Knox) som fikspunkt, og nedefter snoede slyngede stisystemer sig, der med tiden blev kantet af gravmæler, mausoleer og andre markante monumenter.

J.C. Loudon lovpriste varmt den skotske nekropol. Rejseskildringer rummede begejstrede tilkendegivelser, og da Loudon endelig, så sent som i 1840, fik samlet sine betragtninger på kirkegårdsområdet i udgivelsen »On the Laying out, Planting, and Managing of Cemeteries...«, stod værket i



Den såkaldte Glasgow Necropolis blev indviet i 1832 på et højdedrag i byen med en spektakulær udsigt. Der var adgang til kirkegården via en nyopført bro. Øverst ses John Knox monumentet. Graveringen ved James Pagan er fra 1847.

stor gæld til Strang – ikke mindst i form af ekstensive, ikke krediterede, ordrette citater fra »Necropolis Glasguensis…«, der udgør hovedstammen i den første del.

På det tidspunkt var London blevet førende, hvad angik storbykirkegårde. Op igennem 1830'erne var de såkaldte 'Magnificient Seven' blevet indviet, der også siden hen fik tilnavnet »Victorian Valhalla«.[210] Her blev de ultimative rammer sat om den viktorianske dødekult, med Père Lachaise som forbillede, men et forbillede, der hurtigt skulle blive modificeret og tilrettet britiske forhold. Kensal Green var den første storbykirkegård, der blev indviet i 1833, og som vi skal se i det følgende, kom den i høj grad til at være toneangivende.

11

Kensal Green og den pittoreske have

»Hvilken befrielse at undslippe fra de londonske begravelsespladsers atmosfære til Kensal Greens luft – fra det kvælende benhus til det grønklædte, åbne land, oversået med hvide gravsten i mangfoldige former, og stenmærkede grave dækket af blomster i alle strålende farver.«[211]

Med disse ord delagtiggjorde Esq. Laman Blanchard læserne af *Ainsworths Magazine* i sine indtryk fra en søndagsvandring en skøn sommerdag i 1842 på den første af de nye storbykirkegårde i London. Læserne blev ført ind på den diametrale modsætning til den traditionelle, indeklemte, sundhedsfarlige bykirkegård. Her var ligstanken fra de forældede massegrave erstattet af blomsterduft og skønne naturiscenesættelser, der hjalp den følsomme og romantiske sjæl på rette vej i sin given sig hen til '*the loving memory of a name*'. Der var stemningsskabende uden at være overvældende, varieret uden at være planløst – alt i alt en charmerende grundtone, der fornyede uden at virke fremmed på en afskrækkende måde.

Kensal Green blev anlagt på kanten mellem land og by på et højt beliggende, veldrænet punkt med frit udsyn, omgivet af smukke scenerier.[212] Således kan man læse i »Illustrated Guide to Kensal Green Cemetery,«[213] at der i midten af 1800-tallet fra adskillige udsigtspunkter på området i klart vejr kunne ses Surrey Hills fjerne, bakkede landskab indrammet i forgrunden af den tætte bevoksning i Kensington Gardens, »...et panorama der sjældent ses i en storbys forstæder.«[214]

Da kirkegården blev indviet i 1833,[215] var den omgivet af relativt uspoleret landlig idyl, der besad en næsten eksotisk tiltrækningskraft på storbyboen, men i løbet af få tiår havde den hastigt voksende storby indhentet og inddæmmet randzonerne. Og inden da havde gravkunsten sat sit uomtvistelige præg på de forhenværende marker. Således kan man hos Blanchard læse, at han var »... overvældet af antallet af monumenter. Det var næppe ti år siden, at fårene blev fordrevet fra græsgangene, og der havde nu allerede været omkring 6000 begravelser.«[216]

Nok var markerne med fritgående husdyr forvandlet til elysiske marker, men samtidige bykort viser, at dyrehold trivedes tæt på kirkegårdens jorde. Notting Barn Farm og Porto Bello Farm omkransede Kensal Green tilsammen med unavngivne farmhouses, cottages og lodges – i øvrigt i umiddelbar nærhed af lokaliteten, hvis navn har en uimodståelig og sødmefuld landlig klang: Honeypot Hill.

Snart blev bondegårdene erstattet af arbejderklassens lejekaserner og lave rækkehuse; og i stedet for landbrug trådte let industri, værksteder og forretninger. Der blev trængsel, og det var ikke kun uden for kirkegårdens mure. Indenfor mærkede man tydeligt følgerne af befolkningstilvæksten, der også kunne aflæses i antallet af døde. Markante gravmæler, mausoleer, skulpturer og mere ydmyge gravstene spredtes med største hast over de frodige enge og under bevoksningens tætte krat.

Kensal Green var hurtigt blevet en meget populær kirkegård. En stærkt medvirkende årsag var, at et større antal celebriteter fandt deres sidste hvilested dér i kirkegårdens første periode. Tidens førende kulturpersonligheder og højborgerskabet lå side om side; og selv repræsentanter for adlen og kongehuset var at finde dér. I 1843 fandt Duke of Sussex's begravelse sted, og i 1848 blev han fulgt af søsteren Prinsesse Sophia (Georg IIIs datter), der blev bisat i en rigt ornamenteret pastiche af en italiensk 1400-tals sarkofag gjort i Carrara marmor, der, højt hævet på et podium, lader sig skue viden om. Året efter købte Dronning Victoria jord til kongelige mausoleer, hvor blandt andre Duke of Cambridge ligger.

At arkitekturen vandt mere og mere indpas, var ingenlunde et tilfælde. Allerede i 1830 kunne man i *The Gentleman's Magazine*[217] læse om Francis Goodwins plan, hvor en 42 acres have var udstyret med templer, mausoleer og katakomber, der alt i alt udgjorde »a very magnificient display of architecture«.

Undervejs i de indledende manøvre var åbne arkitekt konkurrencer et vigtigt element. I 1831 indkom der således 46 projekter i en konkurrence, der indkaldte forslag til forskellige bygningstyper, først og fremmest et kapel med stort hvælv, der kunne danne ramme om både begravelsesfunktioner og gravmæler og monumenter samt en indkørselsportal ved hovedindgangen.

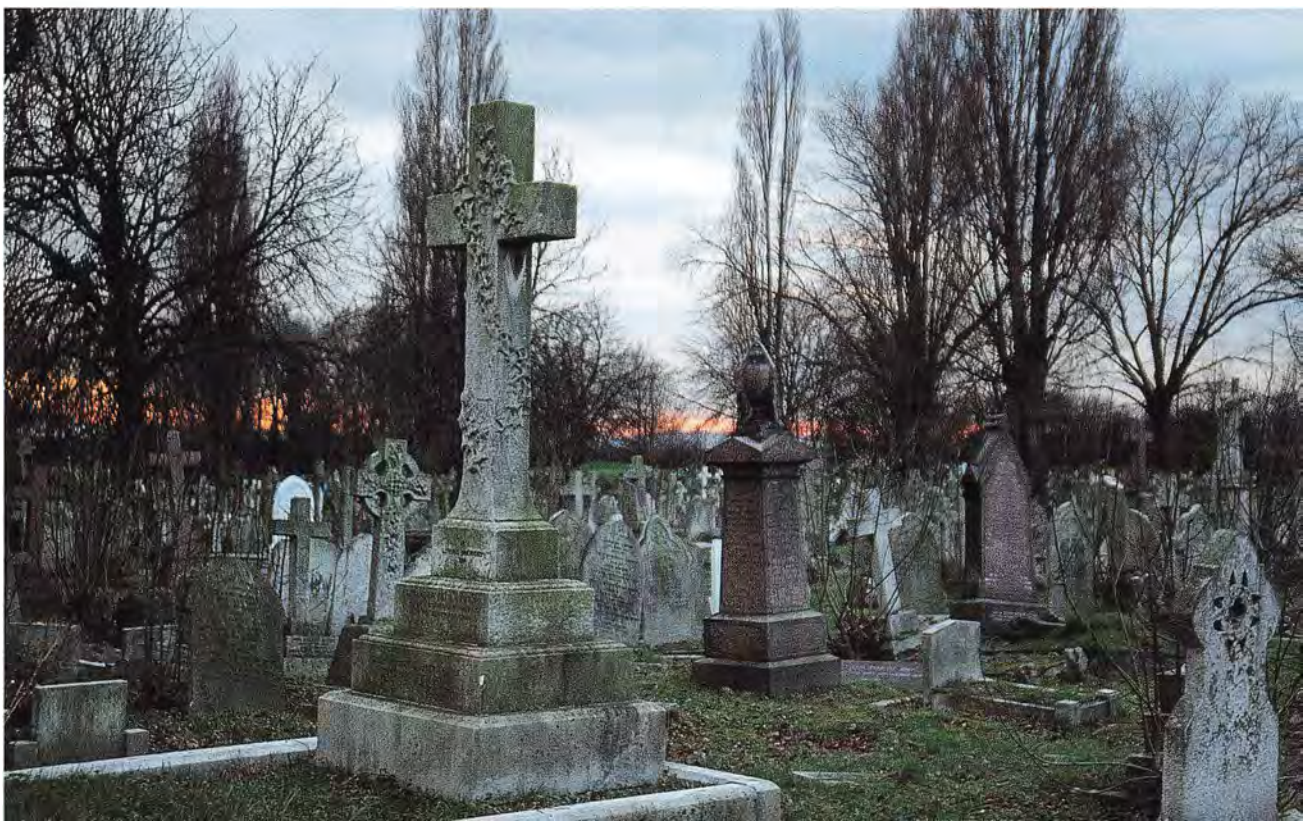
I marts 1832 blev Henry Edward Kendalls forslag til kapel og portal i gotisk stil kåret til vinderforslag, men på grund af en generel modstand mod den noget overdådige og filigranagtige arkitektoniske stil, ikke mindst fra 'The General Cemetery Company', blev projektet aldrig realiseret. En medvirkende årsag har formentlig også været, at arkitekten A. Pugin, der var kendt som en af 'The gothic Revivals' fremmeste fortalere, og i øvrigt var en af dommerne i konkurrencen, døde senere i 1832.

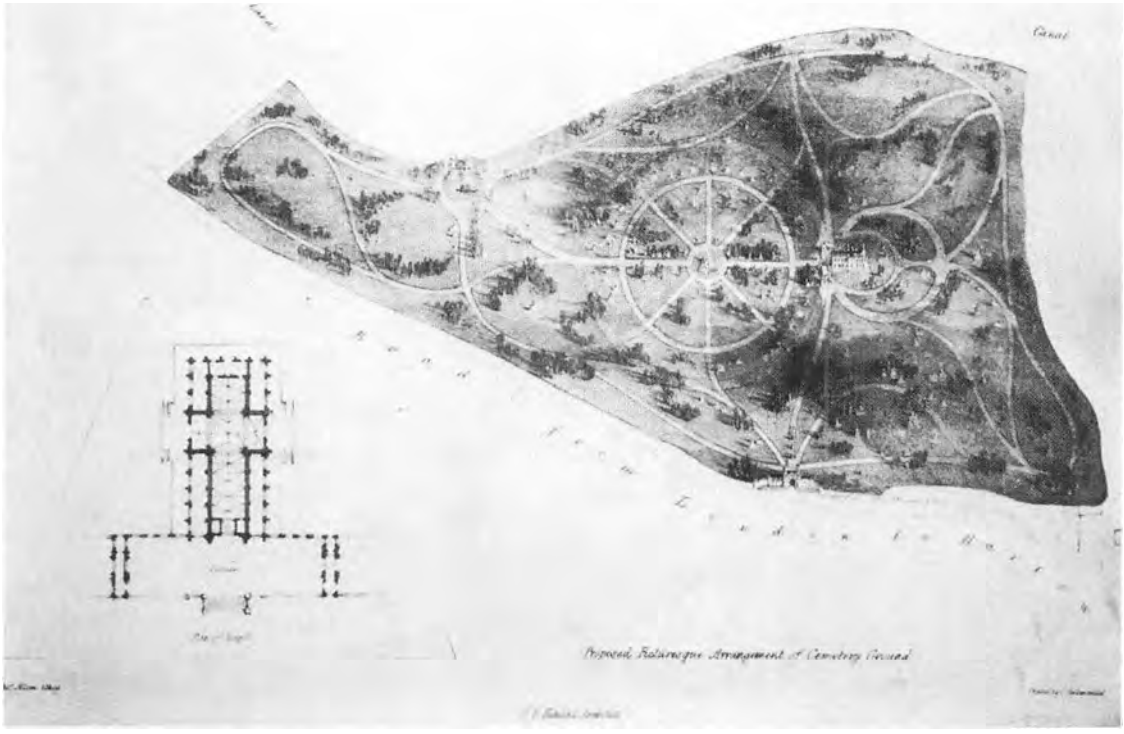
Kendall var elev af arkitekten John Nash, der gennem sit mangeårige, nære samarbejde med Humphry Repton var velbevandret i den pittoreske havekunsts æstetik. De to havde sammen drejet forholdet mellem arkitektur og havekunst i en ny retning, hvor

Digteren Allan Cunningham afslog en plads i et fornemt mausoleum. Utvivlsom havde Kensal Green kunnet tilfredsstille hans krav om frisk luft og tusindfryd.



Også Kensal Green byder på udsyn over den omkransende storby om end kirkegården langt fra hæver sig så højt. I dag er det kun om vinteren, når træerne er nøgne, at man får indtrykket af den frie horisont.





H. E. Kendals plan fra 1831 var benævnt »Proposed picturesque arrangement of cemetery ground«, og med de slyngede stier og den varierede beplantninger førte den linien direkte tilbage til 1700-tallets pittoreske æstetik.

man ligefrem kan tale om, at »ifølge de reptonsk-nash'ske begreber var huset selv en del af det claudske scenario.«[218]

I 1820'erne havde Nash netop fuldført arbejdet med den nyanlagte Regent's Park samt den dertil hørende eksklusive boligbebyggelse i nyklassicistisk stil. Ud over det gotiske kapel udarbejdede Kendall også en overordnet plan for kirkegården som helhed, et såkaldt »Proposed picturesque arrangement of Cemetery Ground« (1831), og her ses slægtskabet med Regent's Park tydeligt. Ud til den bagvedliggende kanal havde Kendall udformet en gotisk vand-port, der gav adgang for begravelsesoptog ad vandvejen. Sidstnævnte blev dog aldrig realiseret. Der havde ellers været en fin pointe i, som N. B. Penny har påpeget, om Kensal Green og Regent's Park, der lå i hver sin ende af det kanalforløb, John Nash havde ladet udgå fra Regent's Park, havde været forbundet: »Kanalen kunne dermed have forbundet de levendes elegante, pittoreske, overvejende klassiske residens med de dødes fikse, pittoreske, gotiske bolig.«[219]

I stedet for Kendall blev der taget kontakt til John Griffith, der i forvejen bestred en overordnet, rådgivende funktion (og i øvrigt siden hen blev bestyrelsesformand for 'The General Cemetery Company'), med hen-

Her ses det anglikanske kapel indviet i 1837 på Kensal Green Cemetery.



blik på udarbejdelse af et nyt projekt, denne gang i den såkaldte *Greek Revival Style*, hvis klassisk, doricistiske stilart var kendetegnet af en forenklet og dog storslået skønhed. Der hersker en hel del usikkerhed omkring, hvem det endelige projekt kan tilskrives,[220] og vi vil i denne forbindelse nøjes med at konstatere, at det anglikanske kapel blev placeret næsten midt i anlægget, hvor det kan ses den dag i dag. Dér var terrænnet let hævet, så kapellet udgjorde en slags point-de-vue, synligt viden om. Stilen er klassisk med brug af den doriske søjleorden, og indvielsen fandt sted i 1837. Få år efter kom også et lille søjleprydet kapel i jonisk orden til nonkonformisterne, der herfra blev stedt til hvile i uindviet jord.

Det var karakteristisk for tiden, at den religiøse pluralisme, der for Englands vedkommende havde fået gennemslagskraft ind i 1700-tallet, var synlig i kirkegårdsanlægget. Parallelt med den anglikanske statskirke trivedes en række forskellige »dissenter«, og disse frikirkesamfund formede sammen med den officielle kirke en broget mosaik af højkirkelige, bredkirkelige og lavkirkelige fællesskaber. Imellem polerne tradition og fornyelse samt det gejstlige og det verdslige

udfoldede disse religiøse varianter sig med en evangelisk vækkelse som grundtema, hvoraf flere tegnede en udvikling parallelt med og inspireret af romantikken inden for litteraturen og tænkningen. Alt dette skulle imødekommes i de nye kirkegårdsanlæg, og blandt andet i form af både indviet (Church of England) og uindviet jord.

På Kensal Green var begge kapeller udstyret med katakomber. At denne oprindelige antikke og hedenske begravelsesform blev vakt til live, skal ses i sammenhæng med religionens generelle svækkelse i samtiden. For nok var de underjordiske begravelsespladser yndede i den gryende kristendoms tidligste faser, men da var det mere ud fra ønsket om i det skjulte at praktisere en forfulgt religion. I forhold til havekirkegården blev katakomberne et markant udtryk for bredden i viktoriatidens iscenesættelse af døden.

Katakomberne havde deres udspring i det næsten urgamle, men udformningen var hypermoderne. Således blev en nyopfunden hydraulisk hejsemekanisme, der fra kapellet behændigt sørgede for kistens færd fra katafalken til underverdens mørke, en vigtig rekvisit i en dramatisk markering af den tilsyneladende magiske overgang til efterlivet. Vidunderinstallationen er centralt placeret på anlæggets hovedakse, og vinkelret herpå breder de lange lige gange sig. Herfra gik turen så ad smalle gange til det sidste hvilested, et hyldeafsnit hvor kisten i sagens natur hverken blev begravet eller jordfæstet, men derimod placeret. Måske forseglet med en marmorplade med inskription, men oftest ladt åben så eftertiden kunne se den imponerende kiste med sølvbeslag og ornamenter eller kunstfærdigt udformede blomsteropsatser gjort i porcelæn, skabt med evigheden for øje i modsætning til de forgængelige vækster, der befandt sig over jorden.

Periodens sociale hierarki lod sig spejle i rammerne for døden. Selv om alle kister befandt sig på samme hyldesystem, var der langt fra de nævnte pragtarrangementer til de mere uprætentiøse trækister. Det var også langt mere attraktivt at blive sat i umiddelbart øjenhøjde af den enkelte sektion med plads til omkring atten kister, fremfor i et fjernt hjørne nær gulv eller loft. Under alle omstændigheder var det en ret bekostelig sag at blive stedt til hvile i katakomberne, så det var forbeholdt de få. Der blev konstrueret et sindrigt tripelsystem, der kontrollerede forrådnelsesprocessen. Afdøde blev lagt i en kiste med væskeabsorberende materiale, denne blev omsluttet af en hermetisk tillukket blykiste, der til sidst af æstetiske grunde blev lagt i en prydskiste efter eget valg.

På den måde slap civilisationen aldrig sit tag i den afdøde. Naturens ubønhørlige gang blev bremset. Det afsjælede legeme gik aldrig i et med jorden, blev aldrig en del af naturens cykliske kredsløb, men fastholdt i sin stivnede form. Det blev en populær bisættelsesform. De efterladte fik adgang til katakomberne ad trapper der førte fra kapellet, og den romantiske tids ønske om nærhed kunne plejes. De sørgende sværmede rundt om den mistede elskede i de lange mørke gange, der dog aldrig blev helt dystre, idet et fint ovenlys stemningsfuldt

kastede sit løfterige skær over den flittige foretagsomhed.

De underjordiske katakomber var antitesen til havekirkegårdens vidtstrakte elysiske marker, og man kan tale om to vidt forskellige strategier for håndteringen af døden. Der var mange, der ud fra ønsket om at sammensmelte med naturen, ville betakke sig for at blive gemt af vejen i et skummelt mørke. Som digteren Allan Cunningham udtrykte det, da han afslog tilbudet om en plads i et fornemt mausoleum:

»Nej, nej! Der skal ikke bygges over mig, når jeg er død. Jeg skal hvile under vindens brise, og der skal vokse tusindfryd på min grav.«[221]

På Kensal Green blev hovedanlægsarbejdet, hvad angik planen for kirkegårdsområdet som helhed, tilendebragt samtidig med, at kapellerne og katakomberne blev opført. Bag det endelige arbejde stod Thomas Liddell, der arbejdede i forlængelse af Kendalls 'Proposed picturesque arrangement' og i øvrigt også selv var en af John Nash's betroede medarbejdere.

Af *The General Cemetery Company's* protokoller fremgår det, at dette fandt sted 'under the eye' af John Nash, og slægtsskabet fornægtede sig heller ikke. De havekunstneriske virkemidler, der findes på Kensal Green, har meget til fælles med Regent's Park, der blev nyanlagt i 1826. Begge steder finder vi den centrale cirkulære sti opdelt i kvadranter, en ren geometrisk figur, der gradvist udefter blev afløst af stiernes serpentine forløb.

Og selv om Kensal Green var forud for sin tid, hvad angik organisering af området som helhed i form af en underliggende, ikke umiddelbart synlig grid-struktur, der skulle lette orienteringen og registrering af eksisterende gravsteder, så var det syn, der umiddelbart mødte blikket, et storslået landskabeligt panorama med alle de irregulære og uforudsigelige indslag, der kendetegnede den pittoreske engelske havekunst. Allerede i 1831 var området blevet beplantet med 800 forskellige vækster, og der kom med tiden flere til, så det overordnede indtryk fik hurtigt et landskabeligt anslag.

Dette stemte godt overens med den opfattelse, der satte naturen over kunsten. Herom skrev esq. Laman Blanchard i pamfletten *The Cemetery at Kensal Green. The Grounds and Monuments*, der publiceres i 1843. I fin forlængelse af det sene 1700-tals påpegning af naturens sorgbearbejdende potentialer, berømmes det skønt anlagte sceneri, der vidner om menneskelig omsorg, der tilbydes den sorrige vandringsmand, der bevæger sig gennem labyrintiske gange. Naturen: »...øser balsam på det urolige hjerte, der svulmer efter den afdøde«,[222] og når selve ankomsten til kirkegården beskrives, er oplevelsen af en tærskelsituation ganske tydeligt. Ved indgangen træder den besøgende ind i en anden og mere ophøjet virkelighed:

> *»Lad os passere portnerboligen og gå ind af kirkegårdens port. Vi bliver ramt, først utvivlsomt af det omgivende landskab, så righoldigt dyrket, så varieret i sin natur og så overvældende i udstrækning; dernæst af dødens haves skønhed, der breder sig til alle sider, prydet af stedsegrønt og blomster, sine*

steder brudt af små grupper af træer og omhyggeligt formgivne bygninger.«[223]

Ideen om, at kirkegården spejler de levendes verden i en formindsket udgave, var et gennemgående træk i karakteristikken af Père Lachaise – og det samme gør sig gældende i samtidens skildringer af Kensal Green. Det bliver et uomgængeligt fascinationspunkt. Men på samme tid bliver det tydeligvis også nødvendigt at distancere sig i forhold til den på én gang alt for besnærende lighed og dog uudgrundelige fremmedhed. Når den hastigt fremvoksende kirkegård skildres i følgende vendinger:

»En by er vokset frem fra grunden hvor de hviler, men boligerne er beboet af støv og alt er bragt til tavshed. Stilheden brydes kun af en fugls kvidren eller tsj-tsj-tsj lyden fra en billedhuggers mejsel.«[224]

så er tanken om denne i stilhed indhyllede by, hvor støvet er eneste beboer, langtfra entydig tillokkende. En fugls kvidren formår ikke at ændre på dette forhold, og den monotone lyd fra billedhuggerens mejsel bliver snarere et memento mori. Endnu et nyt gravmæle bliver til under hans foretagsomme og kyndige hånd, som en ubønhørlig påmindelse om dødens uafvendelighed.

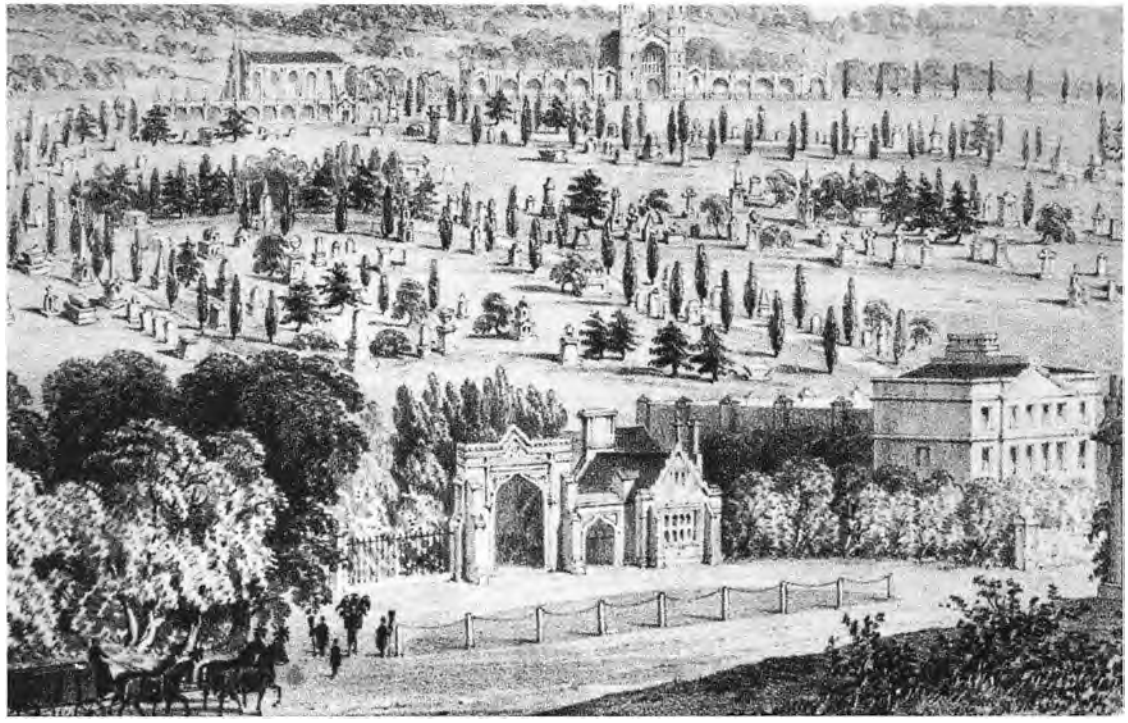
Der kunne med andre ord være nok af grunde til, at kirkegårdsplanlæggerne ønskede at mildne de barske realiteter og skabe omgivelser, der lagde sig så meget som muligt op af de vante. At slå tonen an i sorgens melankoli i et mere muntert-lyst leje.

Det var en balancegang, for nok talte gravsten, mausoleer og anden monumental udsmykning med klare referencer til dødens ikonografi utvetydigt om, at dette område var en dødens have. Alligevel viser samtidens kritik, at tegnene ikke var ganske entydige at afkode, ikke alle så lige så positivt på kirkegårdens anlæg som Blanchard. Næppe havde reformisterne på kirkegårdsområdet set, at lovgivningen banede vej for realiseringen af deres drømme om værdige og indbydende rammer omkring det sidste hvilested, før faren lå lige for, at det gik over i den anden grøft.

Nye skrifter talte klart for, at en kirkegård skulle vedkende sig sin primære funktion, i stedet for at foregøgle noget andet. C. J. Loudon angav retningslinierne for den rette kirkegårdsplanlægning i »*On the laying out, planting, and managing of Cemeteries...*« fra 1843, og de adskiller sig fra: »...alle de kirkegårde vi har set i London eller andre steder. Disse kirkegårde udmærker sig nemlig ved, i henhold til vores ideer, at minde for meget om lystanlæg.«[225] Og det skulle være hævet over enhver tvivl, at ordet forlystelseshave tilskrives en negativ betydning i denne sammenhæng. Et stykke længere henne i traktaten kan man da også læse, at:

»...beplantningen på disse kirkegårde er, efter vores opfattelse, særdeles forkastelig, af en lang række grunde, der allerede er nævnt. Det minder alt for meget om et tarveligt lystanlæg, både med hensyn til fordelingen af træer og buske, og de arter der er plantet.«[226]

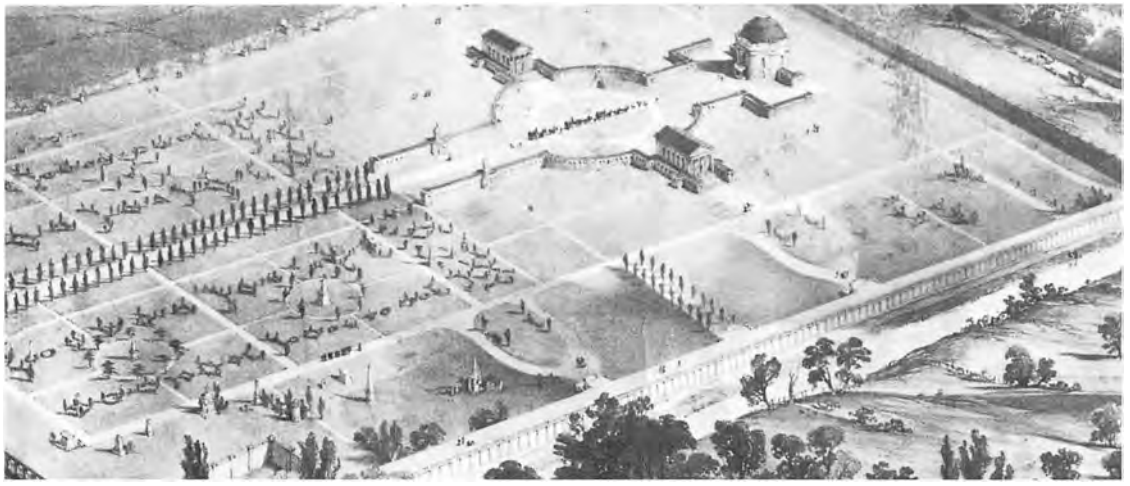
I stedet advokerede Loudon for en særlig *cemetery style*, der var den direkte modsæt-



Haveteoretikeren, gartneren og redaktøren John Claudius Loudon udarbejdede dette forbedrede forslag til den allerede anlagte Metropolitan Cemetery at Norwood (indviet i 1837). Loudon fandt, at det mere formelle og højtidelige forslag bedre stemte overens med kirkegårdens idé, end det eksisterende pittoreske landskab, der nærmest var en lysthave.

ning til forlystelseshave-stilen, der blev brugt synonymt med betegnelserne 'pittoresk' og 'engelsk landskabsstil'. Hvor den pittoreske havestil blev kendetegnet af uforudsigelighed og overraskelsesmomenter med spredt bevoksning samlet i klynger, der snart lukker af for udsynet, snart åbner op for panoramiske vue'er, blev kirkegårdsstilen karakteriseret ved en særdeles taktfast håndtering af det organiske materiale. Ifølge Loudon gav overordnede styrende principper et passende værdigt og distinkt udtryk. På kirkegården skulle træer derfor ikke samles i tilfældige klynger, men placeres enkeltvist langs veje og stier efter en nøje fastlagt rytme, og i øvrigt med inspiration fra de orientalske kirkegårde.[227] Den foretrukne vækst blev ikke overraskende den stedsegrønne cypres, der dels associeres med begravelser tilbage til antikken og dels har en kontrolleret, næsten arkitektonisk vækst, der ikke skaber for meget skygge.

Der findes i værket *On the laying out, planting and managing of Cemeteries...* et meget illustrativt eksempel på, hvordan Loudon tænkte denne rette kirkegårdsstil. Med udgangspunkt i arkitekt sir William Tites eksisterende udformning af 'South Metropolitan Cemetery at Norwood', indviet i 1837, der var en af 'the magnificent seven', havde



Benjamin B. Bauds anlæg af Brompton Cemetery ved Earls Court er et godt eksempel på de mere formalistiske vinde, der ind i mellem satte deres præg på periodens kirkegårdsdesign. Hovedakserne former et latinsk kors, og i korsarmenes kryds blev kapel, arkader og katakomber på centralistisk vis placeret. Gridstrukturen er helt synlig i anlæggets stier, hvor det på Kensal Green ikke var synligt, men blot en underlæggende måde at organisere og opdele på. Ligeledes er bevoksningen et klart underordnet element, som det fremgår af Hawkins litografi.

Loudon lavet sit eget »forbedrede« forslag til samme kirkegård. Et samtidigt stik af den eksisterende, nyanlagte kirkegård viser det åbne, let bakkede terræn, hvor statelige, løvbærende solitære træer med brede trækroner veksler med grupper af varieret beplantning. De spredte kapeller, indgangsportalen og portnerboligen er de eneste arkitektoniske indslag i et ellers fuldkommen pittoresk landskab, der næsten fremstår som uberørt af menneskehånd. I forgrunden ses et sørgeoptog, der nærmer sig indgangen.

Her overfor satte Loudon en gravering af sit eget forslag. Bygningerne og sørgeoptoget går igen, men ellers er ændringerne mange. Loudons anlæg adskiller sig først og fremmest ved sin klarhed. Cypresser på lige rækker, placeret skiftevist med gravsten og monumenter, snor sig langs hovedvejen og de tilstødende stier. Væksternes slanke rejsning leder tankerne hen på obelisker og det yndede gravmæle med den brat overskårne søjletromle. Ind imellem står markante solitære træer. Hovedindtrykket er et i ordets egentligste forstand anlagt areal, der snarere synes i slægt med den formelle havekunst end den pittoreske. Om det i højere grad bringer kirkegården i samklang med dens egentlige opgave, nemlig at tjene som de dødes have, end de mere uformelle og naturligt anlagte formåede, var der, som det er fremgået, delte meninger om. Den manglende gennemslagskraft Loudons egne projekter fik, fraset et enkelt realiseret ved Cambridge fra 1842, taler i et nok så tydeligt sprog om, at der nok var en bredere folkelig opbakning omkring kirkegårde med høj underholdningsværdi.

Der var dog ingen tvivl om, at den pittoreske stil op igennem 1830'erne blev iblandet mere formelle elementer. På kirkegårdsområdet var det særligt tydeligt på West of London

and Westminster Cemetery, Old Brompton ved Earls Court, der blev indviet i 1840, men hvor anlægsarbejdet blev påbegyndt i 1837. Her mødes lige veje i vinkelrette skæringspunkter, der som et gridnet opdeler det langstrakt, rektangulære areal. Den centralt placerede hovedvej forbinder mellem hovedindgangen og det anglikanske kapel, der sammen med katakomb-arkaderne, og de to mindre kapeller til nonkonformisterne og anglikanerne, former et cirkulært forløb, som afslutning på den monumentale akse. I kirkegårdens første tiår, hvor gravsten og monumenter endnu ikke stod tæt pakket, som de siden hen skulle komme til, vidner samtidens stik om et konsekvent tænkt anlæg, hvor den symmetriske opbygning og den klassiske stil i Benjamin B. Bauds bygninger accentuerer præget af storhed. Et instruktivt litografi af Hawkins viser Brompton Cemetery i fugleperspektiv. Her får man også et klart indtryk af ideerne bag beplantningen, der til fulde lever op til Loudons tanker om 'det værdige og distinkte'. Rækker af enkeltstående cypresser indrammer hovedaksen, mens et begrænset antal træer med nænsom hånd, men tydeligvis ikke tilfældigt, er spredt i de enkelte gravafsnit. Klarhed og overskuelighed.

Det var et fællestræk for alle kirkegårdene, at det blev stadig sværere, at opretholde de oprindelige anlægsmæssige intentioner, der blandt andet krævede en omhyggelig vedligeholdelse. I de første glorværdige tiår hen over det 19. århundredes midte, blev der bisat mange, rigtig mange, og mængden af sammenklumpede gravsteder steg eksplosivt over alt. I den periode tilflød der de privatejede kirkegårdsselskaber rigelige midler, men det var et kortsigtet perspektiv. Det financielle grundlag med de private aktionærer, der hele tiden forsøgte at udtage så stort udbytte som muligt, bevirkede en generel udhuling af midlerne over tid, og dermed reduceredes likviderne til vedligeholdelse betragteligt. Det forfald, der under regulerede forhold var et væsentligt indslag i den pittoreske æstetik, lod sig her udfolde uden mål og med. Og efter smag kritiserede man i samtiden planløsheden eller hyldede forfaldets æstetik.

Allerede i 1854 fik Kensal Green følgende skudsmål i tidsskriftet *The Builder*: »De monumenter der er rejst på Kensal Green, udstiller hele spændvidden i den viktorianske smag, fra tidlige klassiske gravsten til den besynderligste eklekticisme fra vores del af århundredet«, og da samtidens tanker om dette sammensurium generelt ikke var for høje, lød konklusionen: »Sikken et *rendezvous* af sørgelig åndløshed.«[228]

Billedsprogets mangfoldighed talte sit tydelige sprog om, at det var en søgende tid. Allehånde former for monumenter stortrivedes side om side. Keltiske kors stod ved siden af kristne kors, obelisker stod over for knækkede søjler, klassiske urner indhyllet i draperier alternerede med barokke sarkofager, andre steder fik englestatuer med himmelvendte blikke selskab af sart, anæmiske kvindefigurer knælende i største sorg. Rækker af mausoleer fremstod skiftevist i klassisk og gotisk stil, og andre gange i form af arkitektur, der trak på den 'besynderligste eklekticisme'. Men der

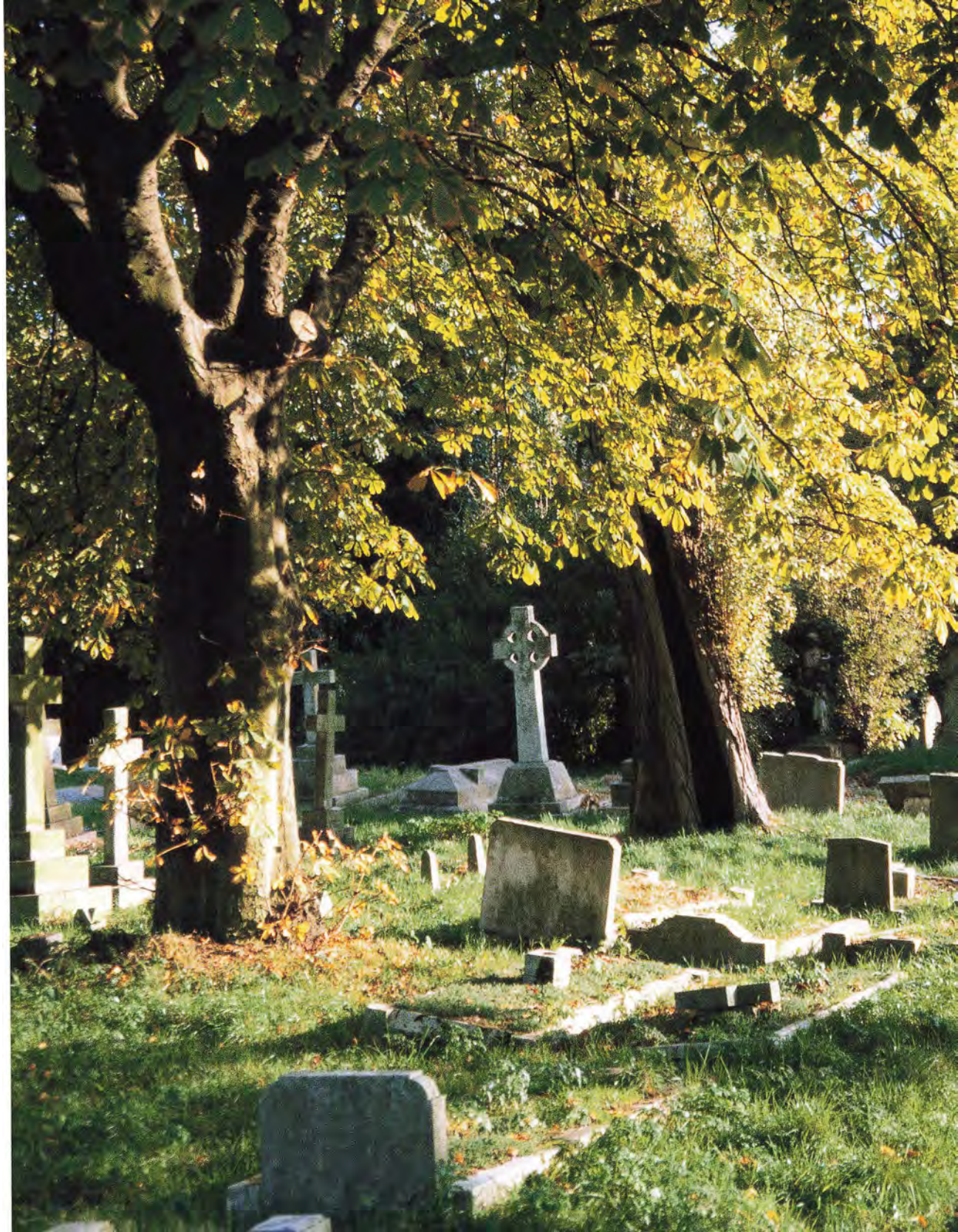


Her ses et eksempel på viktoriatidens forkærlighed for dekorative og symbolske monumenter med sørgende engle, forskellige korsformer, obelisker og den draperede urne.

var selvfølgelig også de mere almindelige gravmæler, i form af en rejst eller liggende sten med fyldig inskription, der opregnede alle afdødes meritter inklusive opbyggelige sentenser samt skriftsteder fra Biblen, der antydede den rette vej ind i efter-livet. Det er nærliggende at se det som et ønske om ihærdigt at fastholde individualiteten som modtræk til den begyndende massetidsalders anonymisering. Derudover kompenserede formens rigdom for det indholdsmæssige tomrum, som den religiøse svækkelse havde efterladt.

Tidens gang satte sine spor på alle Londons metropolkirkegårde. Nogle steder mere end andre. I dag er de fascinerende vidnesbyrd om viktoriatidens forhold til både døden og naturen og udgør på mange punkter en sælsom tidslomme, der først i de senere år er blevet en skattet del af den engelske kulturarv. Der er stor forskel på 'the magnificent seven'.

De spredte sammensunkne gravsteder i det grønne græs og det milde efterårslys, der trænger gennem bladhanget, viser, at Kensal Green, selv den dag i dag, er indbegrebet af 'de dødes haver'.



12

Det storladne wilderness og landkirkegården

Det er svært at forestille sig en mere engelsk forfatter end Charles Dickens. Og få evnede som Dickens at sætte den på godt og ondt alsidige erfaring, knyttet til det moderne, til storbylivet og industrialiseringens skyggesider, på litterær formel. Dickens elskede byer – i særdeleshed hans eget London – og nok er persongalleriet i hans romaner righoldigt og broget, men i sidste ende er det ofte byskildringen selv, der er hovedpersonen.

Da Dickens rejste i Amerika i 1830'erne, var det dog nærmere lige dele overbærenhed og sarkasme, byskildringerne aftvang ham. Latterligt små var de amerikanske 'storbyer', og en sammenligning med de europæiske millionbyer London og Paris fik kontrasten til at stå skærende frem. Beskrivelsen af den unge hovedstad Washington fra '*American Notes*' taler sit tydelig sprog:

> *»Den er blevet kaldt de storslåede afstandes by, men den kunne med større rimelighed benævnes de storslåede hensigters by; for det er kun ved et fugleperspektivisk blik fra toppen af Capitol, at man kan gøre sig begreb om ophavsmandens umådelige design, en stræbsom franskmand. Vide avenuer der begynder i ingenting og fører ingen steder hen, mil-lange gader, der vil have huse, veje og indbyggere; offentlige bygninger der kun mangler en offentlighed for at fuldendes.«*[229]

Mødet med Amerika var storslåede idealer og ambitioner, der ingenlunde blev indfriet. Byplanen var der, men forblev en tom og pompøs ramme om et byliv, der glimrede ved sit fravær. Avenuerne forsvandt ud i intetheden, og monumenterne var fikspunkter, der først ville få deres berettigelse i det øjeblik, en myldrende menneskemængdes strøm søgte noget at navigere efter. Washington var en grandios kulisse, der ventede på, at skuespillerne ville gøre deres entré.

Moderniseringen holdt sit indtog med en vis forsinkelse på den amerikanske østkyst, men i det øjeblik processen tog form, skete det med største hast. Den unge nation havde

først opnået selvstændig status i slutningen af 1700-tallet, med Uafhængighedserklæringen af 4. juli 1776 samt egen forfatning i 1787, og George Washington kom som den første valgte præsident til i 1789. I 1790, hvor republikken bestod af 13 stater, var der kun 22 byer, der havde de mindst 2.500 indbyggere, der skulle til, for at man kunne kalde bebyggelsen en by. Og heraf havde kun to mere end 25.000. Men i 1830 havde tre byer mere end 50.000 indbyggere, og New York mere end 100.000. Årene 1820-1860 var den periode i amerikansk byhistorie med den største befolkningsvækst – nogensinde.[230] Samtidig var det også perioden (1840-1850), hvor den første bølge af masseemigration til Amerika satte ind.[231]

Egentlig forbløffende hurtigt var der tale om bydannelser – på godt og ondt – efter den velkendte europæiske model. Storbyerne blev også her hurtigt overfyldte, og masserne trængtes på lykke og fromme, hver og én i håbet om at virkeliggøre den amerikanske drøm. Med til billedet hørte snart urbaniseringens velkendte skyggesider som dårlige boliger, usunde sanitære forhold og den forurening, der uundgåeligt fulgte en voksende industri. Nok skulle forholdet mellem mænd være jævnbyrdigt, som Thomas Jefferson selv formulerede det i sin indsættelsestale, 1801: »Lighed og retfærdighed til alle mænd, uanset stand og overbevisning, religiøst eller politisk;«[232] men virkeligheden så ikke altid ud som idealerne, den sociale forskel blev hurtigt markøren i organiseringen af såvel det private som det offentlige rum.

Allerede i midten af 1800-tallet kunne man se markedsføringen af det eksklusive forstadsområde *Highland Terrace* ved West Point lidt nord for New York ud til Hudson floden med Newburgh, som 'terrassens metropol'. Det var et skoleeksempel på, hvordan teknologi og nye transportformer muliggjorde den rette blanding af by- og landliv. I den særdeles populære publikation »The Home Book of the Picturesque«, hvis første oplag kom i 1852, henvendte N. Parker Willis sig til »Klassen ... skabt for fritid, dannelse og vellevned«,[233] som en helt ny befolkningsgruppe, hvis behov her kunne tilfredsstilles. Her blev en landejendom bragt i tæt forbindelse med livet i New York, og 'den landlige smag blev fornuftigt iblandet metropolens raffinementer'. Det var langt fra kun praktiske fornødenheder, der blev imødekommet for tidens nyrige, det var snarere et spørgsmål om livsstil, eller med Willis' ord: »et nyt stadie i livsfilosofien«.[234]

En af tidens førende eksponenter for det moderne landliv: gartneren, arkitekten, havekunstskribenten og redaktøren for det indflydelsesrige *Horticulturist* tidsskrift Andrew Jackson Downing havde allerede i 1838 bosat sig med sin kone i Newburgh, i en tudor villa med udsigt over Hudson River og den østlige flodbreds højdedrag.

Men det var også en periode, hvor til tider dramatiske, ideologiske sammenstød prægede den unge verdensdels vej mod dannelse af en national identitet. Som et næsten uendeligt udstrakt landskab fra østkystens bykultur over nybyggernes simple og gradvist fremrykkende bosættelser mod 'det vilde vesten' kunne det landkort tegnes, der

legemliggjorde den 'hvide mands' aggressive færd over kontinentet. *The frontier* blev den bevægelige grænse, hvor konfrontationen mellem den uberørte – og farlige – natur, 'the wilderness', og nybyggernes kolonialisering tydeligst blev sat i scene. Begrebet *manifest destiny* legitimerede dette projekt. Det var Guds udvalgte folk, der førte an i civilisationens fremmarch. Det var en ret, givet fra oven, der nu blev udøvet uden smålig skelen til de oprindelige folks, indianerstammernes, rettigheder. I Jeffersons tidligere citerede indsættelsestale fremgik dette tydeligt, for her siges om det amerikanske folk:

> »...*Idet vi besidder et udvalgt land , med plads nok til vore efterkommere i tusindvis af generationer; Idet vi nærer en behørig fornemmelse for vore lige rettigheder til at anvende vore egne åndsevner, til erhvervelser udsprunget af vor egen flid, til respekt og tillid fra vore medborgere, ikke som et resultat af vor herkomst, men af vore handlinger og deres betydning.*«[235]

Modsætningerne mellem de oprindelige amerikanere og de tilrejsende europæere havde været genstand for et drama, der udspillede sig over århundreder. Fra det tidlige 1600-tal med en intensivering op igennem 1800-tallet, hvor marginaliseringen af den oprindelige befolkning tog fart.

I starten blev konfrontationerne forsøgt undgået. En lov af 1763 forbød nybyggerbosættelser vest for Appalachian Mountains. Men snart blev der taget midler i brug med modsat fortegn. 'Loven om indianernes flytning' fra 1830 dedikerede de store uopdyrkede områder vest for Mississippi til 'indianerterritorier', og den lange vandring ad 'tårernes sti' blev påbegyndt. I 1890 kom kulminationen, og ophævelsen af den vestlige grænse blev det reelle udtryk for, at »Vesten var vundet«. De hårdtarbejdende nøjsomme, ofte puritanske nybyggere havde kultiveret store dele af kontinentet og ført velstand med sig. Og i stedet for den vidtstrakte prærie, hvor bisonoksen regerede, trådte det opdyrkede land.

Et centralt omdrejningspunkt i denne proces var en naturopfattelse under ændring. Modsætninger var tegnet kraftigt op, men var langt fra entydige, og det blev et yndet tema i såvel litteratur som malerkunst.

> »*At tænkerne fremførte et sådant syn på kulturen var parallelt til og cementerede opfattelsen af Amerikas fremskridt, som antog at de materielle fremskridt på naturens ressourcer ville resultere i en historisk akkumulering af kulturelle ressourcer. Amerikas historie var historien om europæernes indtog vest på; Amerikas kultur var resultatet af deres indvirkning på naturen.*«[236]

Som en af de første reflekterede forfatteren, advokaten og journalisten Washington Irving over historieopfattelsen og naturforholdet i forhold til den unge nation. For Irving var både historien og naturen af største betydning for identitetsdannelsen.

Forholdet mellem Den gamle Verden, forstået som det Europa, der havde fostret nybyggerne, og Den ny Verden var tvetydigt.

På én gang var afhængigheden dyb, og behovet for at distancere sig stort. I sit forord til den under pseudonym udgivne »The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.«, 1819-20, tegnede Irving præcist de kulturelle forskelle op. Efter en lovprisning af de kvaliteter den amerikanske natur rummede, der både var skønne og sublime, hed det videre:

> *»Men Europa fastholdt de sagnomspundne og poetiske associationers charme. Her kunne man se kunstens mesterværker, et højt kultiveret samfunds dannelse samt gamle og lokale sædvaners besynderlige kunstfærdigheder. Mit fødeland var fuld af løfter; Europa var rig på tidens ophobede skatte. Ruiner fortalte svundne tiders historie, og enhver hensmuldrende sten var en krønnike.«*[237]

Det var lidt af en udfordring at sætte et alternativ op over for den gamle, traditionsbundne og forfinede europæiske kultur. Irving fandt inspirationen i Europa, hvortil han rejste i lange perioder og fra en ung alder, men det var ikke kun i den store kunst. Oftest stod den folkelig tradition, som den udfoldede sig i eventyret, folkesagnets og skrønernes univers, model. Dette fortællende råmateriale blev i rigt mål tilsat lokalhistorisk kolorit samt henvisninger til virkelige begivenheder og personer fra den amerikanske historie. Resultatet blev en konstrueret fortid af lige dele romantik og ironi, som Irving derefter kunne afdække og viderebringe som et originalt, amerikansk litterært bidrag til det historieløse og identitetshungrende folk.

Landskabet fik en central placering i disse prosastykker, det blev en slags hovedperson. Det var ikke mennesket, der formede naturen; men derimod naturen der talte gennem mennesket. Og derfor blev det aldrig drømmen om den domesticerede natur, der kom til at udgøre idealet. Der var sket store mentalitetsændringer, siden de første europæiske rejsende i slutningen af 1400-tallet og starten af 1500-tallet havde berettet om et land »dækket af skov og fjendtlige folkeslag« og i øvrigt ikke gjort sig nogen synderlige forestillinger om kontinentets enorme udstrækning endsige landskabelige kvaliteter. Nu var nuancerne kommet på, og naturens uanede ressourcer blev åbenbare for enhver.

»The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent« blandede rejseskildringer fra England med kulturkritiske betragtninger og indeholdt blandt meget andet de to fortællinger fra Catskill-bjergene: »Rip van Winkle« og »The legend of Sleepy Hollow«. Her skildres de landskabelige scenarier som jomfruelige, og vi får som optakten til den stakkels Rip van Winkles fortrædeligheder en indlevet beskrivelse af den altovervældende naturoplevelse, der udgør klangbunden i en efterårsjagt i bjergene, der dog også lader tid tilbage til stille eftertænksomhed:

> *»Gennem en Aabning i Træerne kunde han se milevidt ud over det rigt skovklædte Lavland. Noget borte og langt, langt under sig saa han den ærværdige Hudson-Flod, der fulgte sit tavse, majestætiske Løb for til sidst at tabe sig mellem de blaa Bjerge, medens Genspejlingen af en purpurrød Sky eller en*

duvende Bark hist og her hvilede som Fnug paa dens glasklare Barm.

Til den anden Side kunde han se ned i en dyb, vild og ensom Bjergkløft, hvis Bund var fyldt med Sten, der var styrtet ned fra de Klipper, som hang ud over den og skyggede for Solen, saa kun et svagt Genskin af dens Straaler naaede ned i Kløften. I nogen Tid laa Rip og iagttog Landskabet i dybe Tanker; Dagen gik gradvist paa Hæld;«[238]

Uberørt, utilgængeligt skildres dette sceneri, der i bogstavligste forstand bjergtog samtiden. At det næsten magiske sted på dette tidspunkt allerede var genstand for en, efter tidens forhold, omfattende turisme, fremgik ikke af Irvings ord, men området var velkendt blandt newyorkere med sans for pittoreske scenerier. I 1824 blev hotellet 'Mountain House' indviet, og med sin prominente placering svævende på Catskills bratte klippefremspring og et panoramisk vue ud over Hudsons floddal, gav det syn for sagn til alle interesserede, der søgte et refugium på afstand af storbylivet, og som Irving udtrykker det i essayet »The Catskill Mountains«: »Denne bjergegn er i sandhed vores lands poetiske sted.«[239]

I det siden hen så berømte *Essay on American Scenery* fra 1835 reflekterede Thomas Cole over det særegne landskabs betydning for den amerikanske nationalkarakter. Her videreførtes Irvings synspunkter på forskellen mellem det 'unge', 'historieløse' amerikanske landskab og det 'sagnomspundne' europæiske. For Cole var de amerikanske scenerier ingenlunde fattige på historiske associationer, det var bare et andet historiebegreb. Frihedskampene havde helliggjort mange steder, ligesom flere 'bjerge, floder og klipper' havde hver deres legende, udødeliggjort af digte- eller malerkunsten. Forskellen lå i, at »de amerikanske associationer snarere tilhørte nutiden og fremtiden end fortiden.«[240] Og fra et blik ud over det endnu ukultiverede, ville »bevidsthedens blik række langt ind i det kommende.«[241]

Året efter, i 1836, færdiggjorde Cole *The Course of Empire* ('Rigets bane'), der bestod af en serie på 5 store malerier, der skildrede fortællingen om en nations fødsel og fald. Ifølge Coles optegnelser var ideen allerede undfanget i forbindelse med en længere Europarejse 1829-1832, hvor de fem faser er detaljeret beskrevet i december 1829. Denne cykliske civilisations fortolkning blev formidlet gennem allegoriske naturskildringer, der gik fra den vilde, uberørte natur over den pastorale og den urbane til ødelæggelsen og det primitive udgangspunkt for en måske ny start. Det var det andet stadie, Cole fæstede sin lid til, og i gengivelsen af det pastorale landskab er inspirationen fra Claudes malerier tydelig. På rejsen havde Cole stiftet bekendtskab med den store kunst, og netop værker af Claude, Poussin og den tidlige Turner, hvis atelier Cole besøgte i 1829, vandt genklang i den unge kunstner. Ligheden mellem Cole og Claudes landskabsmaleri var stor, men det var forskellen også – på det indholdsmæssige plan.

Som Robert Hughes har påpeget, var Cole dybest set meget skeptisk over for fremskridtet og dyrkede et både konservativt og nostalgisk islæt i sin kunst.

»For ham tjente forestillingen om Amerika som Arkadien til at åndeliggøre fortiden i et land uden antikke monumenter. Amerikas søjler var træer, dets fora var lunde og dets indtrængende barbari var den 'forkerte' amerikaner, jernbanearbejderen og manden der lænede sig op af sin økse.«[242]

I stedet for en fjern storhedstids ruinerede efterladenskaber spredt med nænsom hånd i et klassisk landskab, fremstillede Cole et uberørt landskab, hvor det oprindelige optrådte synonymt med det guddommelige.

Maleriet *The Course of Empire: The Arcadian or Pastoral* (1834) åbner for et næsten svimlende blik mod de fjerne horisonters forrevne bjergtoppe. Forgrundens detaljerigdom, hvor hyrder, underskønne kvinder og andet godtfolk af mytisk islæt, iklædt antikiserede dragter, forlyster sig i en paradisiske uskyldstilstand, viger efterhånden for landskabets store linier.

I sin egen introduktion af maleriet lagde Cole vægten på, at det 'enkle og arkadiske stadie' gengav sceneriet efter en lang årrække, hvor samfundets gradvise fremgang satte sig synlige spor, og 'det primitive og uforarbejdede er blevet tæmmet og mildnet'. En udvikling der følger en langsom rytme, og hvor de største fremskridt er, at 'hyrderne vogter deres fåreflokke', og plovmanden kultiverer jorden med sit okseforspand.[243] Den landlige idyl er næsten fuldkommen som i antikkens bukoliske digtning. I forgrunden ses allegoriske fremstillinger af kunsten og industriens fødsel i form af et barn, der tegner og en hvidklædt kvinde, der holder en ten. En lille fiskerlandsby, der har erstattet det første stadiums rustikke hytter, en båd under konstruktion ved strandkanten og småbådenes livlige aktivitet i vigen, vidner om et ungt handelssamfund. Men der er også en slange i dette tilsyneladende Paradis. Centralt placeret i forgrunden ses en kriger, der advarer mod, at kulturers opblomstring altid ledsages af kamp og krig.

Billedrummets opbygning er, som vi kender det fra Claude, scenisk. Cole arbejder kontrolleret med for- mellem- og baggrund; og landskabelige elementer som klynger af store solitære træer, højdedrag og bakkedal sættes i scene i det naturrum, der virkningsfuldt modelleres ved hjælp af lys og skyggevirkninger. Et mildt, gyldent skær indhyller landskabet, og små grupper af træer filtrerer blidt solens stråler og skaber behagelige overgange. Her hersker harmoni mellem mand og natur; og det blev formentlig så meget desto mere påtrængende for Cole at billedliggøre dette nationale epos, fordi dikotomien i amerikansk tænkning mellem land og by, mellem natur og kultur allerede på dette tidspunkt var eksplicit. Handlingen, der udspiller sig i de fem stadier, er i sagens natur vidt forskellig, men det landskabelige rum er gennemgående; og let lader mellemgrundens forbjergs dramatiske fremspring sig identificere – ligeledes den naturskabte vig, der i takt med civilisationens fremmarch udgør en fortrinlig havn.

For Cole er landskabet konstansen, der ér, uafhængig af, og på trods af, den menneskelige indblanding. Forfatteren James

Thomas Cole »The Course of Empire: The Pastoral or Arcadian State«, 1834, olie på lærred. Historical Society, New York.



Fenimore Cooper berømmede cyklussen, der havde løftet landskabsmaleriet op til et niveau, der sidestillede det med det heroiske historiemaleri. I »Essay on American Scenery« fremhævede Cole poesi og maleri som medier, der kunne højne og rense tanken, men den ellers underkendte »landlige natur«[244] blev tildelt samme virkning, foruden et potentiale for at stå i direkte korrespondens med det guddommelige. »*The wilderness* er dog et passende sted at tale om Gud«,[245] skrev Cole, og netop *the wilderness* understregede han, var den mest betagende og karakteristiske kvalitet ved de amerikanske scenerier.

Denne opfattelse af naturen var kendetegnende for Amerika i første halvdel af 1800-tallet. Den panteistiske naturfølelse slog igennem i mange sammenhænge og havde givet en sammenhæng med den religionsfrihed, som allerede frihedserklæringen i 1776 stadfæstede. Kirkerne hvilede helt på frivillighedsprincippet, og hver mand havde ret til at dyrke sin religion, som han ville. Det er i den forbindelse vigtigt at huske på, at mange af udvandrerne – ud over af økonomiske årsager – forlod deres hjemland som følge af religiøse stridigheder. I Amerika derimod var enhver forbindelse mellem kirke og stat ophævet, og der var frihed til at møde sin Gud, hvor man end ville – også under åben himmel. Dette skulle ikke mindst præge forholdet til døden.

Katalysatoren i den proces, hvor døden blev sat på verdsliggjorte, panteistiske begreber, var William Cullen Bryants digt *Thanatopsis*. Det blev skrevet i ensomhed i 1811 af den da 17-årige poet og kom til en bredere offentligheds kendskab, da det blev publiceret i tidsskriftet North American Review i 1817.[246] Da det siden hen blev udgivet i en selvstændig digtsamling, var det i en temmelig ændret udgave fra 1821. Digtets tematik undergik en bemærkelsesværdig udvikling i løbet af det tiår. Den røde tråd, som også titlen bebuder, er selvsagt den samme: Døden, dødens sted og refleksionerne over døden, og hermed appellerede poeten til en mere tænksom, ja filosofisk, omgang med døden. Men hvor den første version tog afsæt i samtidens konfliktfyldte forhold til døden præget af på den ene side skræk og rædsel og »mennesket der må betragte graven med frygt«,[247] og på den anden side et nyt syn på døden, som Bryant selv advokerede for, der talte for en storslået og skøn sammensmeltning med naturen, så synes *Thanatopsis* i den endelige version ensidigt at favorisere den harmoniske, naturforankrede dødsopfattelse. Allerede den ofte citerede optakt slår dette fast med ordene »Til ham, der af kærlighed til naturen, rådfører sig med hendes synlige skikkelser, der taler hun et afvekslende sprog.«[248] Naturens sprog tilpasser sig de menneskelige følelsers stemningsleje, og alle bør 'lytte til Naturens lærdom'(vers 14-15).

I digtets store midterdel fremmanes det skønne hvilested, der beredes afdøde i naturens skød. På fuldendt panteistisk vis skal det enkeltstående individ forenes med Verdensaltet: ' Dit enkelte væsen skal således / for evigt blandes med elementerne / for at blive en broder til den følelsesløse klippe / og til den langsomme sky,...' (vers 25-27) ligesom 'Egetræet / skal udsprede sine rødder,

og gennemtrænge din muld' (vers 29-30). Naturen er kort og godt '...én mægtig grav', tyst og majestætisk, hvor med tiden alle vil stedes til hvile på demokratisk vis, høj som lav, ung som gammel, side ved side, for 'Alt der ånder / vil dele din skæbne' (vers 60-61). Og livet og dødens cyklus understreges: 'En efter en skal de samles ved din side / af de, der når tid kommer, skal følge dem' (vers 71-72). Afslutningsvist opfordrede Bryant alle til i tillid at nærme sig graven 'Som den der indhylder sig i sit lejes gevandter / og hengiver sig til behagelige drømme' (vers 80-81).

Thanatopsis, og mange andre af Bryants digte, stod i et nært slægtskab med den engelske romantiks poesi og var ofte besjælet af den samme naturfølelse og opfattelse af naturen som en moralsk kraft, der kendetegnede Lake District poeten William Wordsworth.

Thanatopsis fik en vidtrækkende betydning og var med til at sikre Bryant en position som indflydelsesrig digter, journalist og kritiker ved siden af hans advokatpraksis. Digtet skulle også give titel og inspiration til Asher Brown Durands maleri *Landscape – Scene from Thanatopsis* fra 1850, hvor et naturskønt og pittoresk scenario viser, hvordan disse begravelsespladser i den skinbarlige natur kunne tage sig ud. Ved første øjekast tror man, at det blot er et landskabsmaleri, hvis ikke det var fordi, titlen gav løfte om noget andet og mere. Og snart samler opmærksomheden sig om et ydmygt begravelsesoptog i billedets mellemgrund, hvor en lille forsamling er ved at jordfæste en afdød i ly af træernes skygge blandt spredte gravstene, der umærkeligt flyder sammen med vækster og terræn. Den næsten arkadiske stemning, der hviler over såvel handlingen som landskabet, synes at være en direkte kommentar til Bryants opfattelse af at slægt følger slægters gang i den altomfattende liv-død cyklus.

At Bryants digte med de præcise og indlevede sansninger, der kendetegnede digterens forhold til naturen, ubesværet lod sig transponere over i det visuelle register, var samtidens kritikere opmærksomme på. En lang anmeldelse i North American Review af et udvalg af Bryants digte, 'Poems' fra 1832, hæftede sig ved, at »aldrig før har nogen observeret ydre fænomener mere indgående, eller overført indtryk til papir i en mere levende tone«, for Bryant havde evnen til »at samtale med Naturen i hendes 'synlige former' og forstå hende, hvad enten hun hvisker i en sagte brise eller taler i en storm«,[249] som den anonyme kritiker skrev med en parafraserende henvisning til *Thanatopsis'* indledning, der sammesteds fik prædikatet 'helt igennem sublimt'. At forstå Bryant var dog ikke alle beskåret, for den sjælfulde og åndrige digtning henvendte sig til de få: »Mænd med sund dømmekraft og kultiveret smag«[250] som artiklens afsluttende bemærkning lød. En af de få var Thomas Cole, der plejede et tæt venskab med Bryant, indtil sin pludselige død i 1848 som følge af lungebetændelse.

Valgslægtskabet, der bestod mellem digteren og maleren, fik en næsten mytisk status. Det viste, hvordan naturen og kærligheden

til det amerikanske landskab kunne knytte et uløseligt bånd mellem åndfulde sjæle. Da William Cullen Bryant holdt sin mindetale på Akademiet i New York til vennens ære 4. maj 1848, var det forholdet til naturen, der spandt den biografisk fortælling sammen med kritikerens fortolkning af malerierne og de personlige følelser over for afdøde. Beskedent trådte Bryant, og med ham digterprofessionen, i baggrunden for at give plads til en uforbeholden hyldest til Cole og landskabsmaleriet:

> *»Landskabsmaleren indrømmes et tættere slægtskab med naturen end poeten. Han studerer hendes mange sider mere indgående og iagttager med en langt mere hengiven opmærksomhed de forskelligartede udtryk. Ikke én af naturens former er spildt på ham; ikke én solstråle gennemtrænger hendes grønne kringelkroge; ikke én sky kaster sin skygge ubemærket af ham; farveskæret der tilhører morgenen og aftenen, det grå eller den gyldne middag, nære og fjerne genstande bemærkes af hans øje og gengives af hans pensel. Hele naturens grænseløse variation af konturer og farvenuancer bliver næsten en del af hans væren og blandes med hans ånd.«*[251]

Coles død udløste nærmest landesorg, og Bryants tale, der straks blev offentliggjort, var medvirkende til, at Cole blev en national helt. Året efter malede Asher Brown Durand de to åndsfrænder under titlen *Kindred Spirits* (1849) i et kompositlandskab, der samlede alle Cole og Bryants foretrukne steder i Catskill Mountains. Forstudierne blev gjort efteråret 1848, hvor Durand gjorde en større rejse i området som en hyldest til lærermesteren.

Ud over at være et mindesmærke for det særegne venskab blev maleriet et sindbillede på en ny æstetisk sensibilitets fødsel. Opfattelsen af at det guddommelige kunne opleves i naturens skønhed, blev understreget her, hvor vennerne mødes i en slags naturens katedral. På et klippefremspring i billedets midterste mellemgrund ses de samtalende to. Cole, med skitsebogen under armen, peger ind efter mod det, der er blevet identificeret som Clove og Kaaterskill vandfaldene.[252] Bryant følger vennens udredning, der givet er en lovprisning af landskabet. Opbygningen er den velkendte, hvor forgrundens detaljerigdom med minutiøst gengivne bregner, bladhang, afbrækkede grene og forvitrede træstubbe gradvist viger for baggrundens store linieføring og en farveperspektivisk dybdevirkning. De store træer i billedets venstre forgrund indrammer sceneriet, der opefter afsluttes af en graciøst bøjet gren, hvis filigranagtigt delikate bladhang næsten skaber et interiør midt ude i bjergene. Man fornemmer tydeligt, at de to har hjemme i naturen. Nok er sceneriet sublimt, og stemningen har både åndelige og religiøse dimensioner som i det arketypiske *wilderness*, men det er samtidig et allerede domesticeret landskab, som også en lille detalje er vidnesbyrd om. Navnene Bryant & Cole er nemlig indhugget i det forreste træs bark.

Nok var Cole under indflydelse af Claude, som i 'The Course of Empire', men lige så ofte var det mere dramatiske toner, der blev slået an i det, der er blevet kaldt det panoptisk

Asher B. Durand »Thanatopsis«, 1850. Olie på lærred. Metropolitan Museum of Art, New York.



sublime. Her viger ro og harmoni for naturens voldsomme udladninger, som i Cole's *Landscape with Tree Trunks* fra 1828, der lægger sig i forlængelse af Salvator Rosas sublime maleri. Træstammerne, som titlen refererer til, står krogede og forvitrede som en repoussoir i billedets højre forgrund ved en lille, mørk sø sammen med fint detaljerede småvækster og græsarter. Herfra formelig suges blikket indefter i en svimlende centrifugal bevægelse, hvor klippestykker og bjergmassiver umærkeligt glider over i, og sammen med, dystre skyformationer, der forvandler hele mellemgrunden til et næsten formløst, ekspressivt felt. Terrænnets markante niveauskift kulminerer i billedfladens øverste venstre hjørne, hvor en bjergtinde, badet i gyldent lys, rejser sig i baggrunden og fuldender en diagonal bevægelse fra højre mod venstre.

Ofte forstærkes den overvældende oplevelse og bringes i kontrast, idet en diminutiv menneskefigur introduceres i landskabet. Afhængig af temaet kan det være kunstneren, naturtilbederen, nybyggeren eller indianeren, og det er et gennemgående træk, at denne er fuldstændig underordnet landskabet. Stik modsat beskueren, der snarere end at identificere sig med den afbillede skikkelse synes at indtage en suveræn position, der flettes sammen med og cementerer glorificeringen af naturen. Beskuerens synsvinkel er det panoramiske vue, der gør det muligt fra en fugleperspektivisk position at påbegynde en blikkets vandring ind i billedplanets dybde og uendelighed. Fra denne beherskende position lader det imponerende landskab sig tilegne af det 'autoritative blik'.[253]

Det panoramiske billedrum er karakteristisk for malerne fra Hudson River School. For Thomas Cole – men også for Frederic Edwin Church, Sanford Robinson Gifford, John Frederick Kensett og Jasper Francis Cropsey. Rent kompositorisk, og ikke mindst hvad angår rumopfattelsen, indtog det amerikanske landskabsmaleri en radikal forskellig position i forhold til det europæiske samtidige. Vi behøver blot at tænke på den tyske romantiks Caspar David Friedrich, hvis sublime og stemningsmættede melankolske naturskildringer ofte indskriver en ydmyg beskuer i en frøperspektivisk, næsten andægtig, synsvinkel, der fra et lavere liggende punkt opsluges af bjergmassiver, der tårner sig op ret forude.

Men også selve landskabernes forskellighed spillede selvsagt en stor rolle. At det fra tid til anden måtte være svært for en europæer at forstå karakteren af det amerikanske landskab, vidner en lille anekdote om, ifølge hvilken Dronning Victoria efter at have beundret Cropseys *Autumn – On the Hudson River* (1860), der var udstillet i London 1861, skulle have gjort ophævelser over den lemfældighed, der tilsyneladende prægede kunstnerens omgang med farver. For den der aldrig havde oplevet et efterår i New England forekom bladhangets koloristiske udladninger i alle nuancer af rødligt og orange en uhørt kunstnerisk frihed. I stedet måtte Cropsey love at medbringe eksempler på dette naturens mirakel ved sit næste besøg i England, så Dronningen kunne få håndgribelige beviser.

Hvor udviklingen i Europa, specielt i

forhold til den pittoreske æstetik, drejede sig om det bevidst gennemkoreograferede – og dog alligevel tilsyneladende tilfældigt – fremkomne naturrum, hvor menneskets tilstedeværelse altid på forhånd var indtænkt i haverne og parkernes episke forløb, blev idealet ganske anderledes i Amerika. Her blev ensomheden og uberørtheden dyrket, for det den var så at sige; og ikke i form af iscenesatte spil, som når den engelske adelsmand for en stund trak sig tilbage til sin eremitage og legede tænksom eremit, indtil selskabelighed igen krævede hans fulde tilstedeværelse.

I Amerika var naturen virkelig overvældende og i enhver henseende større og mere end det enkelte lille individ. Derfor fik mødet med naturen også en anden klang og konsekvens. I kølvandet på Washington Irving kom en stribe lovende forfattere, ikke uden filosofiske inklinationer, der på hver sin vis bidrog til at tegne billedet af den amerikanske naturopfattelse, som en fuldgyldig erstatning for den fraværende historie.

Ralph Waldo Emerson levede sit liv i Concord, Massachusetts nær Boston, og essayet »Nature«, der blev trykt i 1836, påkaldte sig stor opmærksomhed i intellektuelle kredse såvel som i den bredere befolkning. Her i advokerede Emerson for en nær forbindelse mellem mennesket og naturen, der var gennemstrømmet af samme kraft og besjælet af samme ånd.[254] I introduktionen blev tidsalderen skoset. Den var 'tilbageskuende' og 'byggede forfædrenes gravsteder', i stedet for at rette opmærksomheden på »Nyt land, nyt folk, nye tanker«.[255] Emerson søgte naturen, der tilhørte alle; for nok havde hver enkelt indbygger sin private ejendom, men landskabet – det ejede ingen ! Og dér blev givet vederkvægelse og lindring. 'Helten' i »Nature« essayet er det frie individ, der kan og tør sanse i mødet med »the wilderness«, hævet over civilisationens fortrædeligheder, og formelig forvandles:

> *»Jeg forvandles til et gennemskinneligt øjeæble, jeg er intet, jeg ser alt, den Universelle Værens strømme bevæger sig igennem mig, jeg er en integreret del af Gud.«*[256]

En af de personligheder, der hyldede den ensomme iagttagelse af naturen som vejen til den sande erkendelse, var Emersons ven, forfatteren Henry David Thoreau. Også han levede i Concord, og på uafhængighedsdagen d. 4. juli 1845 påbegyndte han et to-årigt[257] ophold alene i en lille bjælkehytte i skovene ved Walden Pond Thoreau samlede oplevelserne, erfaringerne og den reflekterende kombination af disse og publicerede efterfølgende under titlen »Walden«, der udkom i 1854. At opholdet først og fremmest havde en eksistentiel dimension, fremgår eksplicit:

> *»Jeg flyttede ud i skoven fordi jeg gerne ville leve bevidst, befatte mig udelukkende med livets grundlæggende kendsgerninger og se om jeg ikke kunne lære hvad det havde at lære mig, så jeg ikke når min død nærmede sig skulle opdage at jeg ikke havde levet.«*[258]

Opholdet var karakteriseret ved den ukomplicerede karakter, som mødet med den

uskyldige natur kan have i modsætning til den depraverede storbykultur. I samklang med skovens fugle og søernes fisk forekom hver dag Thoreau fyldt med stadig nye glæder og fornøjelser af umiddelbar sanselig art. »Den der lever i naturen og stadig har sine sanser åbne kan umuligt henfalde til sort melankoli«,[259] skriver Thoreau og glædes ved alle naturens tilfældige fremtrædelsesformer, der ikke desto mindre er udslag af den højeste, bagvedliggende orden. »Mit daglige livs sande høst er noget der er ligeså urørligt og ubeskriveligt som morgen og aftenens farver.«[260] Ensomheden er en velsignelse, for selv det bedste selskab bliver man hurtigt træt af, »Jeg elsker at være alene«,[261] som Thoreau bekendtgør.

Landskabet omkring Walden Pond beskrives som 'et sceneri af mere ydmyg skala': smukt, men uden undertoner af det storslåede. Og selve det sceniske element understreges i beskrivelsen af den omgivende udstrakt skov og de mildt stigende bakkeskrænter, at man »fik indtryk af et amfiteater, beregnet til opførelsen af et eller andet skovskuespil.«[262] Selve søen er det naturlige midtpunkt og sindbillede, fristes man til at sige, hvis følgende betragtninger inddrages: »En sø er det smukkeste og mest udtryksfulde træk ved et landskab. Det er jordens øje: den der ser i den kan måle dybden i sin egen sjæl.«[263]

»Walden« slutter med den lakoniske kommentar: »sådan blev det første år af mit liv i skovene tilendebragt; og det andet år lignede det første.« Den cykliske natur sætter ingen forskelle ud over de skiftende årstiders særpræg, derefter følger gentagelsen, der på paradoksal vis forener det tids- og stedsspecifikke med en absolut sprængning ud af tid og rum.

Det kan næppe undre, at så stort et rige som det amerikanske, hvor en tilsyneladende ubegrænset ekspansion var mulig, dannede grobund for en radikalt anden naturopfattelse end den, der var fremherskende i det gamle, gennemkultiverede Europa. Og alligevel var der mange lighedspunkter, der vidnede om den fælles arv.

I takt med urbaniseringen op igennem 1800-tallet blev landskabet gradvist domesticeret og satte en kulturelt genereret 'andethed' op over for forestillingen om den vilde natur. Ind i 1800-tallet kunne en begyndende opmærksomhed på forskønnelse i form af havekunst og overordnet landskabsplanlægning spores, og den voksede frem i takt med de ekspanderende byer på Østkysten.

En stærkt initierende kraft i denne proces var Andrew Jackson Downing. Det indflydelsesrige værk »A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening«, der udkom første gang i 1841, cementerede hans position som førende smagsdommer. Som den lange række af undertitler, der fulgte, mere end antydede, var sigtet bredt. Det hed sig nemlig, at denne teori og praksis var 'adapted to North America with a wiew to the improvement of country residences, comprising historical notices and general principles of the art, directions for laying out grounds and arranging plantations, the description and cultivation of hardy trees,

Andrew Jackson Downing gav disse to illustrationer som eksempler på henholdsvis »det skønne« (øverst) og »det pittoreske« (nederst) i havekunsten. Forskellen på de to landskabelige principper ses ikke kun i håndteringen af bevoksningen, men også i arkitekturen og i de personer, der befolker de to scenerier. Hjemme i »det skønne« hører moderen og den lille pige, mens jægeren med bøssen over skulderen og den forventningsfulde hund naturligt er en del af »det pittoreske«.





decorative accompaniments of the house and grounds, the formation of pieces of artificial water, flower gardens, etc. with remarks on rural architecture'.

At det var en problemstilling, der i særlig grad tiltrak østkystens bykulturer, understregede Downing allerede i forordet, hvor det hed at:

> *»Mens pioneren stadigvæk rejser sin primitive bjælkehytte i det fjerne vest og svinger sin økse over de knejsende træer, der indtager hans grund, er vi i de ældre egne af unionen, der grænser op til Atlanterhavet omgivet af allehånde luksuriøse og forfinede elementer der tilhører et gammelt og længe kultiveret land.«*[264]

uden det af den grund var en interesse, der kunne måle sig med den europæiske – og i særdeleshed engelske – tradition inden for samme område. At England var uden sidestykke, skyldtes ikke mindst, at dets umådeligt rige aristokrati havde »omdannet 'lykkelige England' til en landskabshave«.[265]

Downing var bekendt med J. C. Loudons værk og gerning og påpegede da også det forhold, at mange amerikanere, netop fordi de nedstammede fra englænderne, stod i en særlig nær forbindelse med det oversøiske syn på landskab og kultivering, og det på trods af at emigranternes entreprenante ånd, der grænsende til rastløshed altid søgte den konstante forandring, var et forhold der talte stik i mod havekunstens og den pittoreske æstetiks krav om tid, endog særdeles god tid.[266]

Traktaten var ikke blevet til uden inspiration fra J. C. Loudon, der blev takket i forordet, som en 'særdeles værdsat korrespondent', men samtidig indfriede Downing undertitlens løfte om 'en tilpasning til nordamerikanske forhold'. Alle eksemplerne på landsteder og haveanlæg, der beskrives og analyseres i bogens enkelte dele, er hentet fra den amerikanske østkyst. Og kommer det til en nærmere karakteristik, så er det tydeligvis de 'grandiose forhold', der hører til det udstrakte kontinents skala, der dvæles ved; de omkringliggende 'naturlige scenerier' samt en særegen '*wilderness*', der fremhæves som proto-amerikanske forhold.

Tæt sammenflettet med forestillingen om 'the wilderness' står det pittoreske. Og det er tydeligt, at det pittoreske i denne sammenhæng farves af den amerikanske nationalkarakter og det dertil hørende ideal om landskabelige scenerier. Det er slet og ret mere voldsomt, dristigt og grænseoverskridende end den europæiske pendant. Gilpins definition af det pittoreske affærdiger Downing som alt for vag[267] og nærmer sig i sin egen det sublimes æstetik.

> *»Det pittoreskes former karakteriseres af irregulære og brudte linier – linier der udtrykker vold, afbrudt bevægelse og delvis ulydighed, en ideens kamp med selve dens væren og form.«*[268]

Og netop heri ligger den højeste form for skønhed, da »tilsynekomsten af magt for mange er langt mere betagende end det skønne.«[269]

Engagementet i den offentlige park kom hurtigt på Downings agenda og passede perfekt til hans demokratiske idealer. I artiklen om New York park-projektet plæderede han for betydningen af »...vidtrækkende parker og lystanlæg med en ægte følelse af de grønne markers bredde og skønhed, af naturens friskhed og vellugt.«[270] Rejsen til England i 1850 havde åbnet blikket for de helsebringende byparker, Downing ellers kun kendte til på anden hånd gennem litteraturen og andres rejseberetninger, for på det tidspunkt var fænomenet ukendt i Amerika.

En af de skildringer, Downing givet har kendt til, er Washington Irvings lille prosastykke »A Sunday in London«, skrevet under Englandsopholdet 1815-18. Heri kan man læse, hvordan den forurenede bys indbyggere på søndag eftermiddage opsøger landlivets lyksaligheder og nyder de solbeskinnede parkers friske luft. Og den samfundsmæssige gevinst af dette tilbud lader sig også let aflæse, da:

> *»De der først udlagde de ædle parker og storslåede lystanlæg der omgiver denne umådelige metropol, har gjort lige så meget for folkesundheden og moralen, som hvis de havde bekostet midlerne på hospitaler, fængsler og forbedringshuse.«*[271]

Til gengæld kendte man til kirkegårde efter den europæiske storbykirkegårds forbillede i form af landkirkegårde *(rural cemeteries)*, som de blev kaldt i Amerika. Som den første blev Mount Auburn Cemetery, beliggende lidt uden for Boston, indviet i 1831, og den skulle snart blive fulgt af mange andre. De vakte beundring såvel inden- som udenlands, og i en artikel i *The Horticulturist* juli 1849 fremhævede Downing disse, som et bemærkelsesværdigt eksempel på den forædlede offentlige smag. Mount Auburn blev benævnt »The Athens of New England« og var genstand for 'pilgrimsrejser'.

At opmærksomheden ikke så meget skyldtes, at det var begravelsespladser, men snarere lå i: »stedernes naturlige skønhed og i den smagfulde og harmoniske forskønnelse ved hjælp af kunsten«[272] og af 'kunstens og naturens forenede charme', var for Downing et vægtigt argument for, at tiden var moden til offentlige byparker, der ydermere ville 'civilisere og forfine nationalkarakteren'. Kirkegårdene var for alle og blev derfor nærmest et symbol på det demokratiske samfunds offentligt tilgængelige institutioner. Derudover var de det håndgribelige tegn på den ændrede naturopfattelse eller med David Schuylers ord:

> *»Deres popularitet markerede sammenløbet af to væsentlige ideer: Den nye holdningen til den domesticerede natur der dukkede op i landskabsmaleriet og litteraturen samt debatten omkring byens form; og behovet for offentligt anlagte og vedligeholdte parker, der tog landet ind i byen.«*[273]

Andrew Jackson Downing betvivlede ikke, at byparkerne hurtigt ville blive populære, for, som han spurgte, hvis vejene til Mount Auburn var fyldt af kareter og rutebiler, der fragtede i titusindvis af Bostons indbyggere

på søndagstur i det grønne hos de døde, ville man så ikke let kunne forestille sig, at en have med forlystelser og rekreative muligheder, men uden gravstene, ville tiltrække tifold besøgende?

13

Triumviratet på den amerikanske østkyst

»Skønt løber de bugtede stier
Rundt om bakkerne og igennem de svale, grønne lysninger;
Fagert åbner udsigten sig undervejs for blikket,
Deres skovnavne er milde og behagelige
Fredfyldt og roligt hviler de sovende
I Consecration Dells kølige skygge«[274]

Videre skildres på digterindens vandring den overvældende naturlige skønhed, der præger Mount Auburn ned i mindste detalje. Forest Pond's klare dybe vand legemliggør 'den slumrende ro', og de næsten menneskeliggjorte vækster iklæder sig farvestrålende rober, der skinner i den lave efterårssol. Den 'sortladne ask strækker sine grå arme opad', mens 'sølvbirken nikker til de forbipasserende'. Ofte har Caroline F. Orne søgt en stille krog »Siddende på et monuments brede sokkel, / tavs, ene, for at gruble og fundere.«[275]

Den særlige fredfyldte stemning, der sænker sig over kirkegården, beskrives allerede i indledningen, som »dette de afdødes dejlige land, denne 'de tavses by'«[276]. Og her fortælles også, hvordan kirkegården er en formindsket og idealiseret genspejling af den oprindelige delvist skovdækkede lokalitet med de forladte og forfaldne bøndergårde *Sweet Auburn*, der var Orne's barndoms yndlingssted.

> *»Sweet Auburns utæmmede ynde og udresseret herlighed har givet plads til Mount Auburns kultiverede, regulære og mere kunstfærdige skønhed.«*[277]

Men ikke kun de landskabelige indslag berømmes i det lange digt. Det rummer også indgående beskrivelser af kirkegårdens forskellige gravmonumenter og bliver dermed et fint eksempel på den eftertragtede forening af kunst og natur, af det menneskeskabte og det uberørte, som den amerikanske landkirkegård aspirerede til.

Om Mount Auburn hed det, at den »... kunne kaldes Amerikas Père Lachaise«.[278] Og som Père Lachaise havde været de frem-

synede reformisters strategi overfor Paris' hastige vækst, således gjorde det sig også gældende i Boston.

I løbet af 35 år (fra 1790 til 1825) var indbyggertallet næsten tredoblet fra 18.000 til 53.000, og de gamle overfyldte og smittefarlige bykirkegårde måtte snart betragtes som levn fra en svunden tid. I 1820'erne havde Boston endnu ikke været hjemsøgt af epidemiske sygdomme, men erfaringerne fra den gule febers angreb på New York i 1822 viste, at døden, som lyn fra en klar himmel, kunne gøre dramatiske indhug blandt borgerne.

En lille skare af fremtrædende bostonianere forsøgte i første omgang at få byen til at påtage sig etableringen af en stor, ny kirkegård efter tidens idealer i Bostons udkant. Det vakte ikke genklang i offentligheden, og projektet blev derfor søgt realiseret i privat regi, ledet af lægen Dr. Jacob Bigelow fra 1825. Som mediciner tog Bigelow afstand til den unaturlige præservering af det afsjælede legeme, der var nødvendig ved bisættelser i kirkernes krypter og hvælv, og det blev en mærkesag for ham at bekæmpe den sundhedsfarlige og smittebefordrende begravelsesform. I stedet plæderede han for den mere naturlige form for begravelse: jordfæstelse.[279] Den døde krop skulle optages i jorden, for efterfølgende at bidrage med næring til nye vækster og således indgå i naturens kredsløb.

Utrætteligt blev der arbejdet for sagen, og det filantropiske mål blev nået d. 24. september 1831 af *Massachusetts Horticultural Society*, hvor 72 acres store Mount Auburn kunne indvies kombineret med en forstbotanisk have. Hermed havde Boston fået en selvejende, ikke profitgivende kirkegård for alle – rig som fattig – smuk, sikker og nydeligt holdt, hvor indkomsten fra salg af gravsteder kun måtte anvendes til vedligeholdelse og forbedringer. Forud for indvielsen var der åbnet op for subskription, og adskillige foregangsmænd blandt Bostons prominente borgere erhvervede sig ret til familiegravsteder formedelst 60 $.

En række taler, der blev holdt i forbindelse med indvielsen, og efterfølgende publiceret i forskellige sammenhænge, satte ord på nogle af de mere vidtrækkende intentioner, der lå bag landkirkegårds-tankegangen, og som kan sammenfattes i ideen om kirkegården som »en kulturel institution«.[280]

At der netop i Amerika kunne være behov for det, man kunne kalde 'kirkegårdens opdragende funktion', var selv amerikanerne klar over. For som redaktøren af *The Picturesque Pocket Companion and visitor's guide through Mount Auburn,* N. B. Devereux Jr., bemærkede i sin afsluttende artikel i omtalte værk, så udmærkede amerikanerne sig ved en foragt for ceremonier. Som et hård arbejdende, praktisk folk, »totalt absorberet i forretningsliv« og de mere kontante former for uddannelse, der knytter sig hertil, synes der at være en tendens til »i enhver henseende at undervurdere og miste fornemmelsen for det, der kan kaldes civilisationens ynde.«[281]

Som del af denne ynde sammenfattedes såvel de skønne kunster som naturens egen skønhed. Men også det moralske aspekt, det at stimulere en veludviklet sans for med-



Mount Auburn Cemetery ved Cambridge, Boston. Udsigten ned til *Consecration Dell* hvor indvielsen af Amerikas første landkirkegård fandt sted 24. september 1831. Et par tusinde tilhører deltog, og der var arrangeret siddepladser i en amfiteatral konstruktion. Samtidige beskrivelser hæftede sig ved »den helt igennem sylvane iscenesættelse«.

følelse og indlevelsesevne og forme gode, ansvarsbevidste borgere i det ny samfund, var af største betydning – som det allerede vil være velkendt fra Père Lachaise. Dette blev et centralt omdrejningspunkt i højesteretsdommer og professor ved Harvard Joseph Story's indvielsestale, der blandt andet slog fast, at kirkegården primært var for de levende:

> *»Det er til de levende sørgende; til forældrene der græder over deres kære, døde barn – til ægtemanden der bebor sin ensomme trøstesløshed – til enken hvis hjerte er sønderknust af ubetimelig sorg – til vennen der hvert øjeblik savner den beslægtede sjæls nærvær – det er for dem, at de dødes bolig bibringer tanker fuld af formaninger, vejledning og langsomt men sikkert også trøst.«*[282]

Kirkegården var således i overført forstand det formidlende led mellem efterladte og afdøde, ligesom den var det i helt bogstavlig forstand. Med Story' ord: »We stand upon the borders of two worlds«,[283] kirkegården som grænseflade mellem de levendes, dennesidige verden og de dødes, hinsidige verden. Og netop for Story, der kort forinden for femte gang havde måtte følge et barn til graven, en ti-årig datter død af skarlagensfeber, havde formuleringer som disse en betydning, der rakte langt ud over det poetisk henførte. I mødet med døden fik de levende mulighed for at forbedre sig i moralsk forstand: »Vi vender tilbage til verden og føler os renere, bedre og klogere efter samhørigheden med de døde.«[284]

Den moralske betydning blev fastholdt et godt stykke tid. Wilson Flaggs værk »Mount Auburn, its scenes, its beauties and its lessons« viede således et helt kapitel til dette spørgsmål under overskriften »Gravenes moralske indflydelse«.[285] Her forbindes det melankolske behag, som mennesket føler ved at besøge begravelsessteder, med et relativt højt stade af dannelse. Sorgens symbolik samt forhold, der vedrører tid og evighed, er i sig selv pittoreske og bevægende, men det krævede selvsagt den rette håndtering af de fysiske rammer. For nok var blomster og væksters opgave at fremkalde et stille smil og en følelse af skønhed, men resultatet måtte aldrig nærme sig »et lyst scenario«.[286] En landkirkegård var først og fremmest »en skole i religion og filosofi«.[287]

I en oversigtsartikel under overskriften »Rural Cemeteries« i *The Magazine of horticulture, botany, and all useful discoveries and improvements in rural affairs*[288] havde Wilson Flagg nogle år forinden foretaget en grundig og principiel diskussion af de naturlige henholdsvis kunstige virkemidler, der kunne gøres brug af på en landkirkegård. I den forbindelse kom Flagg ind på det lidet hensigtsmæssige modsætningsforhold, der bestod mellem helheden og delen; mellem kirkegårdsanlæggets overordnede plan og alle de individuelle tiltag omkring udformning af de enkeltstående familiegravsteder, hvor de efterladtes honnette ambitioner skulle indfries i form af prætentiøse smedejerns-gitterværk og marmormonumenter: »den sørgelige bestræbelse på at videreføre det sociale livs tilfældige forskelle i graven«.[289] Dette miskmask stod i overhængende fare



En af mange pragtudgivelser om Mount Auburn var 'Mount Auburn Illustrated' med graveringer af den berømte James Smillie, fra 1847. På denne illustration ses en lille familie, der promenerer i et naturalistisk fremstillet skovlandskab. Det er særlig værd at bemærke den varierede og smukke beplantning.

for at ligne »en overdådig legetøjsbutik«.[290] At Flagg i 1853 plæderede for, at delen blev underordnet helhedens stort tænkte anslag, er et godt eksempel på hans fremsynethed og sættes ikke mindst i perspektiv af den måde, hvorpå viktoriatidens individuelle eksesser stortrivedes på Londons havekirkegårde, ligeledes omkring århundredets midte. Med Flaggs ord:

> *»Det synes absurd, at enkeltpersoner etablerer pladser og regulære hegn omkring familie gravstedet og dermed bevidst ødelægger den smagfuldt anlagte grund, der netop ikke følger en formel stil for at sikre en behagelig og pittoresk effekt.«*[291]

Og ydermere kunne man jo ikke kalde 'de fashionable begravelsespladser i forstæderne' for landkirkegårde, hvis udsmykningen bestod af den slags, der ellers 'udmærkede storslåede byhuse'.

I stedet skulle en stemning befordres gennem højtidelighed og storslåethed. Dette fandt ifølge Flagg sted gennem en forening af kunstens og naturens midler.[292] Det højti-



På Mount Auburn er stemningen i langt højere grad end på de europæiske storbykirkegårde præget af 'the wilderness'. Storladen med dramatiske landskabelige elementer, og selv i dag en klar oplevelse af, at gravstederne er underlagt naturen, også hvad størrelsen angår.



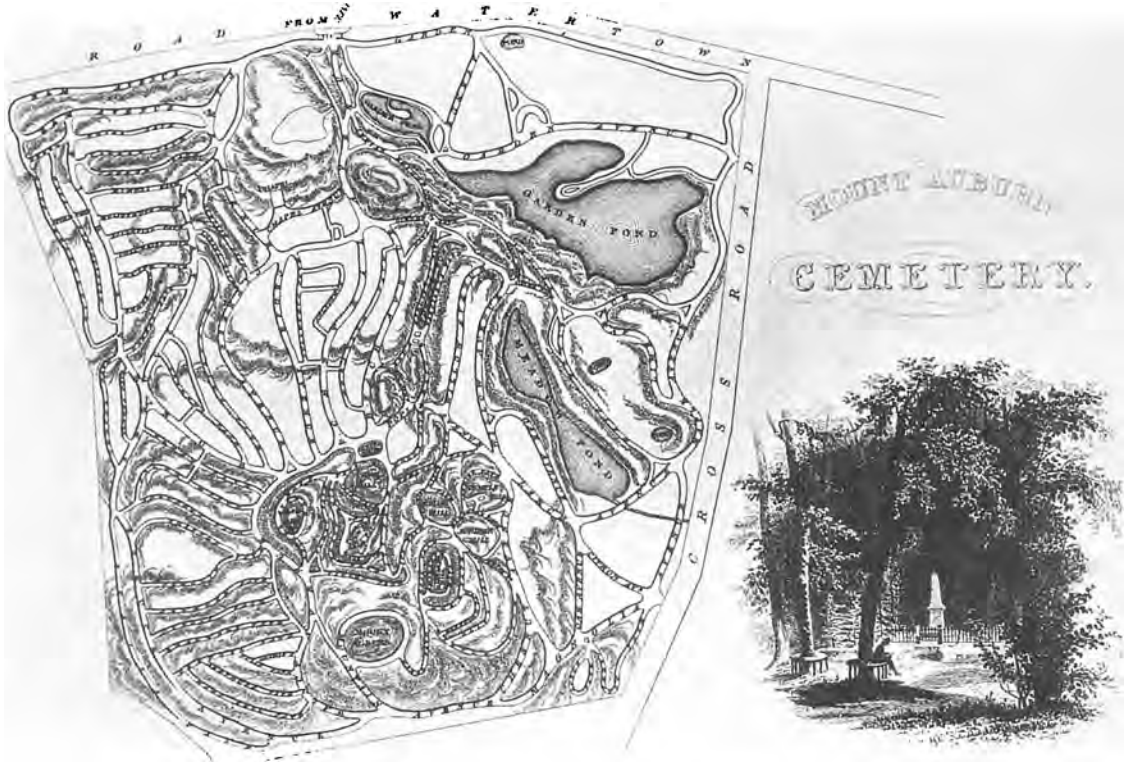
Denne gravering af James Smillie lægger ifølge den ledsagende tekst vægt på fremstillingen af 'det pittoreske kirkegårdslandskab'. Det yndefulde, gotisk inspirerede monument, der lysende træder frem på baggrund af den dunkle bevoksning, mindes Hannah Adams. Den ensomme vandringsmand på skovstien befinder sig tydeligvis i et Hirschfeldsk stemningsleje.

delige, der var en stemning i slægtskab med det sublime, var velegnet til at gøre sindet modtageligt for 'indtryk af religiøs og moralsk art', mens det storslåede kunne ses som en afledning af det højtidelige, uden nødvendigvis at være sammenfaldende med det.

Også Story havde fremhævet stilhed og storhed som to sider af samme sag på kirkegården, og det var naturens storhed, genskabt i det velordnede mikro-kosmos. Følelsen blev sammenfattet som: »Alle vegne ånder en højtidsfuld ro som var vi i vildmarkens skød, og denne ro brydes kun af brisen, der suser i trækronernes top«[293] Og netop forestillingen om menneskets sammensmeltning med naturen, i skikkelse af det amerikanske arketypiske *wilderness,* står i direkte forbindelse med naturforholdet som det kommer til udtryk i Washington Irvings fortællinger samt Emerson og Thoreaus essays.

Det tidligere Sweet Auburn var stærkt kuperet og delvist dækket af skov. De landskabelige kvaliteter var således fra 'naturens hånd' både varierede og fulde af potentialer for en videre bearbejdning i 'den pittoreske stil', som blev tilstræbt i det omfattende anlægsarbejde, der tog form i årene 1831-34 under ledelse af dr. Jacob Bigelow og general Henry A. S. Dearborn, der i denne sammenhæng var autodidakte. Det fremgår af kirkegårdens optegnelser og samtidens skildringer generelt, at de to arbejdede utrætteligt for det fælles projekt, con amore – da der stort set ikke tilflød dem midler undervejs i processen.[294] Dearborn, der oftest fremhæves som hovedkraften bag, tilbragte en del af tiden i Washington, som repræsentant i kongressen og den lovgivende forsamling. Dette forhindrede ham nu ikke i, så snart han var tilbage i Boston, at søge tilflugt ude på Mount Auburn, hvor han kunne træffes udstyret med lugejern og hakke eller optaget af mere omfattende overvejelser vedrørende vejanlæg og terrænnets beskaffenhed i almindelighed. I foråret 1832 skildredes Dearborns aktiviteter som »hakken i hånden, dag efter dag, i spidsen for sine arbejdere i færd med at nivellere stierne. Derefter ville han gå over til Wyeth House [en kro] på den anden side af vejen, og spise sin medbragte mad,«[295] hvor den sunde, naturlige livsform, det praktiske fysiske arbejde og det demokratiske sindelag hos den såvel politisk som socialt højt rangerende general blev et vidnesbyrd om den unge nations virkeliggjorte idealer.

Allerede forud for indvielsen var Dearborn nået langt. Der var afmærket og udstuk-



Henry A. S. Dearborn og Dr. Jacob Bigelows plan over Mount Auburn. Her gengivet fra James Smillies publikation fra 1847, men anlæggets hovedtræk er i øvrigt uændret fra 1831.

ket veje, både de 18-20 fod brede avenuer og de 5-6 fod brede stier. Der var foretaget udgravning til flere søer og damme i dele af den moseagtige jord, der på grund af det høje næringsindhold og den fugtige karakter også viste sig velegnet til vækster som azalea, rododendron og magnolia. Der blev ryddet noget af skoven, og der blev tilført andre vækster, der dog hele tiden understøttede den 'sylvane' stemning, som også Caroline Orne fremhævede som særegen for stedet i sit digt. De store gravsteder blev placeret med luft imellem langs vejene. Undervejs var det af største vigtighed for Dearborn, at kirkegården bevarede sit landlige præg og forblev fjernt fra Père Lachaise's urbane og fortættede islæt.

En tidlig plan fra Dearborns hånd (1831) viser Mount Auburns grundtræk. Det elaborerede vej- og stisystem, der slyngede sig rundt om de små højdedrag og omkransede søer og vandhuller, var elliptiske eller fulgte parabolske kurver. Efter Dearborns opfattelse understøttede netop disse glidende forløb den rumopfattelse, der knyttede sig til det pittoreske. En aldrig stivnende, flydende oplevelse af naturens skiftende scenerier.[296] I sin rapport ved det hortikulturelle selskabs års-

Fra kirkegårdens højtliggende punkter er der den dag i dag stadig frit udsyn mod Charles River og Bostons skyline i det fjerne.



møde 30. september 1831 forudså Dearborn, at kirkegården ville gå en glorværdig fremtid i møde med udtalelsen om, at inden sommeren 1834 ville Mount Auburn uden tvivl kunne »kappes med de mest fejrede landlige begravelsespladser i Europa«,[297] for »i løbet af få år ...ville der være skabt et landskab af den mest pittoreske karakter.«[298]

At intensionerne umiddelbart blev indfriet kunne læses ud af samtidens skildringer, hvor forskellige kirkegårdsvandringer blev publiceret. I Cornelia W. Walters værk »The Rural Cemeteries of America – Mount Auburn«, fremhæves det pittoreske islæt, og anlægget berømmes i følgende vendinger:

> *»Avenuernes forløb er snoede og overordentlig smukke i deres blide forløb, pittoresk tilpasset områdets ujævnheder, hvor de skaber de mest indtagende landskabelige effekter ud fra dette naturlige arrangement, der aldrig kunne have været nået gennem det retlinede og regulære.«*[299]

Den oplevelsesmæssige dimension blev understøttet i en konsekvent differentiering af trafikken. Kørende besøgende, hestevogne og kistekareter, havde adgang ad de åbne hovedfærdselsårer, der alle bar navnet Avenue, mens de spadserende kunne nyde de mere fredsommelige og intime stier (Path).

Avenuer var navngivet efter træer, der alle var hjemmehørende i nationen (gran, birk, pil, ahorn, ceder, cypres, laurbærtræ, taks, ...), mens der for de små stiers vedkommende blev lånt betegnelser fra blomster, mindre træer og buske (tidsel, tulipan, myrte, rose, enebær, syren, tsuga, bregne, snebær, primula, kaprifolium, tusindfryd, ...).[300] De organisk formede søer lignede noget, der altid havde været en del af landskabet, og vævede sig med navne som *Forest Pond, Garden Pond* og *Meadow Pond* ind i fortællingen, tilsammen med blandt andre *Juniper Hill, Pine Hill* og *Laurel Hill*, hvis kuperede terræn var koncentreret i kirkegårdens sydlige del.

Fra kirkegårdens mange højdedrag udfoldes det storslåede udsyn, med Charles River ret forude, og Boston der toner frem i horisonten. Dengang som nu, blot med skyskrabernes mere markante skyline i dag. Men allerede i 1830'erne var Boston objekt for beundring og kærlighed. Med stolt værdighed rakte de glimtende spir, de fremtrædende tårne og de snoede røgfaner mod himlen ude i horisonten. Det travle byliv, der rummede både forretninger og fornøjelse, måtte man tænke sig til ude fra Mount Auburn eller Harvard Hill, for det var et panorama, »der taler til øjet og dog efterlader øret i tyst ensomhed,«[301] der stemte meget godt overens med kirkegården som 'den stille have'.

I 1852 blev et 62 fod højt granittårn projekteret efter plan af Bigelow. Udkigsposten, der forbedrede det panoramiske vue, stod færdigt i 1856 og fik navnet George Washington Tower og blev et markant landemærke. I en udgivelse fra 1860, hvor Bigelow gør status over kirkegårdens historie og udvikling, giver han tårnet følgende ord med på vejen:

> *»Det markerer et sted der allerede er tusinders hvileplads. Det er det centrum hvor sørgende hjerter og øjne dagligt rettes, der forgæves søger i skyggen efter de jordiske rester fra børn og slægtninge.«*[302]

Også her fremhæves de visuelle akser, der forbinder mellem de dødes og de levendes landskaber, og hvordan de samme komponenter indgår heri. Hvordan det lille samfund af gravstene mimer byer og landsbyer, og hvordan variation i form af skovstykker, enge og vandområder præger begge dele.

Men frem for alt gav udsynet fra Mount Auburns højdedrag den fornødne distance, så det pittoresk slyngede og overordnet set noget uforudsigelige kirkegårdsanlæg kunne overskues i sin helhed. Cornelia W. Walter udråbte det til en 'gunstig position', hvorfra blikket nedefter afdækkede »terrænnets formationer med bakker og dales varierede bølgen, de rolige søer og lundenes skyggefuldhed«.[303]

Også i Philadelphia aspirerede man til en topseværdighed, der med Père Lachaise som forbillede forsøgte at mediere mellem den franske indflydelse og den amerikanske egenart, på samme vis, som det så glimrende havde ladet sig gøre i Boston. Det var som om alle erfaringerne fra Mount Auburn direkte lod sig overtage. I hvert fald gik en i tid meget kortvarig og tilsyneladende også problemløs proces forud for indvielsen af Laurel Hill

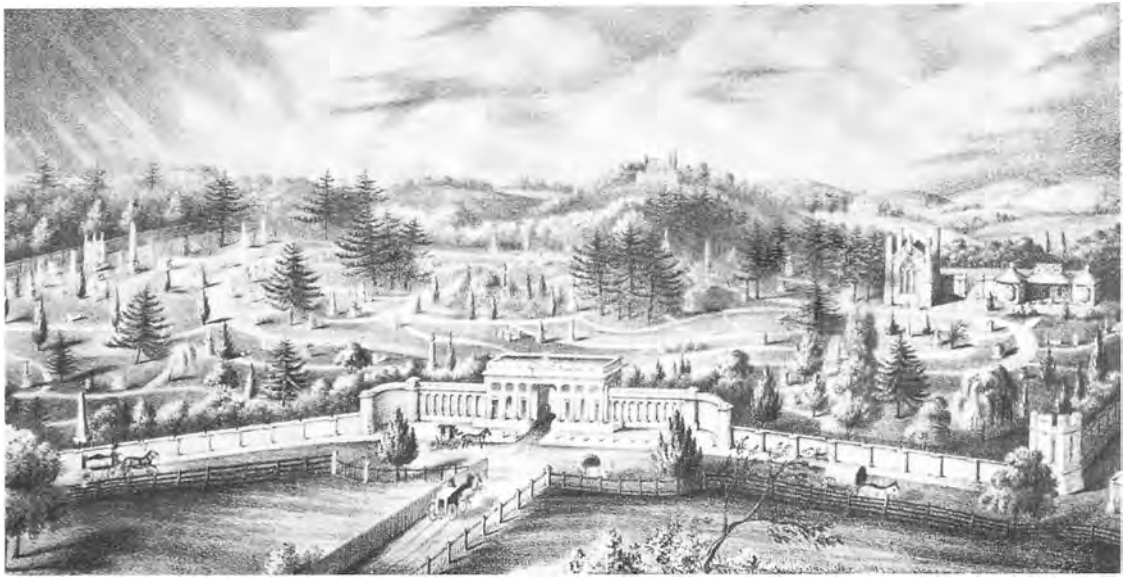


Planen over Laurel Hill Cemetery ved Philadelphia blev udfærdiget af arkitekt John Notman, og er gengivet fra R.A. Smiths »Guide to Laurel Hill« fra 1844. Som det fremgår er kontrasten stor til Mount Auburn. Anlægget er betydelig mere kunstfærdigt i sin udformning, og det skovagtige element er så godt som fraværende. Fra planens nedre del med de terrasserede fremspring er der frit udsyn over River Schuylkill, og et næsten dramatisk fald i terrænet ned mod floden.

Cemetery uden for Philadelphia d. 19. oktober 1836. Knap ét år forinden var der blevet afholdt et møde over temaet '*rural cemetery*', der sluttede med, at et kirkegårdsselskab blev dannet med John Jay Smith som primær drivkraft bag.[304] Og allerede i februar 1836 blev der købt et meget attraktivt højtbeliggende område ud til River Schuylkill. Det 32 acres store stykke jord var Joseph Simms, esq. tidligere landsted, og det var omgivet af en naturpark med sjælden beplantning. Disse potentialer faldt i særdeleshed i J. J. Smiths smag, da han var en entusiastisk amatørgartner, der i årene frem skulle sætte en ære i at sikre, at alle de træer og vækster, der på nogen måde kunne gro i dette klimabælte, også var at finde på Laurel Hill. Og der var nok, der kunne fryde blikket:

> *»...personer med smag kan ikke andet end omfatte den pittoreske scenes karakter med taknemlighed, ædle gamle egetræer, bøg &c kaster en højtidelig skygge mens floden i fredfyldt stilhed bugter sig dybt nede.«*[305]

I modsætning til udformningen af Mount Auburn blev det ikke de dannede og oplyste filantroper, der skulle stå bag Laurel Hills



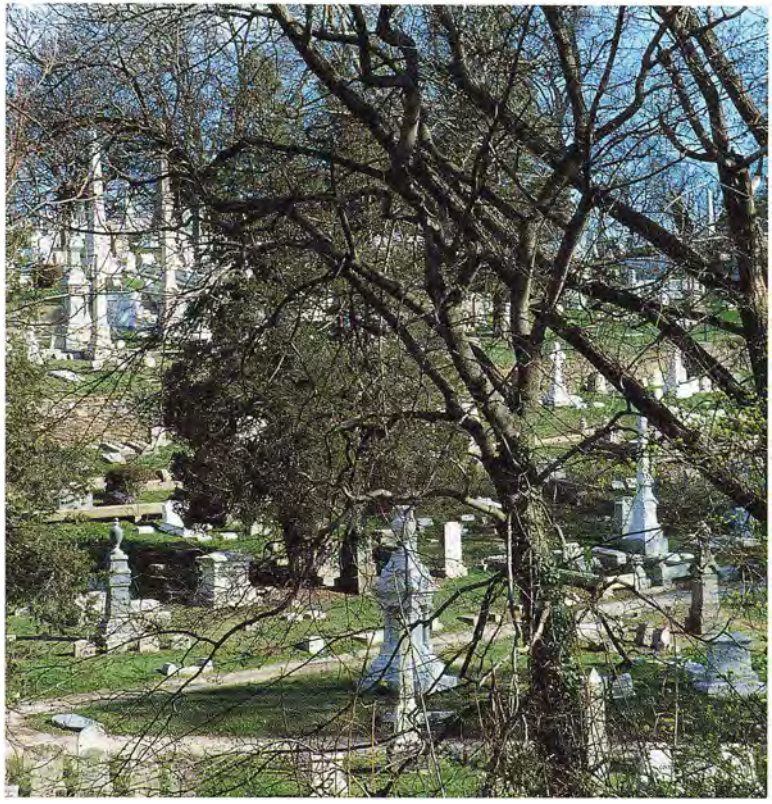
Det perspektiviske vue over Laurel Hill Cemetery stammer ligeledes fra »Guide to Laurel Hill« fra 1844. I løbet af de første 8 år af kirkegårdens levetid er der blevet rejst mange monumenter og gravmæler, men det gennemgående indtryk er uden tvivl et åbent og indbydende lystanlæg.

plan. Der blev udskrevet en konkurrence, som arkitekten John Notman vandt. Grundtemaet i planen var havekunst i den naturlige stil, selvom man nok kan hævde, at der var særlig fokus på det kunstfærdige – især ved sammenligning med Mount Auburns skovscenerier. Det er i denne sammenhæng ikke uden betydning, at der var en afgørende skalamæssig forskel på de to anlæg. Det siger sig selv, at man lettere kan fremmane en stemning af tæt voksende, næsten uberørt natur på et betydeligt større areal.

Forskellen i de landskabelige sceneriers karakter fremstod tydeligt tidligt i kirkegårdenes historie. I 1849 fremhævede Downing således Mount Auburns »variationer over indviklede skovagtige elementer« som kontrast til Laurel Hill, der er »en charmerende *lysthave* fyldt med smukke og sjældne buske og blomster, på dette tidspunkt af året et eldorado af roser, så vel som fine træer og monumenter«,[306] og man må konkludere, at der selvsagt er en verden til forskel på et vildnis gjort af roser og et af skov.

På Laurel Hill var der også forskellige typer af differentieret infrastruktur, og de slyngede stiforløb var virkelig slyngede. I midten var de udlagt som et næsten ornamentalt symmetrisk mønster, hvor den tætte sammenføjning af bladformede glidende overgange blev fastholdt i stadigt voksende koncentriske cirkler. Efter dette centrale fokuspunkt bredte stierne sig udefter i amorft opløste cirkelslag, hvor det varierede landskab og den udsøgte beplantning med tiden skulle forme en helhed med monumenter og arkitektur.

Et af de mere markante arkitektoni-



I dag rejser obelisker, mausoleer og andre gravmonumenter sig tæt på Laurel Hill.

ske indslag, der var med fra starten, var en amfiteatral bearbejdning af en skrånende del af grunden, der førte ned mod floden. Øverst var et terrasse-plateau, hvor mausoleer og store, imposante gravsteder blev placeret, med uhindret udsyn over den smukke floddal.

For den besøgende var en spadseretur altid lokkende, for indtrykkene var mange: »...den besøgende befandt sig i en udstrakt og varieret have, gennemtrængt af blomster og tæt tilplantet med træer og buske i yppig vækst, gennem hvilke monumentale sten, obelisker, pyramider &c &c lod sig se i alle retninger.«[307]

Få år efter Laurel Hills indvielse kunne N. P. Willis konkludere:

> *»Jeg tilstår gerne, at dette yndige steds ånd rører mig dybt, og jeg opfatter dette og Mount Auburn ved Cambridge, som indtagende vidnesbyrd på vor nationalkarakters rene vækst fri af politik og pengeindtjening.«*[308]

Den sidste af østkystens treenighed blandt de skoledannende landkirkegårde var Green-Wood Cemetery i Brooklyn, der i 1830'erne var en landlig forstad til New York City. Processen, der førte frem til kirkegårdens indvielse, var kringlet, og forhindringerne mange og forskelligartede, førend der kunne åbnes op for begravelser i efteråret 1842.

Baggrunden for ønsket om en velegnet, moderne begravelsesplads var de allerede velkendte. Også i New York var de gamle, helbredstruende bykirkegårde i en skrækkelig forfatning, ligesom byens hastige ekspansion krævede mere tidssvarende og hensigtsmæssige løsninger. De 7 år, der forløb fra 1835, hvor de første initiativer til det privatfinancierede projekt blev taget af major og ingeniør David B. Douglas og den prominente ejendomsbesidder Henry E. Pierrepont, til indvielsen, var præget af alle tænkelige forhindringer.[309] Lige fra modstand mod ideen i almindelighed til de generelle følger af den økonomiske afmatning, der ledsagede Amerikas økonomiske sammenbrud i 1837. Men det blev paradoksalt nok



James Smillie udødeliggjorde østkystens store landkirkegårde med sine stemningsmættede graveringer. I 1847 kom han også til New York, og værket »Green-Wood Illustrated« blev udgivet. Her er indfanget et øjeblik på det højtliggende punkt Battle Hill. Og i baggrunden åbnes op for et spektakulært udsyn mod New Yorks travle havn.

også sidstnævnte faktor, der gjorde projektet muligt. Med ét styrtdykkede jordpriserne, og Green-Wood Cemetery Corporation blev dannet i 1838, med henblik på at erhverve et attraktivt, højtliggende 200 acres stort stykke land på Gowanus Hills, der nød berømmelse for sin ekstraordinære skønhed. Området var kuperet og havde allerede en interessant og varieret bevoksning, der tilsammen med veldrænet jordbundsforhold gjorde det perfekt til formålet.

En oprindelig plan om at køre foretagendet som et aktieselskab, efter samme princip som på Londons metropolkirkegårde, blev opgivet, da man fandt tanken om økonomisk vinding uforenelig med det filantropiske islæt, der var en vigtig del af kirkegårdstanken. I stedet blev en lang række forskellige typer gravsteder – store som små, dyre som billige – udbudt til salg efter et subskriptionsprincip. Køberne lod dog vente på sig. I lang tid så det skidt ud, indtil målrettede kampagner i aviser som *Long Island Star, Brooklyn Daily News* og *Brooklyn Eagle*, der argumenterede for den prestige, en sådan kirkegård kunne tilføre New York, skaffede den fornødne tilslutning. I juni 1845 var gravsted nummer tusinde afhændet.

Selve planen over området og den landskabelige bearbejdning, der var inspireret fra Mount Auburn, stod major Douglas for. Han udformede portnerboligen og indgang-



Major Douglas stod for udformningen af den samlede plan for Green-Wood Cemetery. Inspirationen fra og slægtskabet med Mount Auburn Cemetery er tydeligt. Planen er trykt i »Green-Wood Illustrated«, 1847.

sporten. Der blev anlagt veje og stisystemer, der slyngede sig ind imellem beplantningen, og kultiveringen fandt sted med nænsom hånd og kun delvist, så at »skovene fortsat kunne gro vildt«.[310] Næppe synligt for de besøgende var et vandreservoir samt et system af ledninger, der sikrede vandstanden i de små søer og damme. Herfra kom også vand til overrisling af jordene og til at holde kørebanen fugtig, når de mange kareter om sommeren ellers ville hvirvle støvet op fra vejen.[311] Utvivlsomt har den teknisk kyndige ingeniør moret sig ved den beskæftigelse. Her mødtes det rationelt organiserede med den tilsyneladende skinbarlige naturs tilfældighed – ligesom New Yorks urbane gadesystems grid-struktur stod i kontrast til Green-Wood stiernes arabesker.

Allerede længe før Green-Wood blev indviet, tiltrak den mange besøgende. De ville gerne lægge afstand til byens tumult, for i stedet i landlige omgivelser, indrammet af naturens scenetæppe, at betragte den fjerne by. Turen dertil kunne let tage flere timer, selv om afstanden ikke var stor, så det blev oftest gjort til en dagtur, der samlede hele familien.

Populariteten lod ikke noget tilbage, selv



Et åbent og kuperet landskab karakteriserer Green-Wood Cemetery, hvor stier og veje bugter sig igennem terrænet.



Fra Ocean Hill på Green-Wood Cemetery er der frit udsyn mod Manhattan. Mange steder opstår interessante fordoblingseffekter, hvor de dødes boligers miniaturereformat spejles i forstørret skala, først i Brooklyns bebyggelse, siden hen i Manhattans skyskrabere.

om man kunne forestille sig, at New York City havde nok af attraktioner at byde på. At også den hurtigt blev et kært turistmål, kan blandt andet læses i den svenske, berejste og efter tidens forhold ret emanciperede forfatterinde Fredrika Bremers korrespondance fra opholdet i Amerika 1849-1851, der blev publiceret under titlen »Hemmen i den nya Världen«. Rejsens formål var »at betragte kvinderne og hjemmet i den nye verden.«[312]

Vel ankommen til Amerika, hvilket i første omgang ville sige den »store, skønne havn ved New York«,[313] tilflydes der læseren en intens skildring af denne veritable urbane heksekedel. Snarere end at være en amerikansk by er New York 'ét stort hotel, eller en karavane seraj – et karavane herberg – for hele verden'. Ikke alt falder i den svenske dames smag, således ikke Broadway, 'New Yorks nye hovedgade', med al dens larm og regeren, et uophørlig, støjende og evigt flimrende virvar af mennesker og vogne 'i rigtig republikansk sammenblanding'. Men oplevelserne skulle snart rumme andre facetter.

I starten af opholdet var Bremer Andrew Jackson Downings gæst, og på andendagen førte han hende til Brooklyn, der på det tidspunkt var lige så stille og hyggelig landsbyagtig, som New York var buldrende og overvældende. Her gjaldt besøget:

> *»... den skønne park Greenwood, New Yorks store, nye begravelsesplads, et ungt Père la*

Chaise, men mere storslået i anlægget. Man kører som i en vidtstrakt engelsk park med høje og dale. Fra det højeste punkt 'Oceanhill' ser man ud over oceanet, en herlig udsigt. Der ville jeg gerne hvile.

Det prægtigste monument jeg så, af hvid marmor, var oprejst af sørgende forældre, over deres datter og eneste barn. Den unge pige var blevet kørt over. Jeg formoder, at det var på Broadway.«[314]

Man forestiller sig Frk. Bremer, der henført bevægende sig igennem landkirkegården efterfølgende spørgende må konkludere: 'Bedre at ligge sovende på Oceanhill end at leve på Broadway?«, som en direkte tilslutning til samtidens generelle lovprisning af dødens fortræffeligheder. Forudsat selvfølgelig, at dødens rammer var de bedst tænkelige og naturskønne. Midt i den gryende modernitet blev det højeste mode – og tegn på kultivering og åndelig forfinelse – at dyrke det evige fremfor det forcerede tempos forgængelighed.

Tanken om, at det eventuelt måtte blive i selskab med Downing, der kort forinden er blevet skildret som 'en mørklødet herre med et fint gentleman-agtigt udseende og væsen og de smukkeste mørkebrune øjne' Fredrika Bremer nogensinde har set, »i alt et ret romantisk udseende«,[315] har formentlig bidraget til at løfte Green-Wood op i et særligt leje.

Monumentet for den unge pige, der omtales hos Bremer, er i øvrigt ganske illustrativt for det ændrede dødsforhold, som Green-Wood Cemetery legemliggjorde.[316] I den særdeles populære publikation *Green-Wood Illustrated* af Nehemiah Cleaveland, 1847, blev kirkegårdens mange forskellige landskabelige og kunstfærdige attraktioner gennemgået. De indgående beskrivelser blev ledsaget af illustrative stik, udfærdiget af tidens kendte gravør og tegner James Smillie (1807-1885), der få år forinden på lignende vis havde udødeliggjort Mount Auburn. I sin tegning lader Smillie Charlotte Candas gravmæle, en overdådighed af forfinet gotisk monumentalkunst, der hæver sig på en platform omgivet af to knælende engle, fire fontænelignende opsatser samt kultiverede vækster og indhegnet af et udsøgt smedejernsgitter, træde frem i en lysning i skoven. I forhold til gitterværkets repetitive og forenklede ornamentik, den næsten klassisk symmetriske organisering af alle gravmælets enkeltdele og den himmelstræbende elegance, de delikate spidsbuer og stavværk udtrykker, virker træernes bladhang opløst, diffust og sært kontrastskabende. Via det centralt placerede monument, der rejser sig for beskuerens blik, tegnes en visuel akse indefter i billedet mod det bagvedliggende kuperede terræn, der herefter følger en zig-zag bevægelse ind i tykningen, mod de stadig mere utydelige konturer af enkeltstående træer, der gradvist glider sammen som masse. I periferien ses små grupper af besøgende, der med andagt og nysgerrighed betragter det imponerende skue. I teksten, der ledsager gengivelsen, fremhæves monumentets 'rigdom, mangfoldighed og skønhed' og den særegne måde, hvorpå det udtryksfulde, det symbolske og det skønne bliver til ét. Cleaveland betages

Vuet mod Manhattan fra Green-Wood Cemetery er fra dengang, hvor World Trade Centers to markante tårne stadig var et karakteristisk element i skylinen.

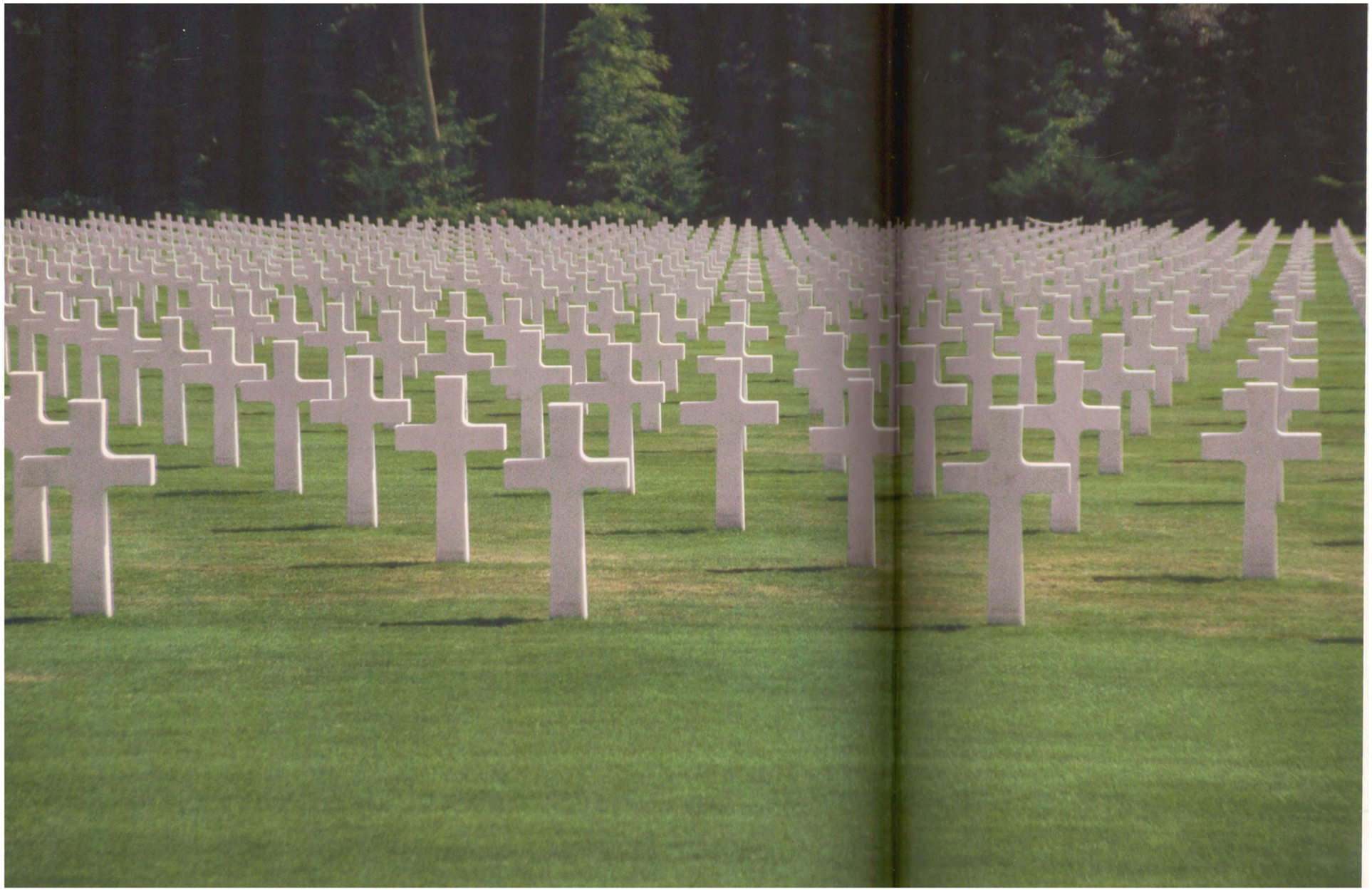


af detaljerne og den høje grad af perfektion, der kalder på nærstudier.

Kunsten og naturen gik tilsyneladende op i en højere enhed, og bag det hele lå i tidens ånd en sentimental historie.[317] Kort forinden sin alt for tidlige, og med datidens øjne formentlig også dramatiske, død havde den 17-årige Charlotte Canda udført skitser til et gravmonument for en netop afdød tante. Det var dette studie, de sørgende forældre lod realisere, men til Charlotte selv. I følge Cleaveland var forældrenes ønske at »virkeliggøre hendes egen lykkelige idé« og »i døden at lade hende hvile i blandt roserne, blomsterne og de småfugle hun elskede, og de kranse der ofte smykkede hende i livet«. En opfattelse af døden, som en tilstand i direkte forlængelse af livet, hvor alle tilværelsens små fornøjelser, det være sig kvidrende småfugle eller kønne blomster, omgav det savnede væsen og fortsat bragte glæde og dermed lindring for de efterladte.

Idyllen indrammes glimrende af Joseph L. Chester i digtet '*Greenwood Cemetery*' fra 1843. Først fører et panorerende blik læseren igennem udsigten over byens tårne, den storslåede bugt og det levende mylder i New Yorks havn, for dernæst at fortsætte i skildringen af kirkegårdens fredfyldte ro, hvor den kære savnede er stedt til hvile.

»Og, kære du, de har lagt dig til hvile her
langt fra den fjerne bys virvar, –
Her hvor dit velsignede og skønne hvilested,
Næppe forstyrres af svirebrødres råben,
Ej heller får de liflige blomster på din grav
Ødelagt deres velduft af uindviede fødders trampen«[318]



4. del

Fraværets æstetik

14

Modernismens uendelige rum

»London parkerne er ganske som det åbne land – med enge og marker, landsteder, søer og åer, haver og buskadser, med lige så stor variationsrigdom, som var du i hjertet af Cambridgeshire, og lige så afsondret som var du på en gård midt i Pennsylvania. Og alt er lagt ud og behandlet med en stor og ædel sans for naturlig skønhed, og ganske anderledes end det man møder i offentlige parker i de kontinentale byer. Alt dette gør utvivlsomt disse parker særdeles forfriskende for de borgere, der er trætte af lige linier og regelrette gader, samtidig med at kontrasterne forstærker de naturlige ynder.«[319]

En medvirkende årsag til at byparken kom på Andrew Jackson Downings agenda var, ud over iagttagelsen af landkirkegårdenes popularitet som offentligt rum betragtet, en rejse til England i 1850. I London havde Downing rig lejlighed til at studere den engelske metropols stærke tradition for parker. Indtrykkene blev publiceret i samlingen »Rural Essays«, der udkom posthumt i 1853, under titlen »Letters from England«, og findes især i det ottende kapitel »The London Parks«, hvorfra også citatet her stammer.

Ideen om, at det åbne land blev hentet direkte ind i byerne, betog Downing, der også priste den varierede natur som en passende stimulans for det moderne bymenneske. Alt i alt adskilte den engelske bypark sig i afgørende grad fra den kontinentale pendant, der i midten af 1800-tallet endnu var under indflydelse af den formelle havekunst.

Oplevelsen af den naturlige skønhed tjente rent kompensatorisk som kontrast til byernes regulære gadenet. Det tempofyldte og regelrette byliv blev sat op over for parkernes behagelige alternativ, som det fremgik af skildringen af en morgenvandring i Hyde Park. Her førte de vidtstrakte græsmarker og de spredte grupper af træer Downings tanker tilbage til det amerikanske landskab i Connecticut og bibragte ham en følelse af at være faret vild ude i den almægtige natur, på fjern afstand af storbyens tumult, hvor små flokke af klokkebærende får tilsammen med

andre pastorale indslag fuldendte oplevelsen. Hyde Park og dens tilsyneladende uendelige, landskabelige rum blev således symbolet på social og økonomisk overskud.

For Downing var London en slags paradis. Det blev slået fast, at 'London var en verden i sig selv', og det var de 'storslåede og skønne parker', der væsentligst tegnede byens tiltrækkende og opløftende momenter.

Den konkrete erfaring med byparker, der tjente rekreative formål, var så sent som i 1800-tallet stadig yderst begrænset i Amerika. Den første offentlige 'park' var Boston's berømte *common* fra 1600-tallet,[320] der tjente et veldefineret dobbeltformål som fælles græsningsareal for byens køer og eksercerplads for soldaterne og derfor ikke var en park i Downings forstand. I 1682 blev der i samme by projekteret fem pladsarealer, der skulle henstå ubebyggede. De skulle imødekomme indbyggernes fremtidige behov i det, der allerede på det tidspunkt blev udråbt til kommende vækstzone. Da New Yorks styre i 1733 erhvervede sig et stykke land på det nedre Manhattan med henblik på at etablere en *bowling green,* nærmer vi os en offentlig park i den moderne betydning. Men først med det tidlige 1800-tals urbanisering og hastigt voksende industrialisering, der ikke mindst sættes i perspektiv af især 1830'ernes kunstneriske og intellektuelle optagethed af naturen, som både moralsk og æstetisk kategori, blev parkanlæg et mere påtrængende anliggende.

> *»Den såkaldte park-tanke var blevet del af en mere omfattende bestræbelse på at reformere og omdanne byen. Naturen var så umiskendeligt fraværende i byen, og da den allerede blev opfattet som betydningsfuld for et civiliseret fællesskab, blev dens synliggørelse et omdrejningspunkt i flere af reformbestræbelserne. Det var i kølvandet på meningsdannelser, der tog afsæt i den romantiske kunsttradition og skribenter, der var gunstigt sindede overfor byens naturliggørelse, at fortalerne for parken opererede.«*[321]

I vores sammenhæng bliver det interessant, at hvor de fransk-engelske bykirkegårde voksede ud af en helt konkret inspiration, der var en kombination af den private havekunst og de offentlige parkanlæg, så gik udviklingen den anden vej i Amerika. Her var det landkirkegården, der var banebrydende repræsentant for et nyt kulturskabt landskabsideal, der i løbet af kort tid bredte sig.

Downing havde forudset behovet for offentligt tilgængelige parker, da han i 1849 skrev om landkirkegårdenes umådelige popularitet og netop forudså, at parkanlæg lig de landskabelige begravelsespladser, men uden gravsteder og dødens ikonografi, ville blive sande publikumsmagneter. Og i naturlig forlængelse af dette mødte Downing selvsagt de engelske parker med en særlig bevågenhed under sit ophold i London i 1850 og måtte efterfølgende konkludere »...the parkomania is upon me.«[322]

'Parkomanien' var ikke det eneste, Downing havde med sig hjem fra London i 1850. Dertil kom den lovende unge engelske arkitekt Calvert Vaux, der i en alder af 25 år flyttede med tilbage til Newbury, for dér at

blive Downings partner, og bidrage til den forskønnelse af såvel arkitektur som haveanlæg i Hudson Flodens sceniske dal, der lå Downing så stærkt på sinde. Samarbejdet blev som følge af Downings tidlige død alt for kortvarigt, men i årene efter videreførte Vaux kontorets daglige ledelse og drift for Downings enke, indtil han i 1858 slog sig ned i New York og indledte et samarbejde med Frederick Law Olmsted frem til 1873.

Det skulle blive Olmsted, der virkeliggjorde Downings drøm om den offentlige, demokratiske park. Fælles for dem begge var en opfattelse af de grønne områders dobbelte betydning. Dels havde de en væsentlig funktion som åndehuller af stor sanitær værdi; og begge forudså den betydning, friarealerne med tiden ville få for folkesundheden. Men derudover havde de en stor værdi som et socialt rum, der legemliggjorde alle den unge nations idealer omkring mødet mellem ligeværdige, frie individer. Her kunne folk mødes på tværs af sociale skel, der var mulighed for samtaler, og ofte kunne der ligge et egentligt didaktisk sigte bag udformningen af parkerne.

Olmsted, der som det siden hen er blevet sagt, stod fadder til landskabsarkitekt professionen,[323] var nærmest autodidakt ud i landskabskunsten på den for tiden næsten klassiske og velkendte måde. Dannelsesrejser i Europa havde udvidet kendskabet til den gamle verdens kulturbærende traditioner til sammen med indgående studier af engelske 1700-tals traktater omkring det pittoreskes æstetik og den samtidige John Ruskins teorier. Og som Olmsted selv formulerede det, så havde han altid haft en inklination for parker: »Når andre rejsende drages mod malerier, arkitektur, Alperne, biblioteker, high life og low life, så har jeg altid været draget af parker.«[324]

Olmsted lå i forlængelse af Downings engagementer, men fokus var tydeligvis flyttet parallelt med den eskalerende urbanisering, der prægede New Englands storbyer i 1800-tallets anden halvdel. Hvor Downings speciale var en-familie husets arkitektoniske udfordring placeret i omhyggeligt udformede landlige omgivelser, der gik i dialog med det omkringliggende landskab, bevægede Olmsted sig i helt andre skalaforhold. Han ville hente landlivet midt ind på stenbroen i form af pastorale parkscenerier.

Med vinderprojektet *Greensward* (1858) til konkurrencen om Central Park i New York genskabte F. Law Olmsted og Calvert Vaux den pastorale drøm i en ultra urban kontekst. Og over to perioder fra 1858-63 og 1865-1878 materialiserede drømmen sig i form af en mildt bølgende grønsværd, søer og spredte grupper af træer – præcist som Downing havde skildret sine vandringer i Hyde Park få år forinden. Der blev målbevidst arbejdet med såvel visuelle som psykologiske effekter. Men derudover var det først og fremmest hårdt anlægsarbejde, som vi kender det fra landkirkegårdene. Det tilsyneladende naturalistiske landskab, der gav ekko af præriens græsgange, af markerne og søerne, var i enhver henseende kunstigt skabt midt på Manhattan. Udgangspunktet var et sumpet lavlandsområde som New York by erhvervede sig i 1856, ufrugtbart og goldt, hvor de



MAP OF THE CENTRAL PARK, 1868.

Frederik Law Olmsted og Calvert Vaux's vinderprojekt »Greensward« (1858) til Central Park i New York City genindførte den landlige idyl i den moderne amerikanske metropol. Ud ad til var parken et perfekt rektangel, der passede som hånd i handske til Manhattans vejnets gitterstruktur, ind ad til introducerede parken lutter landskabelige overraskelsesmomenter.

øverste lag af klippegrunden brød igennem jordoverfladen, og hvor kun samfundets besiddelsesløse skabte sig et midlertidigt hjem i interimistiske hytter. Men efter at en større delegation på 1000 arbejdsløse havde været i gang med oprydning og kultivering af det 843 acres store område, begyndte det at tage form efter Olmsted & Vauxs planer. Som David Schuyler har formuleret det, så: »forsøgte Greensward projektet, inden for den menneskeskabte by, at skabe et tilsvarende kunstigt, men tilsyneladende naturligt, område«,[325] hvor alene naturen skulle råde.

Central Park legemliggjorde drømmen om »landet-i-byen«, hvor alt åndede fred og ro, og hvor den naturlige skønhed dannede en antitese til byens vilkår. Med Central Park blev der lagt afstand til forestillingen om den formelle bypark med franske aner, hvor monumenter, repræsentative bygninger og prangende prydbede befordrede en højtidelig og noget pompøs stemning. I stedet skulle naturens enkle anslag danne ramme om et fællesskab, hvor demokrati og social harmonisering var sat i højsædet. Samtidig med at folket følte, at det var formælet med den skinbarlige natur, var parkanlægget dog også gennemtænkt ud fra rationelle parametre, så som en effektiv infrastruktur, hvor de slyngede stier, som de spadserende kunne bevæge sig ad, blev et alternativ til de delvist skjulte og indimellem lavere liggende 'parkways', ad hvilke den kørende trafik effektivt kunne krydse gennem parken i naturskønne omgivelser, uden at forstyrre byboerne, der dvælede ved naturoplevelserne. Central Park udfoldede sig for dens brugere, som en form for afskærmet interieur, der vendte ryggen til byen og i stedet bød sig til som nøje iscenesat natur.

Med Central Park blev startskuddet givet til en accelererende udvikling over det amerikanske kontinent, hvor makkerparret Olmsted & Vaux indtog en førerposition. Før det første projekt var realiseret, tog et nyt form, nemlig Prospect Park i Brooklyn, et stenkast fra Green-Wood Cemetery. De første skitser blev udarbejdet i 1865, og selv om ligheden mellem de to parker var stor, var der også forskelle. Prospect Park, der blev indviet i 1870, blev om muligt endnu mere populær i samtiden. Området i sig selv var

Amerikansk landskabsarkitekturs 2 'grand old men' arbejdede videre med erfaringerne fra Central Park. I 1870 kunne Prospect Park i Brooklyn indvies, og den indfriede i endnu højere grad de pastorale ambitioner.



irregulært i modsætning til Central Parks rektangulære form, der var ufravigelig på grund af Manhattans grid-struktur, og allerede det understregede det befriende anderledes indslag i byens rum. Dertil kom, at det pastorale ideal i højere grad blev indfriet i Prospect Park. I Central Park var der kommet en hel del indslag, der i sig bar reminiscenser af den repræsentative, offentlige park. Blandt andet kan nævnes den elmetræs prydede promenade 'The Mall', der diagonalt skar sig ind parkens landlige idyl, en lille scene til orkesteroptræden samt terrasser, esplanader, springvand, skulpturgrupper og temmelig markant udformede arkitektoniske indgangspartier.

Med Prospect Park ønskede Olmsted & Vaux at skabe »en landlig, naturlig, beroligende og poetisk stemning i sceneriet«;[326] og det blev til fulde indfriet i det mildt kuperede område på Brooklyn Heighs, hvor åbne græsarealer alternerede med spredte trægrupper, anden bevoksning, damme og søer. I den såkaldte *Long Meadow*, der slynger sig øst-vestgående i parkens bredde, blev oplevelsen af modernismens uendelige rum foregrebet, som det kan ses på de mere end hundrede år gamle fotografier. Mesterligt var samspillet mellem klynger af træer og statelige solitær træer orkestreret, mens blikket lod sig suge ind efter i det landskabelige rum, der snart lukkede sig intimt sammen, snart



Særlig kendt er Prospect Parks 'Long Meadow', der foregreb oplevelsen af modernismens uendelige rum.

åbnede op. Den visuelle og oplevelsesmæssige variation forblev behagelig, aldrig overvældende, ej heller de sansemæssige stimuli som Olmsted & Vaux prioriterede så højt; og derfor formede de rumlige sekvenser en fuldendt kontrast til bylivets fragmenterede erfaringsformer.

Det kunne se ud som om den storslåede amerikanske landkirkegård med de spektakulære scenerier og den moderne bypark, som den først så dagens lys i New England, indgik en blandform, der i sidste tredjedel af 1800-tallet med ét fik gennemslagskraft i Nordeuropa i skikkelse af den såkaldte centralkirkegård. Mest markant fandt dette sted i Tyskland, men hurtigt kom også Danmark og Sverige med.

Hvor England havde dannet fortrop i den tidlige industrialisering fra sidste halvdel af 1700-tallet, udmærkede Tyskland sig ved en noget forsinket industrialisering godt og vel hundrede år senere, men med så meget

desto større kraft blev der åbnet op for en gennemgribende moderniseringsproces. Da de førende tyske storbyer omkring 1870 var vokset til en størrelse, der krævede radikale løsninger på begravelsesområdet, var tidens åndelige klima også forandret. Romantikkens sværmerier og særegne naturdyrkelse, der havde udgjort grobunden for den engelske havekirkegård, var for længst lagt bag; og et stadigt mere rationelt sindelag prægede arbejdet med udviklingen af det moderne massesamfunds prototypiske centralkirkegård.

I tysk sammenhæng blev det nye ved centralkirkegården dens store størrelse, beliggenheden i de hastigt voksende storbyers randzoner og ikke mindst, at forbindelsen til de enkelte sognekirker blev kappet. Fra nu af var begravelsespladsen et kommunalt anliggende, og dermed blev den også et programpunkt på vejen mod et demokratisk velfærdssamfund.

Dette gjorde sig også gældende i Danmark, dog med en vis forsinkelse hvad angår det kommunale tilhørsforhold. Da Københavns første centralkirkegård *Vestre Kirkegård* blev indviet 2. november 1870 var det med et noget specielt optog. Et fattiggårdslem blev stedt til hvile uden tilstedeværelse af pårørende, men fulgt af et fornemt følge af prominente personer, repræsentanter for stat, kommune samt gejstlighed, der alle skulle markere den officielle indvielse af den nye kirkegård. Da var endnu kun et lille bitte hjørne af det i alt 62 tønder land store område i Valby, der tidligere havde været Bjerregaards marker, nødtørftigt indhegnet og taget i brug til begravelsesplads, men fremtidsplanerne var store for den nye centralkirkegård.

Udvalget,[327] der i første halvdel af 1870'erne udarbejdede en samlet plan for området, udtalte om perspektiverne, at »Kjøbenhavns Vestre Kirkegaard, er bestemt til i de kommende Aarhundreder at være Byens Hovedkirkegaard«, og at sigtet med den prægtigt beliggende kirkegård med det frie og skønne udsyn var, at den: »Strax fra Begyndelsen kunde blive anlagt og tagen i Brug med det Hensyn for Øje, at den i Aarenes Løb gradvis kunde gaa over til at blive et smukt formet, stort og stemningsfuldt Hele, der samtidig med at den som Kirkegaard gjorde Nytte, kunne være til Pryd for Hovedstaden.«[328]

Parallelt hermed blev der med ildhu arbejdet med forskønnelsen. Nogle store sandgrave, der var på området, blev delvist tilfyldte og to blev omdannet til henholdsvis en lille sø, hvorved siden hen Nordre Kapel blev opført og området for særlig fortjenstfulde personer blev anlagt, og en kvadratisk dam tæt ved hovedindgangen. Der blev dannet en høj ved søen, og der blev tilplantet større områder, dels i form af læbælter og dels i form af allé-bevoksning.

At kirkegården skulle samtænkes til et hele, både hvad angik anlæg og administration, var på det tidspunkt en helt ny tanke. Driften af den gamle Assistens Kirkegaard på Nørrebro var stadig besværliggjort af, at den var delt mellem byens sogne, og at hver kirke administrerede sin del. Erfaringen fra Assistens havde vist, at det var næsten umuligt såvel at udtænke et hensigtsmæssigt system af stier og veje, som at udkaste en overordnet



Vestre Kirkegård, København, blev Danmarks første bud på det sene 1800-tals centralkirkegårdstype. Her trivedes rationel planlægning i form af lange lige akser og overskuelig inddeling side om side med mere særegent og kunstfærdigt udformede særområder, som her ved den lille sø ved Nordre Kapel, hvor siden hen særlig fortjenstfulde afdøde fandt deres sidste hvilested.

æstetisk plan for kultivering og beplantning under disse forhold.

For at imødekomme tidens behov for planlægning i stor skala anbefalede rådmand Rèe allerede forud for indvielsen, nemlig i 1868, at man skulle:

> *»stræbe hen til, at alt, hvad det vedkommer Begravelsesvæsenet og Kirkegaardene, saavidt mulig faar en kommunal Karakter og altsaa underlægges Magistratens Myndighed, saa at selve Kirkegaardene ikke bliver betegnede som de enkelte Kirkers, men snarere som Kommunens.«*[329]

Dette blev endelig vedtaget, gældende for både Vestre Kirkegård og Assistens Kirkegård pr. 1. januar 1880. Hermed ophørte Vestre Kirkegård også med udelukkende at være dedikeret de gratis såkaldte frijordsbegravelser for fattigfolk. Og snart skulle det blive et populært begravelsessted for fornemmere folk i takt med, at væksterne groede til og blev markante, og at de ofte kunstfærdigt udformede gravmæler skød op. Kirkegårdens ry bredte sig, også uden for landets grænser, og i 1916 kunne man i det tyske tidsskrift *Gartenkunst* læse stadsgartner i Dresden Hr. Beitz' rapport fra en studietur i København.

Friedhof Ohlsdorf ved Hamburg blev et af Tysklands tidlige eksempler på den landskabelige parkkirkegård. Den blev anlagt af Wilhelm Cordes, der også fungerede som direktør i de første mange år. Stadigvæk lever Ohlsdorf flere steder op til Cordes ide om en kirkegård, hvor graven er indlejret i en park.



Her påkaldte især Vestre Kirkegård sig opmærksomhed og blev berømmet som det mest seværdige overhovedet på rejsen.

> *»Kirkegården får sin betydning ved, at havekunsten forbilledligt anvendes til at udforme begravelsespladserne. Det er på fordringsløs, stille vis at hele kirkegårdens væsen opfyldes.«*[330]

Den type kirkegård, som Vestre Kirkegård repræsenterede, var ellers ingenlunde ny for Beitz, for også i starten af 1870'erne begyndte der at dukke centralkirkegårde op i Tyskland, i Stuttgart (1871) og Hamburg (1874),[331] og sidstnævntes *Friedhof Ohlsdorf* skal i det følgende tjene som eksempel på denne kirkegårdstype.

I starten af 1874 besluttede driftige repræsentanter for Hamburgs borgerskab at anlægge en centralkirkegård i byens periferi, underlagt kommunal forvaltning.[332] Der blev erhvervet en 130 hektar stor grund, med mulighed for udvidelse, på en afstand af 12 kilometer fra byens centrum. Den tørre, sandede jord, der hørte til landsbyen Ohlsdorf, var velegnet til formålet; og arkitekten og kirkegårdsdirektøren Johann Wilhelm Cordes påbegyndte anlægget, der kunne indvies 1. juli 1877.

Cordes havde stor indsigt i – og interesse for – havekunst og landskabsarkitektur og satte sit præg på en næsten umærkelig måde, der stemte overens med hans natursyn, som det kom til udtryk i ordene: »Mennesket har ingen ret til at forstyrre naturens harmoni gennem sine indgreb, snarere med varsom og kærlig hånd at fuldstændiggøre og fuldkommengøre den.«[333] Det sted, Cordes ville skabe, var ingenlunde et fritgroende vildnis, men i virkeligheden et parksystem, der var struktureret efter effektivitets parametre.

En tidlig plan fra 1879 viser, at kirkegården var tænkt udlagt efter en kombination af forskellige principper. Fra hovedindgangen og den cirkelformede forplads udgik ret frem en hovedakse (Cordesallee), og vinkelret på denne en underordnet akse (Talstrasse). I periferien henlå området som skovlignende bevoksning. Selve begravelsesområdet var inddelt i rektangulære felter, der på trods af en uens dimensionering var organiseret som efter et gridnet. Felterne, der hver især var omkranset af stisystemer, dannede basis i en komposition, hvorpå forløb af større færdselsårer aftegnede delvist overlappende geometriske figurer som cirkel og ellipse. Skæringspunkterne mellem de cirkulære former og akserne blev udbygget til åbne pladser, mens brudstykker af serpentinestier blev formidlende led, der forbandt mellem de lineære systemer. De enkelte gravsteder blev beskyttende indrammet af buske og vækster, der samtidig søgte at sløre det faktum, at der her var tale om en kirkegård.

På Friedhof Ohlsdorf mødtes en vis portion kunstfærdighed med den frit udfoldede natur, og det organisk slyngede mødte den stramme struktur. Resultatet blev i første omgang en park, og først i anden omgang en kirkegård, der lod sig indlejre i parken. Og resultatet vakte begejstring. Kirkegården blev hurtigt populær, og frem til Cordes død i 1917 blev mere end en halv million men-

Friedhof Ohlsdorf
ved Hamburg.



nesker bisat dér. Den kom også til at danne skole rundt om i Tyskland, og international bevågenhed var en naturlig konsekvens af, at planer og tegninger blev udstillet i forbindelse med Verdensudstillingen i Paris år 1900.

Tiden var moden til en maksimering af effektivitet og rationalitet, men at det ikke måtte finde sted på bekostning af skønhed, var et forhold Cordes var meget opmærksom på. Således holdt han et foredrag ved en hygiejneudstilling i Dresden, 1911, omkring det formålstjenlige, hvoraf det fremgik, at: »disse mere nøgterne forhold kun skal vise sig når de er gennemtrængt af poesi og formskønhed.«[334]

Friedhof Ohlsdorfs næste direktør, Otto Linne, der fortsatte arbejdet i 1917, havde en noget anden opfattelse af opgaven og introducerede en ny fase i kirkegårdens historie.

> *»Cordes udkastede en dejlig park, og indlejrede sin kirkegård heri. Linne anlagde en kirkegård og forsøgte at give den en parks egenart. Cordes elskede naturen, træerne, buskene og blomsterne, og han skabte først og fremmest med hjertet. Linne satte graven i centrum for sine overvejelser. Naturen skulle udgøre rammen og kulissen. Han projekterede først og fremmest med forstanden. Var Cordes den romantiske æstet, der skabte ud fra den levende anskuelse, så grublede Linne med passer og lineal over tegnebrættet.«*[335]

Som det fremgår af Alfred Austs beskrivelse, var der langt fra den romantiske æstet til den benhårde rationalist. For Linne udgjorde graven midtpunktet, og anlægget var en kirkegård, førend det var noget andet. Virkemidlerne var som hos Cordes også naturens, men her var 'ramme og kulisse' skabt med 'forstand og lineal', hvilket blev afspejlet i en tydelig præference for den lige linie og den rette vinkel, som det ses i den lidt senere udvidelse. Og sådan kom både Cordes og Linne på hver sin måde til at legemliggøre Austs indledende udsagn om, at: »Begravelsespladser spejler altid deres tid«.[336]

Ind i det 20. århundrede, hvor organisering ud fra rationelle principper var et ideal, blev forenklingens dyd sat i højsædet. Dette lod sig også aflæse på Friedhof Ohlsdorf, hvor Linne havde praktiseret de ideer, der blandt andet havde været publiceret i *Monatsschrift für Friedhofkultur, Kultur und Gewerbe.*[337] Heri fremgik det, at selve graven var en 'enkeltcelle', ligesom kirkegården som helhed udgjorde additionen af alle disse 'enkeltceller', der forinden var organiseret i mere overskuelige gravrækker og gravkvarterer. Kort og godt vedrørte det spørgsmålet om orientering, for, som Linne formulerede det, »Jo større en kirkegård bliver, jo vigtigere og mere grundlæggende er kravet om en god orienteringsmulighed«. Dernæst drejede det sig også om at forlene de enkelte dele med rumlig prægnans. Der skulle skabes overskuelige rum, hvor enhver grav 'såvel den fattige grav som den rigeste familiegrav' fik en 'god, stille og fredfyldt plads'.

Det siger sig selv, at det godt kunne være en kompliceret opgave på de helt store centralkirkegårde; og der skulle heller ikke gå

Friedhof Ohlsdorf rummer mange smukke, og i øvrigt særdeles velbevarede, gravmæler med engle fra omkring år 1900.



lang tid efter indvielsen af Friedhof Ohlsdorf, førend en mere decentralistisk tankegang blev introduceret som en ny løsning. Det var stadsarkitekten i München, Hans Grässel, der med sine München kirkegårde: Øst (1894-1900), Nord (1896-1899) og Vest (1897-1902) samt en helt enestående skovkirkegård (1905) realiserede denne. Ud fra en forestilling om, at det var en væsentlig del af sorgarbejdet, aktivt at drage omsorg for afdødes gravsted, argumenterede Grässel for, at den moderne kirkegård stadig skulle have en lokal tilknytning.

Derudover mente han, at kirkegårdspræget skulle være uomtvisteligt. Der blev lagt afstand til Cordes forsøg på at skabe en herlig park, hvori en kirkegård blev indlejret. Det skulle ikke være muligt at tage fejl af storbyens grønne, rekreative områder og de dødes haver; og derfor fik münchener kirkegårdene et mere klassisk præg med elementer af traditionel kirkegårdsarkitektur samt symbolik, der stammede fra tidlige kristne og byzantinske gravmæler, der fremmanede en 'arkaisk stemning'.[338]

Grässels koncept ramte plet i en tid, der på én gang var præget af moderniseringsprocessens optagethed af fremskridtets fortræffeligheder og fin-de-siècle æraens retrosøgende fascination af den moribunde kulturs sidste, om end skønne, krampetrækninger.

Et tydeligt tegn på dette er, at Thomas Mann lader sin fortælling »Døden i Venedig« (1911) åbne med, at hovedpersonen og forfatteren Gustav Aschenbach »en tidlig forårseftermiddag i året 19...«[339] påbegynder en lille vandring i München, der tilsyneladende tilfældigt fører ham til indgangen ved Nördlichen Friedhof. Mens Aschenbach venter på den sporvogn, der let og bekvemt vil transportere ham tilbage til bymidten, falder han i staver, med blikket dvælende ved det byzantinsk udsmykkede begravelseskapel.

> *»...Intet rørte sig bag stenhuggernes stakitter, hvor kors, mindetavler og monumenter står til salg og danner en anden og ubeboet kirkegård. Og ligkapellet, en bygning i byzantinsk stil, lå tyst og stille lige overfor i skæret af den svindende dag. Dets facade, der er prydet med græske kors og hieratiske billeder i lyse farver, bærer endvidere symmetrisk anbragte inskriptioner i guldbogstaver, udvalgte skriftsteder om livet efter døden af denne art: 'De indgår til Guds boliger' eller: 'Det evige lys skal skinne for dem'.«*[340]

Hensunken i drømmerier rykkes Aschenbach brat ud af sine tanker ved en besynderlig udseende fremmedes tilsynekomst. På uforklarlig vis er han dér bare, og mødet bliver det første varsel om, at Aschenbach er dødsviet.

Han kan begynde sin rejse. Den ydre rejse der bringer ham til det scirocco hjemsøgte Venedig, hvor den indiske kolera hærger, og hvor forfaldet og skønheden smelter sammen med sublime rystelser til følge, mens sygdommen til døden rykker tættere og tættere på. Og den indre rejse, hvor fascinationen af den underskønne, unge dreng Tadzio, der ligeledes er indlogeret på det fornemme Lido hotel, på foruroligende vis skubber

den formsøgende, apollinske kunstner ud i såvel eksistentiel som kunstnerisk undergang. Til slut synker den døende Aschenbach sammen i sin liggestol på Lidoen, og fortællingen klinger ud med den noget lakoniske meddelelse: »Og endnu samme dag modtog en respektfuldt rystet verden efterretningen om hans død.«[341] Ringen er sluttet, og fra begyndelse til slutning har døden været det tematisk sammenbindende led.

Der er i øvrigt ikke meget natur i »Døden i Venedig«, og det, der er, bliver bærer af skæbnesvangre undertoner af dødbringende karakter. Det var, som det er fremgået, næppe tilfældet på samtidens kirkegårde, selv om der nok kunne spores en generel tendens i retning af en regulering af det naturligt groede i overensstemmelse med tidens trang til systematik og fornuftig overskuelighed. Sti- og vejsystemerne blev rettet ud, og de overvejende snorlige forløb inddelte de mindre gravfelter på overskuelig vis. Selve orienteringen, der også var et højt prioriteret forhold, blev i mindre grad muliggjort rent visuelt i form af denne eller hin karakteristiske vækst, forhøjning eller sænkning i terrænet, der adskilte lige netop det givne gravsted fra de tusinder andre beslægtede. En udvikling var startet, der i stedet gik gennem abstrakte systemer, som benævnelse af gravfelterne efter bogstaver og underinddeling i numerisk orden. Så kunne den besøgende navigere efter koordinaterne.

Et par tiår før århundredeskiftet dukkede de såkaldte Ligbrændingsbevægelser op flere steder i Europa, og også de skulle komme til at spille en central rolle i den proces, der nu havde taget sin begyndelse, i retning af et mere abstrakt forhold til døden. Som et produkt af det moderne, var kremering først blevet mulig mod slutningen af 1800-tallet, hvor den nødvendige teknik var blevet udviklet til fremstilling af effektive højtemperatur ovne. Samtidig var ligbrændingen en tilbagevenden til en før-kristen begravelsespraksis, hvilket ud fra religiøse betragtninger kunne forekomme oplagt i et stadig mere verdsliggjort samfund.

Introduktionen af de nye tanker foregik dog ingenlunde gnidningsløst. Især fra kirkelig side var der megen modstand, og de reformister og foregangsmænd, oftest oplyste, veluddannede mænd fra borgerskabet, der stod i spidsen for ligbrændingsbevægelsen, måtte kæmpe hårdt for en legalisering. Kremering blev først officielt tilladt i Tyskland i 1878, i Sverige i 1887 og i Danmark i 1893.

Argumenterne var ellers mange og gode, syntes tilhængerne. Først og fremmest var der pladsspørgsmålet, men lige så vigtigt var det hygiejniske aspekt. Hvad pladsspørgsmålet angik, havde 1800-tallets befolkningsvækst- og koncentration i og omkring byerne vist, at håndteringen af de døde krævede plads, nu hvor selv de fattigste fik eget gravsted og respektfulde rammer. Planlæggere forudså, at selv de store centralkirkegårde hurtigt ville blive for små, og der ville det være en bekvem løsning, hvis man i stedet for de store kistegravsteder kunne nøjes med små urnegravsteder.

Hvad det hygiejniske angik, var kremeringstankegangen symptomatisk for den ge-

nerelle udvikling på vej ind i et århundrede, der ville få orden og renlighed på dagsordenen, og hvor det rensede udtryk ville blive dyrket som et æstetisk ideal. Optimale løsninger på sanitære forhold blev prioriteret højt, ligesom lægevidenskaben gik ind i en glorværdig æra. I lyset af dette var der mange forstyrrende aspekter ved døden. Det dekomposerede, smittefarlige legeme, mente man, var en reel trussel mod folkesundheden. Og tanken om afsjælede legemer, der blot gik en nedværdigende og langsommelig forrådnelsesproces i møde, førend det kristne »til jord skal du blive« var en realitet, var stærkt foruroligende.

Heroverfor kunne krematisterne lokke med en hastig forvandling, hvor afdøde ved de lutrende flammers mellemkomst ville blive til den reneste, hvide aske til opbevaring i en smukt udformet urne. Man fandt ligefrem en genkommende modstilling i de tidlige krematisters propagandaskrifter, der stillede 'den barbariske jordfæstelse' op overfor 'de rensende flammer',[342] og klassificerede dermed den traditionelle jordfæstelse som et atavistisk tilbageslag i en ellers moderne kultur.

Som det fremgår af argumentationer som disse, var kremering mere end praktiske hensyn og pragmatiske løsninger. Det var en livsstil eller mere præcist, et nyt syn på døden, og stærkt ideologisk. Især i ligbrændingsbevægelsens tidligste fase, hvor tilhængerne var dedikerede medlemmer. Et broderskab der engageret arbejdede for virkeliggørelsen af de nye idéer. I den periode gjaldt tilsyneladende alle kneb, der tjente sagen og kunne bidrage til at hverve nye medlemmer og tilhængere; og derfor sås det ofte at tørre, videnskabelige fakta alternerede med et følelsesladet register:

> *»Retorikken gik i forskellige retninger: nogle gange betonede man kraftigere kremeringens praktiske og rationelle fordele og andre gange dens etisk-religiøse aspekter. Det kan virke ganske forbløffende med detaillerede beskrivelser af ovnkonstruktioner side om side med visioner om små templer udspredt i et pastoralt landskab.«*[343]

Set på et overordnet plan er der ingen tvivl om, at ligbrændingstankegangen, ud over de åbenlyse praktiske fordele, var udtryk for et i højeste grad tvetydigt forhold til døden. Ved døden er mennesket hjemfalden til de naturlige processer, men kremationen er en handling, igennem hvilken mennesket ophøjer sig til herre over disse processer. Gennem den lutrende ild og den rene, hvide aske åndeliggør og i en vis forstand æstetiserer mennesket døden og distancerer sig i forhold til døden forstået som ultimativ og ukontrollabel kropslighed. Med ligbrændingsbevægelsen blev døden både abstrakt og æstetisk, og dette skulle sætte sit præg på dødsforholdet i hele det 20. århundrede.

15

I skovens dybe stille ro og et moderne massesamfund

»Nu døes der i 559 senge. Naturligvis fabriksmæssigt. Ved så enorm en produktion er den enkelte død ikke så godt udført, men det er heller ikke det, det kommer an på. Det er massen der gør det. Hvem giver nutildags endnu noget for en vel udarbejdet død? Ingen. Selv de rige, der dog kunne tillade sig at dø udførligt, begynder at blive efterladende og ligegyldige. Ønsket om at have en egen død bliver stadig sjældnere. En lille tid endnu, og den vil være lige så sjælden som et eget liv.«[344]

Hård var Rainer Maria Rilkes dom over den moderne død i romanen »Malte Laurids Brigges Optegnelser« fra 1910. Som Rilke kunne konstatere via sit alter ego Malte Laurids Brigge, der i en næsten 'stream-of-consciousness'-lignende fortættet fortælleform kortlagde sit møde med det moderne Paris set gennem erindringens florlette gevandter, udmærkede døden sig ved sit fravær, her et decennium inde i det 20. århundrede samtidig med, at den paradoksalt nok var ganske nærværende. Som romanens første sætning lyder: »Så her er det altså, folk kommer hen for at leve; jeg ville snarere tro, man døde her«. Så der døes altså. Døden trænger sig på og er synlig alle steder i byrummet, men tilsyneladende på den forkerte måde. Den afritualiserede modernitet har ingen rammer at tilbyde den døende, og derfor bliver døden marginaliseret, gemt bag omnibus-ambulancens 'mælkeglas-ruder' og henvist til kæmpehospitalet hôtel-Dieu, hvor der nu døes simultant i 559 senge. Citatets metaforer knytter an til den industrielle produktionsproces. Hospitalet er som en fabrik, og der døes på samlebånd.

Med til at døden er blevet fabriksagtig, hører også den sociale udjævning. Rilkes roman skildrer, hvordan døden er blevet en social moderator. Ikke bare er alle før eller siden hjemfaldne til døden, det finder også sted på lige vilkår, gammel som ung, rig som fattig.

Åh, det var tider, kan Malte genkalde sig fra den tidligste barndom, da den danske

bedstefader, kammerherre Christoph Detlev Brigges, dødskamp udfoldede sig over måneder på herregården Ulsgaard. Da var der tid nok, og døden tog den tid, den skulle, førend den tog den gamle, gennemmartrede krop til sig, og dødsskrigene, der længe havde givet genklang i herregårdens korridorer og forstyrret familien og tjenestefolkenes sjælefred, omsider kunne forstumme. Døden var den ubestridte herre, men det individuelle menneske formåede at give kamp til stregen.

Og heri lå det problematiske omkring den moderne død for Rilke, for som det også fremgik af citatet, var ikke bare døden, men også livet blevet en mangelvare. Det at have et eget liv, det at være et individ. Det moderne menneskes vilkår var underlagt metropolernes livsformer, hvor oplevelsen af anonymitet og fremmedgørelse konstant befordredes af mødet med massesamfundets menneskemængde. Og hvor de daglige sansebombardementer krævede forsvarsberedskab i form af blaserthed i mellemmenneskelige relationer. Fremfor alt herskede tomheden; og derfor blev enhver form for profilering af personligheden nødvendig, for ikke blot at være »som et tomt papir«, der drev »langs husene ad boulevarden«.[345] At udskille sig i forhold til andre, at træde i karakter og at insistere på at være uerstattelig. Forud for en død som et individ må der nødvendigvis være gået et liv som individ.

Den situation, der havde været under udvikling de seneste tiår, og som centralkirkegårdstypen var svaret på, spejlede disse forhold med al ønskelig tydelighed. Spørgsmålet, og dermed den udfordring det 20. århundredes kirkegård ville stå overfor, kunne derfor formuleres som, hvordan kan kirkegården på én gang finde et tidssvarende udtryk, der er kongenialt med modernitetens vilkår, og som samtidig tilslører og modificerer nogle af de mere negative implikationer af samme tidsånd?

Det blev derfor vigtigt at afklare, hvorledes der kunne skabes en balance mellem det, man kunne kalde forklædningsstrategierne (som eksemplificeret ved Johann Wilhelm Cordes forsøg på at skabe Friedhof Ohlsdorf som en 'herlig park hvori en kirkegård var indlejret') og så den rene organisation og dertil hørende løsning på praktiske problemer. Med andre ord, ville det i en verdsliggjort massetidsalder være muligt at skabe effektive og rationelle begravelsespladser til de mange, uden at gå på kompromis med forestillingen om det enkelte individs uerstattelighed? Kunne de mange stedes til hvile efter den industrielle produktions logik, uden at der blev gjort anslag mod den i forhold til døden nødvendige følsomhed?

Kunne der skabes meningsfyldte rammer inden for en mere universel ikonografi, der ville appellere til alle, såvel ateister som troende, for så vidt den udmærkede sig ved sin symbolske rummelighed?

Der var således mange afgørende forhold, der skulle afklares i en periode, hvor udviklingen ingenlunde var entydig. De fleste steder arbejdede man videre med centralkirkegården i samme spor, men enkelte steder førte evnen til nytænkning,

kompromisløse krav og kunstnerisk sans usædvanlige resultater med sig, der skulle vise nye veje.

Et af de steder var *Skogskyrkogården*, der blev til i årene 1915-1940 i Stockholms udkant. Her blev en kirkegård til, der om nogen legemliggjorde ideen om naturen som mediator i den profane iscenesættelse af dødens rum.

Helt ny var ideen om en skovkirkegård ikke, for i 1905 havde stadsarkitekt Hans Grässel anlagt en kirkegård midt i et stykke fyrreskov ikke langt fra Münchens centrum. Den var omgående blevet en stor succes ved indvielsen i 1907, og snart dukkede tilsvarende skovkirkegårde op i tyve andre tyske byer. Den rummede indtil flere særskilte og individuelt udformede kirkegårdsafsnit, spredt over området, der blev samlet til et hele gennem den favnende skov, og repræsenterede dermed et alternativ til centralkirkegården.[346]

I 1914 blev der udskrevet en åben arkitektkonkurrence til udformning af en ny kirkegård med tilhørende kapeller i Enskede i Stockholms sydlige periferi med henblik på indlevering af konkurrencebidrag maj 1915. Opmærksomheden var stor, og i alt 53 projekter blev indleveret, herunder europæiske – i særdeleshed tyske. Det udvalgte område var 90 hektar og dækket af en stor og tæt fyrreskov, der blev gennemløbet af en grusås, hvilket sikrede optimale forhold for begravelser. Ydermere lå det i forlængelse af en eksisterende kirkegård, der var godt på vej til at blive overfyldt. I konkurrenceprogrammet blev det understreget, at projekterne skulle tage afsæt i stedets beskaffenhed og skovens skønhedsværdi.

> *»Området skal anlægges ud fra en klar og velordnet plan, således at offentligheden kan orientere sig og uden, at det kunstneriske udgangspunkt ofres, og uden at landskabet og dets karakter fordærves. Stedets gennemtrængende, værdige præg tillægges største betydning.«*[347]

Det blev et par unge svenske arkitekter, Erik Gunnar Asplund og Sigurd Lewerentz, der vandt konkurrencen med projektet *Tallum*. At fyrreskoven havde været udgangspunkt lå i titlen, for 'tall' betyder fyrretræ på svensk, og det var da også evident, når det kom til en nærmere gennemgang af det indleverede forslag, at oplevelsen af den tætte nordiske fyrreskov var bestemmende for en intens stemning. Herved adskilte *Tallum* sig fra de øvrige indleverede projekter, der primært var variationer over den civiliserede engelske parktype med aksiale alléer og en vekslen mellem formelle og uformelle haveelementer. Tiden var moden til nytænkning, og ikke mindst den nationalromantiske stil, der fejrede triumfer i de nordiske lande omkring århundredeskiftet, bidrog til en dristig revitalisering af den hjemlige tradition.

Asplund, der havde rejst i Tyskland sommeren 1910, og Lewerentz, der havde boet i München 1909-10, kendte begge til Grässels Waldfriedhof[348] og var blevet inspireret derfra. Men der kunne også spores reminiscenser fra Caspar David Friedrich og prins Eugens landskabsmaleri i *Tallum*. Skitserne viser, at det var den romantiske landskabs-



Caspar David Friedrich »Aften«, ca. 1821. Olie på lærred, 22,3 x 31 cm. Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover.

idé, der udgjorde den egentlige kilde, og den spændte fra den tyske til den specifikt nordiske romantik.

Hos Friedrich bliver naturen fremstillet med et mytisk-spekulativt islæt, med stærkt melankolske undertoner. Ofte indgår den ensomme vandringsmand i scenerierne, men han kan også være implicit tilstede, indskrevet i billedets univers igennem beskuerens betragtende blik. De forskellige naturrum spænder fra det dramatisk sublime til det bearbejdede rum, hvor kulturen træder frem i form af småhuse, kirker eller landsbyer, der dukker op i horisonten. Men de indbefatter tillige alle mellemzonerne, hvor den uforfalskede natur møder en kultur i forfald i skikkelse af rudimentære menneskelige frembringelser som en ruin, en gravsten, et krucifiks, en gravhøj eller et skibsvrag. I alle tilfælde er landskaberne stærkt stemningsladede og antager sindbilledlig karakter. Man kan ligefrem tale om et transcendentalt, for ikke at sige religiøst indhold.

Det symbolske nedtones i prins Eugens malerier til fordel for en mere stemningsmættet naturalisme, som vi møder det i

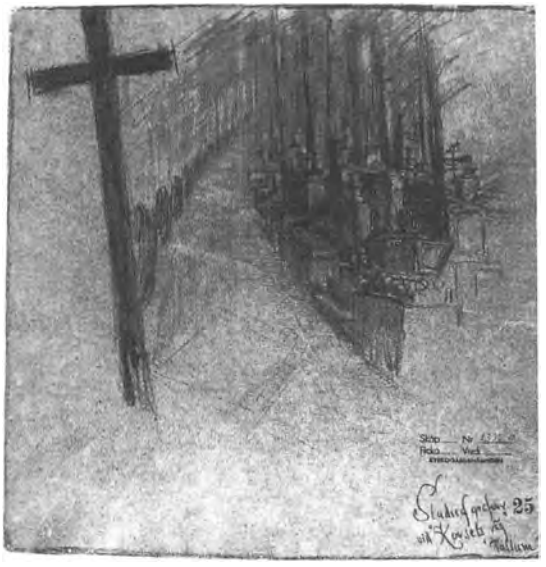
Prins Eugen
»Skoven«, 1898.
Olie på lærred
(45,5 x 36 cm).
Waldemarsudde,
Stockholm.



maleriet *Skoven* fra 1899, hvor de mørke og markante fyrrestammer med grafisk præcision aftegner deres slanke rejsning på skumringstimens changerende karmoisin røde himmel. Hvor klangbunden her er den sorgfulde viden om al ting forgængelighed, og denne forgængeligheds egensindige skønhed, stemmes sindet anderledes lyst i det samtidige *Skyen*, hvor man aner solens tilstedeværelse bag den centralt placerede sky, der synes at være endemålet for den lille sti, der slynger sig igennem det kuperede, græsklædte terræn med de spredte vilde buske og træer. Eugen maler naturen, som vi alle kan møde den, men lader os vide, at der er mere mellem himmel og jord end det umiddelbart synlige. En panteistisk besjæling af naturen.

Således også på skitserne der i 1915 ledsagede *Tallum*. Under benævnelsen 'Tallum' sås en noderække, der blev identificeret som Edward Griegs tonsætning af Mor Åses død fra Peer Gynt (No. 1, opus 46). Og det var netop passagen, »hvor Peer Gynt i tankerne hjælper moderen på en slædefærd over en susende granskov til himmeriges port.«[349]

Særligt Lewerentz's blyantstegning 'Korsets Vej' var gennemstrømmet af melankolsk-dystre stemninger. Her skar en smal sti sin bløde kurve ind i skoven, der kun antydningsvist blev markeret ved følsomme vertikale skraveringer. Et slankt, enkelt udformet hældende kors rejste sig ved stiens begyndelse, og langs stien indefter i skovbunden var gravstederne placeret. En tæt kompakt masse af gravstene, spredte kors og en sarkofag i forgrunden fremkaldte tilsammen



Sigurd Lewerentz' blyantstegning »Korsets Vej« illustrerede konkurrenceprojektet *Tallum* i 1915. Forbilledligt fremmanede tegningen den suggestive stemning, der skulle blive Skogskyrkogårdens særlige kendetegn.

med fornemmelsen af et diffust skovmassiv fremkaldte en suggestiv stemning.

Samtidig med den uomtvistelige nordiske stemning spores de klassiske aner. Den omtalte sarkofag leder tankerne til antikken, ligeledes den af gravmæler kantede vej. En romersk Via Appia Antica eller pompejansk Via Sepulcra henlagt til den mørke, nordiske fyrreskov. Asplund havde hentet meget med hjem fra sin klassiske dannelsesrejse i Italien i 1910-11. En gennemgang af hans skitser og optegnelser viser eksempler på optagethed af forskellige livs- og dødsfremstillinger så som en mosaik fra Via Appia med græsk og latinsk inskription for 'kend dig selv'[350] eller en minutiøs opmåling af et udsnit af et smedejernsgitter fra Baptisteriet i Firenze, der siden varieres og danner udgangspunkt for Skovkapellets indgangsdørs



Den endelige situationsplan udfærdiget af Erik Gunnar Asplund i 1940 kort før sin tidlige død. Fra det halvcirkel formede indgangsparti i planens venstre del starter vejen mod kapellerne, der senere forskydes let mod venstre. Halvvejs oppe ligger kapel- og krematoriekomplekset ud til den lille sø, og overfor ses meditationslunden, hvis beplantning tegner en kvadrat. I forlængelse af »kapel-aksen« ligger det lille skovkapel let tilbagetrukket i planens øvre, højre del, mens den akse, der gennemskærer meditationslunden, forlænges ud i de 'syv brøndes sti'. For enden af den ligger Opstandelseskapellet, som dog ikke ses på denne plan.

gitterværk,[351] men da tilføjet en 1800-tals memento mori ikonografi med kranier og korslagte knogler.

En serie, der bærer betegnelsen »Studie af grave i skov«, er fotografiske optegnelser fra den kommende begravelsesplads, hvor de tænkte gravsteder er indtegnet oven på fotografierne af skovpartierne. Ved denne overlejringsteknik gives en tydelig fornemmelse for, hvordan grave og natur var samtænkt i projektets tidlige fase. Og angiveligt var det for meget til den dunkle side, for juryen bad Asplund og Lewerentz om på ny at gennemarbejde projektet, men denne gang med henblik på at åbne op og skabe lysninger i skoven, uden dog at gå på kompromis med den umiskendelige nordiske stemning. Dødens alvor måtte gerne fastholdes, men den forsonende natur skulle repræsentere håbet og angive vejen frem. Og rumopfattelsen skulle undergå en transformation fra mørke til lys.

Vinderprojektet skulle komme til at gennemgå en lang række ændringer, i årene der fulgte[352]. Nye idéer blev forfulgt, og heraf blev flere siden hen forkastet. Netop fordi tilblivelsen strakte sig helt frem til 1961, hvor Lewerentz fortsatte på egen hånd efter Asplunds tidlige død i 1940, er det tydeligt, at *Skogskyrkogården* spejler tidens skiftende præferencer i natursyn såvel som arkitekturens formsprog og rumgestaltning.

På en måde startede anlægsarbejdet lidt bagvendt. Den sydlige del af kirkegården kom først tættest på det blivende udtryk, hvorimod den nordlige del, der lå ved hovedindgangen ud til Sockenvägen, først så sent som i starten af 1930'erne tog form. Situationsplanen blev gennemarbejdet igen og igen.

Det, der først lå fast, var infrastrukturen, der mutatis mutandis blev fastholdt som sådan. Bestemt af det naturligt kuperede terræn blev der fastlagt et system af hovedveje for den kørende trafik, der blev karakteriseret som 'rolige landeveje', og herfra var det muligt for spadserende at benytte sig af de mindre



Erik Gunnar Asplunds lille Skovkapel fra 1920 ligger skjult inde i granskoven, hvor det diskret, men ikke uden raffinement, rejser sig på sine hvide toskanske træsøjler, som et direkte ekko af de slanke fyrrestammer.

stier, der skar sig ind i skoven og gav adgang til større gravfelter og særkirkegårdsafsnit, hvorfra atter små spor førte den besøgende helt frem til de enkelte grave.

I planerne fra 1916, 1918 og 1920 syntes ideen at være et centralt placeret kapel synligt fra hovedindgangen, men dette blev hurtigt fraveget, som var det magtpåliggende at nedtone arkitekturens betydning i forhold til selve det landskabelige. Og slutresultatet blev da også, at både Asplunds *Skovkapel* (1920) og Lewerentz' *Opstandelseskapel* (1926) aksialt forskydes i forhold til indgangspartiet, sidstnævnte som kulmination på 'de syv brøndes sti'-aksen.

Dybt ind i fyrreskoven, godt gemt af vejen, dukker *Skovkapellet* op. Med klædelig beskedenhed betonede Asplund i arkitektens egen beskrivelse fra 1921[353] kapellets underordnede betydning. I stedet skulle opmærksomheden rettes mod landskabet, der dannede klangbund for kapellet og lod det træde frem samtidig med, at det sikrede det ly. Som Asplund selv udtrykte det, var behovet ikke til et monumentalt bygningsværk, og

> *»Därför pressades byggnaden – undvikande mellanting – till att helt blygsamt underordna sig den [naturen], smyga sig in i den. Så resa sig furor och granar över taken till byggnadens dubbla höjd.«*[354]

Kapellet skaber en syntese mellem arkitekturen og naturen. Forskelle og ligheder indgår i et velkomponeret spil, hvor arkitekturens abstrakte orden mimetisk genskaber den naturlige. Her spejler den pyramidale tagkonstruktion trækronernes hældning, og søjlerne ekkoer stammernes rejsning. Til grund for det rustikke ydre finder vi Asplunds optagethed af den klassiske geometri, og set i dette perspektiv bliver kapellet frontalt betragtet til en studie i de rene formers geometri. Taget, en ligebenet trekant, hvis tagkam krones af den horisontale træstamme, bæres af de cylindriske søjler. I sin endelige udformning legemliggør kapellet en drøm om en rustik og raffineret primitivisme.

Forud var ikke desto mindre gået en lang proces, med mange forandringer, fra Asplund påbegyndte arbejdet med kapellet i 1918, til det stod færdigt i 1920. De første skitser viser en kubisk bygningskrop med modificeret tagrejsning, hvor klassiske formelementer som portikus, søjler, arkitrav og pediment organiseres symmetrisk omkring en midterakse. Eneste udsmykning med tydelige religiøse konnotationer er en sekskantet stjerne indeholdt i en cirkel placeret i gavltrekanten samt et korsbærende offerlam indføjet i en segmentbue centralt placeret over indgangen.[355]

Den tunge klassicisme og ideen om den lukkede bygningsvolumen blev imidlertid snart forladt, da Asplund samme år stiftede bekendtskab med Andreas Kirkerups lystslot Liselund på Møn fra 1795.[356] I første omgang i bogform i skikkelse af den såkaldte Liselund bog,[357] kort efter ved selvsyn. Som arkitektonisk billede forenede Liselund templet og hytten – arkitekturens tidligste former – i et sofistikeret rokokoudtryk, der gav Asplund inspiration til at samle det klassiske element, der var altdominerende i hans første udkast, med en oprindelighed, hvis udspring er naturens. Samtidig med at arbejdet med Skovkapellet nåede sit endelige udtryk, lavede Asplund en anmeldelse af Liselund-bogen i det svenske tidsskrift Arkitektur,[358] og det tætte slægtskab mellem de to bygværker aflæses tydeligt i teksten. Liselunds natur er af en 'arkaisk skønhed', skriver Asplund, og han hæfter sig ved 'rolige, spejlende søer', og hvordan Hytten fremstår 'halmtækt, rustik og støttet af barkede egestammer', Norske Huset og den kinesiske pavillon 'træder frem af skovbrynet', og rundt om det hele 'slutter sig den dunkle bøgeskov'.[359] Det er besnærende at se skildringen som en foregribelse af Lewerentz og Asplunds egen Skogskyrkogård. Det kræver bare, at vi tænker kapeller og krematorium ind i stedet for den engelske haves romantiske follier og lader den ærkedanske bøgeskov vige for en lige så karakteristisk svensk fyrreskov.

D. 19. september 1920 blev kirkegården og det nyopførte Skovkapel indviet. Samme dag kunne man i Svenska Dagbladet læse en artikel af svensk arkitekturs grand old man, Ragnar Östberg, der i øvrigt også havde siddet i dommerkomitéen, hvor Skogskyrkogården blev fremhævet som et radikalt nytænkende bud på udformningen af en kirkegård: »En 'de dödas stad' i djupa skogen liksom bädded i ett högstämt patos«[360] skrev



Inde mellem granerne ses gravene. Med en formulering fra G.N. Brandt kan de siges at være »sænket i landskabets skød«, for at understrege den dybe forbindelse, der består mellem naturen og de dødes rige.

Östberg henført, og uddybede synspunkterne i det følgende med ordene:

> *»Vår nya begravningsplats på Söder går efter allt att döma mot en framtid, där pietet och konstnärlig fantasi fördjupa stämningen och där de våras gravar äntligen få verklig frid uti naturens sköte. Skogen susar över dem. Stadens buller når dem ej. Furornas kronor vaja och svepa sitt sus som ett skyd-dande stråkdrag över den stilla vilostaden.«*[361]

Fredfyldt som et tyst kvarter var denne alvorsfulde 'de dødes by' underordnet den store natur, men at den også kom til udtryk som andet end fyrreskov, fremgik af Östbergs artikel. Sine steder var der plantet tårepil, hængeask, guldregn og syren, og løvfældende træer som sølvpoppel bidrog til at nå »den växling och det färgspil, som så rikt kan tona emot furuskogens dunkel«.[362] Skovkirkegården blev anlagt i Stockholms periferi, men det ideal, kontinentets kirkegårdsplanlæggere havde efterstræbt hundrede år forinden, hvor de dødes by skulle spejle de levendes, var forladt ind i det 20. århundrede. Ingen visuelle akser forsøgte at binde de to verdener sammen.

Denne særegne blanding sammenfatter Stuart Wrede med sin karakteristik af konkurrenceprojektet:

> *»Det der er skelsættende inden for landskabsarkitekturen på det tidspunkt er fremmaningen af det ubearbejdede, nordiske vildnis og selve kirkegårdsanlægget. Asplund og Lewerentz' kilder var ikke den forfinede arkitektur eller landskabsplanlægning, men snarere middelalderlige eller oldnordiske vernakulære arketypiske grave. Utvungent iblandet elementer fra middelhavsområdet og antikken, hvis virkning netop understreges idet de dukker isolerede op i den nordiske skov.«*[363]

1920'erne blev på mange måder en brydningstid, der var bestemt af modsatrettede kræfter. Tradition og fornyelse kæmpede side om side. Det var tiåret, hvor en særdeles kraftfuld nyklassicisme vandt frem i den nordiske arkitektur, hvilket Lewerentz's *Opstandelseskapel*, med sit stramme, universelle klassiske formsprog, blev et tydeligt vidnesbyrd på. Men det var også tiåret, der banede vej for modernismens gennembrud i nordisk arkitektur med et forenklet, næsten abstrakt formsprog og drømmen om det uendelige rum. Rent politisk holdt Socialdemokratiet sit indtog, og den svenske velfærdsstats model så sin spæde begyndelse med visionen om *Folkhemmet*.

Dette var med den socialdemokratiske leder Per Albin Hanssons ord i 1928: »Et samfund hvor alle opdelende sociale og økonomiske skranker skulle nedbrydes«.[364] Fra 1932 hvor Socialdemokratiet dannede regering, i øvrigt med Hansson som statsminister fra 1932-46, blev der arbejdet på virkeliggørelsen af idealerne. Det smittede naturligt af på måden at anskue begravelsesmåder og begravelsespladser på. Demokrati, lighed, sundhed og rationalitet var kodeordene, og man kan ligefrem tale om, at mellemkrigstidens svenske samfund spejlede sig i *Skogskyrkogården*.

Ligbrænding vandt indpas af såvel ideologiske som sundhedsmæssige og rationelle grunde, og der blev truffet beslutning om, at den nye begravelsesplads var det rette sted for et krematorium. Samtidig havde det vist sig, at de to kapeller ikke længere havde tilstrækkelig kapacitet, så kirkegårdsnævnet besluttede i 1935, at Asplund skulle være enearkitekt bag et større arkitektonisk anlæg, der ville tilgodese de nye behov, efter først at have afvist Lewerentz som følge af uoverensstemmelse og dernæst at have indset, at der ikke ville være økonomiske midler til at afholde den åbne arkitektkonkurrence, som man ellers helst havde haft.

Fra 1935 arbejdede de to arkitekter følgelig uafhængigt. Asplund helligede sig projekteringen af det store kompleks bestående af tre kapeller og et krematorium samt den landskabelige bearbejdning af den nordlige del af området, der stod i direkte forbindelse med anlægget. Lewerentz fortsatte den overordnede landskabsplanlægning og fuldendte imens 'de syv brøndes vej', der som en sti mellem skovgranerne skabte forbindelse mellem Opstandelseskapellet og den nu anlagte 'Meditationslund' mod nord.

De sidste fem års arbejde var i mange henseender en tour de force. Det var her, at anlæggets 'huller' skulle fyldes ud, så *Skogskyrkogården* både symbolsk og operationelt ville fungere optimalt. Det var her, at alle de tidligere anslåede klange skulle samles til et fuldtonet crescendo. At opgaven ikke var let, afspejler processen tydeligt. Først til sidst findes løsningen på den problematiske ankomst.

Et luftfotografi fra 1934 viser den nordlige del. Den halvcirkulære forplads, der nænsomt samler de besøgende og leder dem ind til indgangslågen og vejen, der fører ind på området, er der. Ligeledes den store stenmur, der er blevet opført i årene 1923-32, der med sine 3,6 kilometer omslutter hele terrænet og infrastrukturens hovedveje. Men ellers henligger området åbent og bart uden landskabelige særpræg og karakter, som følge af rydningen af skovstykket, som planen fra 1932 foreskrev.

Det er, som om arkitekterne ikke rigtigt har kunnet beslutte sig, selvom forslagene har været mange. Lige fra ideen om det tidlige centralt placerede kapel synligt fra indgangen, til forskellige udgaver af monumentale dekorationer. Korset fra 'Korsets Vej'-skitsen fra 1915 er fraværende fra 1919. I 1923 foreslår Lewerentz i stedet en obelisk, der snart placeres lige ved indgangen, snart et stykke inde på området som et visuelt fikspunkt. Den stemmer meget godt overens med den stramt klassiske udformning af ankomstpartiet, Lewerentz arbejder med igennem 1920'erne med talrige variationer over søjlekolonnader og tempelfront. I 1932 fører Asplund ikonografien tilbage til kristen grund, da han introducerer et trækors, der dog hurtigt forsvinder, indtil det store, monumentale og helt enkelt udformede granitkors dukker op til allersidst – og som vi kender det i dag. Korset standser blikkets flugt og forbinder mellem himmel og jord.

Måske var det den sene og store opgave med udformningen af de tre kapeller og krematoriet, der fik den samlede plan til

Stående med ryggen til kapellerne er der frit udsyn til det næsten klassiske landskab. Den enkle opbygning centrerer sig om de to hovedelementer: det monumentale granitkors og den lidt fjernere meditationshøj.





Selv kaldte Asplund de store linier i kirkegårdens forreste del for et »bibelsk landskab«. Oplevelsen af en stærk åndelige dimension er utvivlsomt tilstede, hinsides eventuelle religiøse overbevisninger. Den stenbelagte processionsvej er reminiscenserne af, og en forenklet version af, konkurrenceprojektets »Korsets vej«.

at falde på plads. Bygningerne blev det naturlige omdrejningspunkt, selv om de er placeret forskudt mod øst i forhold til det panoramiske vue, der åbnes fra indgangen. Men de er synlige fra indgangen og nås ad den stenbelagte processionsvej 'Korsets Vej', der i et let opadstigende retlinet forløb følger terrænets naturlige linier. Inden da passerer man det udendørs kolumbarium, hvor Asplund anvender byrummets typologi i urnehavens velordnede mikrokosmos. En lang mandshøj mur skærmer af, og bag ved ligger de snorlige lave mure, hvor urnerne indsættes bag en individuelt udformet gravplade. Planen tager struktur efter byens gridnet, og urnemurenes fine kobberafslutninger mimer etageejendommenes tagrejsning i en 'døde by' er genskabt midt i det kultiverede naturrum.

Landskabet med det klassiske præg åbner op, og man forstår, hvorfor Asplund kalder det et »bibelsk landskab«.[365] Mod vest rejser sig en ensomt beliggende høj, kronet af den såkaldte *meditations lund*, hvor en kvadratisk beplantning med bladrige ask tegner deres graciøse silhuet mod himlen. Mod øst kommer kapeller og krematorium til syne som lave, sandstensbeklædte kubiske bygnings-

kroppe. Midt imellem er vandbassinet med åkanderne og den udendørs dråbeformede ceremoniplads med katafalken, der kan danne ramme om større, officielle begravelseshandlinger med et stort følge. Først i 1938 lå den endelige plan for åkandedammen klar, og udviklingen fra et kvadratisk omrids, som det ses i en akvarel fra 1935, til den organisk rundede langstrakte form vidner om den nænsomhed, hvormed Asplund føjer anlæggets enkeltdele ind i det bearbejdede naturrum.

Kapeller og krematorier udgør en enhed, men som masse er de opbrudte og niveauforskudte. Facaden lukker af udadtil, men åbnes op indadtil omkring små gårdhaver. Det er en diskret og elegant løsning, hvor det moderne formsprog finder anvendelse med respekt for stedets naturlige kvaliteter. At dette var vigtigt, understregede Asplund i sin artikel om krematoriebyggeriet, hvor han talte om bygningerne, der underordnes landskabet: »Den starka betoningen av detta landskap vanns också genom att låta byggnaderna mjukt sjunka i höjd från söder mot norr, mot urnegårdsmurarne och huvudentrén«.[366]

Blikfanget udgøres af *Monumenthallen*, en åben søjlebåren struktur, der skyder sig frem fra det store Hellig Kors Kapel. Her har den klassiske tempelfront gennemløbet en renselsproces, og tilbage står det bærende og det bårne, arkitekturens to grundelementer, som et abstrakt udtryk. Ikke uden grund er den blevet kaldt »Modernismens Akropolis«.[367] Det er en overdækket samlingsplads for offentligheden, og hensigten har ifølge Asplund været at skabe et højtideligt sted. Ligeledes er kapellerne og deres kunstneriske udsmykning formet omkring 'grundmeningen', 'afskedens svære øjeblik', for som kirkegårdsnævnets formand udtrykte det i indvielsestalen 14. juni 1940: »Med skönhetens språk tala til de bedrövade om den frid, som övergår allt förstånd«.[368]

Den visuelle klarhed som anlægget repræsenterer udefra modsvares i det indre af et tidsvarende funktionsprogram og avancerede kremeringsfaciliteter. Teknikken dominerer imidlertid aldrig. Under hele processen har det været magtpåliggende for Asplund at understøtte de stærke følelser, der er en del af ceremonien. Alt er lagt an på afskeden, på oplevelsen af inderlighed og andagt. Derfor er krematoriedelen af anlægget, der er placeret på et faldende terræn, forsænket i forhold til kapellerne og ikke umiddelbart synlig for de besøgende, og ganske diskret anes toppen af de tre slanke skorsten, der vidner om ligbrændingsfunktionen.

Var der plads til følelser og pietetsfuld hengivenhed i mellemkrigsårene ? Stod det til Thomas Mann var svaret nej. I hvert fald lod han humanisten og rationalisten Settembrini i »Troldfjeldet« (1924) tale med slet skjult foragt og

> *»spøgefuldt om den nedbøjede Enkemand, der hver dag valfartede til den dyrebare bortgangne Hustrus Grav for at føre Samtaler med hende paa selve Stedet. En saadan Idylliker maatte frem for alt have forbausende Overflod af det kostbareste Livsgode, nemlig Tid, og for resten saa skulde Massevirksomheden paa den*



De tre kapeller: Troens, Håbets og det store Hellig Kors Kapel føjer sig smukt til terrænet, som et forløb af enkle, kubiske sandstensbeklædte former. Det lavere liggende krematorium afslører kun sin tilstedeværelse ved de tre slanke skorstene, der rejser sig bag Håbets Kapel. Yderst til højre ses lidt af Monumenthallen.



Monumenthallen spejler sin klassiske form i den lille sø.

moderne Centralkirkegaard nok gøre ham ked af hans atavistiske Følelsesfuldhed.«[369]

Om end der var meget rigtigt i den kyniske bestemmelse af epoken, var det nok forhastet at udråbe den inderlige omsorg for den kære afdødes gravsted som et atavistisk træk. På *Skogskyrkogården* lykkedes det i hvert fald arkitekterne at skabe et unikt rum, hvor delene underordnedes helheden, uden at den reelle 'massevirksomhed' på nogen måde var synlig. På trods af at kirkegårdsområdet var på størrelse med en centralkirkegård, var stemningen på én gang alvorsfuld, intim og intens. Med den symbolske forbindelse mellem naturen og døden, var Asplund og Lewerentz blandt de første i det 20. århundrede, der viede *fraværets æstetik*[370] opmærksomhed.

I sin analyse af *Skogskyrkogården* hæfter arkitekturhistorikeren Lars Lerup[371] sig ved den konstante betydningsforskydning i anlægget, der poetisk kaldes »The garden of forking paths«. Alle enkeltelementerne fra det udendørs kolumbarium, kapellerne, portikoen, korset, bassinet, ceremonipladsen, meditationshøjen til skoven og det bibelske landskab er »forbundet men forskudte«. Dette umuliggør en sammenhængende perception af anlægget i sin helhed og dermed en dybere forståelse af de betydningsbærende lag, der bestandigt unddrager sig.

»Det velordnede univers' fortælling om fødsel, liv, død, begravelse, jordfæstelse og opstandelse forsinkes eller benægtes gentagende gange. Asplunds 'bibelske landskab' er en ruin, eller måske ruineret fordi det er bibelsk. Den storslåede plan, hvis den ellers er der, er hinsides fatteevnen; Det, der er ladt tilbage, er en serie af monterede objekter.«[372]

Og netop derfor når Lerup frem til, at denne 'de forgrenede stiers have' bliver et foruroligende vidnesbyrd om den moderne bortgangs tomhed. Måske er det, fordi Lerup overvejende inddrager de arkitektoniske elementer, at det er den manglende sammenhæng, der står tydeligst frem. Fokuseres derimod på åkandedammen da bliver indtrykket et andet. Den udgør et sammenbindende led, der gennem spejling føjer enkelt elementerne sammen. Alt afhængig af, hvor man står i forhold til dammen, og hvorhen ens vej fører ad 'forgrenede stier', spejles snart granitkorset snart monumenthallen eller kapellerne. Og her forbindes det jordiske og det himmelske og i et videre symbolsk perspektiv det dennesidige og det hinsidige, for så vidt dammen genspejler himlen og skyernes flugt.

Man kunne også hævde, at det netop er i periferien, at der momentant konstitueres en form for meningsgivende orden. Og at dens momentane karakter er en forsonende gestus i en epoke, hvor dødens fortrængning, marginalisering og i yderste konsekvens tomhed allerede er sat ind. Forsonende fordi der er håb – på trods af.

Kan man tale om et slægtskab mellem fravær og uendelighed, kan *Skogskyrkogården* også ses som Asplund og Lewerentz's forsøg på at materialisere det 'uendelig rum', der optog tidens arkitekter og landskabsplanlæggere, og som Asplund selv karakteriserede i

artiklen »Vår Arkitektoniska Rumsuppfattning« i 1931.[373] Med henvisning til Oswald Spenglers i tiden særdeles populære værk 'Untergang des Abendlandes' fra 1925[374] og den grundlæggende tanke om, at hver kultur har sit ursymbol, og at dette ligger i rumopfattelsen, bestemmes den 'västerländska kulturen' som en:

> *»sjælens, åndens, kraftens arkitektur [der i] sin karakter [er] dynamisk. Den udgår ligesom den arabiske fra interiøret, men forbinder det indre med det ydre, opfatter det indre og ydre som ét rum. Den vesterlandske kulturs ursymbol er det uendelige rum.«*[375]

For Asplund havde tidens rumopfattelse undergået en markant ændring frem mod 'det opløste rum', som udtrykte det selve tidsåndens bevægelse og hastighed. Det var synligt fra småt til stort, fra det enkelte bygværk til byplanen eller landskabets store skala. Og således også på Skogskyrkogården, der som samlet anlæg repræsenterede både det uendelige og det opløste rum.

At det blev med naturen som formidlende faktor, at det fraværende kunne iscenesættes, og at det uudsigelige alligevel kunne udtrykkes, og enkeltdele føjes sammen til en helhed, skyldes ikke mindst Asplund og Lewerentz's følsomme landskabelige bearbejdning. De evnede med Hakon Ahlbergs ord at forlene det »omgivende terræns majestætisk modellerede linier [med] denne enkelthedens store skønhed.«[376]

Fra søen vandrer blikket mod indgangsporten i det fjerne, undervejs standses det kun af det høje granitkors. Himmel og jord bliver ét, reflekteret i søens vand.



16

Landskabelige anslag i 'Organisationens Aarhundrede'

Et par tiår inde i det, havegartneren G. N. Brandt kaldte »Organisationens Aarhundrede«,[377] blev den moderne storbykirkegårds udfordring formuleret som et arkitektonisk og havekunstnerisk problem, der krævede stillingtagen og konsekvent nytænkning. Da G.N. Brandt lod sin lille afhandling, med den nøgterne og pragmatiske titel »Kirkegaarde og Gravsteder«, offentliggøre i tidsskriftet 'Architekten' i 1922, syntes 1800-tallets kunstneriske ekscesser, en uforbeholden svælgen i monumentalitet og stemningsskabende naturscenerier samt en højstemt besyngelse af individualitetens fortræffeligheder, allerede på afstand. Moderniseringsprocessens nøgleord som industrialisering og urbanisering var for længst cementeret som uomgængelige aspekter af virkeligheden, og modernitetserfaringer, der talte om et stadig mere komplekst massesamfund med der af følgende anonymisering og omsiggribende fremmedgørelse, var blevet en fælles erfaring blandt den brede befolkning.

Der blev handlet over en bred kam. For kunstnerne afstedkom de ændrede grundvilkår intet mindre end en revolution, hvormed den historiske avantgarde underminerede traditionen og introducerede en hel ny forbindelse mellem livspraksis og kunst. Arkitekterne stillede sig i en god sags tjeneste. De ville forandre verden og skabe menneskeværdige vilkår for alle. Moderne byplanlægning og den jævne mands bolig blev sat på dagsordenen, ud fra en tyrkertro på, at de rette fysiske rammer kunne bane vejen for det gode liv. Men livet efter døden blev ikke viet sønderlig opmærksomhed. Der var endnu ikke givet noget bud på det 20. århundredes kirkegård. Som G.N. Brandt formulerede det:

> *»Kirkegaarden har altid været »no mans land«, og derfor hverken forbundet med faglig prestige eller socialpolitiske ambitioner, »Kirkegaarden er glemt overalt, i Haandbøger, i Byplaner og i Undervisning. De højere Læreranstalter overser helt Kirkegaardenes betydning.«*[378]

Et afgørende problem var, at man rent anlægsmæssigt kun tog højde for infrastrukturen, i stedet for at betragte kirkegården som en totalitet. Man reducerede opgaven til et spørgsmål om at anlægge »et net af veje og gange«,[379] hvor det så blev op til fremtiden – og dermed tilfældet – at fylde disse med gravsteder og monumenter. Deri lignede det fejlslagen byplanlægning, hvor plangeometrien var tænkt »todimensionalt i Gader og Veje, i Stedet for tredimensionalt i Huse og Karreer af Huse.«[380]

Kirkegårdskulturens aktuelle situation, som G.N. Brandt harcelerede imod, var spændt op mellem to yderpoler. På den ene side var det forgangne århundredes honnette ambitioner stadig virksomme. Den individuelle tilbøjelighed og en ubændig stræben efter det kunstnerisk særprægede var en mesalliance, der bidrog til at fastholde kirkegårdene i en tilstand af total, 'urytmisk' forvirring. Ofte banale, indimellem prangende, monumenter, udstillet på hver sit lille hegnomkransede jordlod, talte sit tydelige sprog om, at den i livet uomgængelige og ukrænkelige ejendomsret herskede langt ind i døden. På den anden side kunne man se tendenser til udviklingslinier, der skulle blive langt mere udfoldede ind i det 20. århundrede, og som med rod i verdsliggørelses processen pegede i den diametral modsatte retning, nemlig mod forskelsløshed, ensretning og fravær af betydning. Brandt pegede på det paradoksale i det forhold, for:

> *»...det er dog at gaa til den modsatte Yderlighed, naar man, som ved denne type Kirkegaarde, søger bag en Parkdekoration af Buske at tilsløre hele Anlæggets eneste Formaal, nemlig at rumme en Bys Tusinder af Grave.«*[381]

Angsten for konfrontationen med tilværelsens store grundspørgsmål, der kræver symbolske forklaringsrammer, bliver tydelig med århundredets begyndelse, og sætter sig igennem som en massiv fortrængning af den død, der unddrager sig kontrol. Det moderne menneske befinder sig på eksistentiel usikker grund med et forhærdet psykisk beredskab, der samtidig er et udtryk for sårbarhed. Som en slags skrækbillede aner man konsekvenserne i Brandts formulering: »Den store Nødstilstand er egentlig først bleven følelig ved Indførelsen af den praktisk talt konfessionsløse moderne kommunalt og ukirkeligt prægede Begravelsesplads«.[382] Verdsliggørelsen har sat sig massivt igennem med en kontant og næsten ufølsom håndtering af døden til følge, og genklangen fra Rilkes roman »Malte Laurids Brigges optegnelser« er tydelig.

Med sin afhandling forsøgte G.N. Brandt at anslå en farbar vej mellem de markante modsætninger og give et bud på en tredje vej. Man fristes til at kalde det et heroisk projekt, hvis ikke det var, fordi Brandt formentlig ville have frabedt sig den slags prædikater. Hans både djærve og indimellem næsten sarkastiske tone kunne tyde på det, ligesom raisonnementet som helhed i imponerende grad – men i øvrigt også i tidens ånd – var i øjenhøjde med den virkelighed, der blev beskrivet.

Diskussionen af problemstillingen blev

farvet af tidens synspunkter generelt. Betydningen af monumenter blev anerkendt, men de skulle ideelt set typificeres, som det fandt sted i samarbejde med industrien. En vis ensretning var ikke bare et gode, men en nødvendighed, hvis kirkegården skulle bibringes den påkrævede grundtone af alvor og værdighed. Men samtidig var Brandt opmærksom på, at den sørgende enke stadigvæk skulle have mulighed for at hæge om erindringen og udstyre gravstedet med allehånde konkrete tegn på sorg i form af personlig valgt beplantning og kønne blomsterarrangementer som en uomgængelig del af det individuelle sorgarbejde.

Hvor er balancen mellem individuelle tilbøjeligheder og kollektiv ensretning? kunne det spørgsmål lyde, der løber som en rød tråd gennem afhandlingen, og som får G.N. Brandt til at lægge ud med et meget overordnet bud på et svar, der siden følges op af først en række historiske eksempler på, hvor gruelig galt det kan gå, men også et par vellykkede, der karakteristisk nok hentes i marginalområderne som særkirkegårde og kollektivgrave (eksempelvis krigergrave og særlige afsnit for religiøse mindretal). De træk, der fremhæves som forbilledlige i forhold til krigergravene, kendte Brandt især til fra de i stort tal netop anlagte grave og monumenter, der skulle mindes 1. Verdenskrigs faldne. Det samme, men i en monstrøst forstørret skala, ville næppe være til at forudse, men Brandt skulle komme til at stifte bekendtskab med det en generation senere i skikkelse af 2. Verdenskrigs krigskirkegårde spredt over det europæiske kontinent. Som vi skal se senere, udkrystalliserede disse netop visse af den moderne storbykirkegårds kerneproblemstillinger omkring anonymisering og individualitet samt mening og fravær af samme, om end i stærkt potenseret form. Og Brandts ord om krigergraven fra 1922:

> *»Her var ingen individuelle Hensyn at tage, ingen modsatte sig her Gravens Ensartethed. Soldaten døde netop som besiddelsesløst og uselvstændigt Led af en Helhed og at fremhæve den ene Soldat frem for de andre vilde være usømmeligt, og Fjernelsen af Hegnet ved disse Grave blev kun naturligt og Smukt Udtryk for Kammeratskabets Aand«*[383]

kunne have stået som en kort, præcis og smuk overskrift over krigskirkegårdene ved eksempelvis Omaha Beach. Det bliver samtidig et hint om, i hvilken retning Brandt selv helst så udviklingen af den moderne storbykirkegårds grundtype bevæge sig i.

Til sidst gives et konkret bud på, hvordan de gode intentioner kan føres ud i livet. Klogt anlægger Brandt en nøgtern synsvinkel på det ellers stærkt følelsesladede emne. Allerede i den indledende sætning, der har karakter af hensigtserklæring, oplyses læseren om, at det er kirkegården og gravstedets »indbyrdes formelle Forhold som Enhed og Helhed«,[384] der skal behandles, og hverken æstetiske eller tekniske aspekter. Det er et endnu uløst arkitektonisk problem, der handler om den rette balance mellem alle enkeltdelene (de individuelle gravsteder) og deres mere eller mindre restløse gåen op i helheden (kirke-

gården), hvordan de er som »Cellerne i et harmonisk Legeme«, for så vidt anlæg og monument er arbejdet sammen.

Der ligger en sund erkendelse i at se tingene i øjnene. For Brandt er en kirkegårds primære – og eneste – formål at tjene som begravelsesplads. Den skal ikke forklædes og tilsløre det faktum, at her finder det moderne industrisamfunds menneske sit sidste hvilested. Vi er med andre ord langt fra 1800-tallets forsøg på at bibringe den verdsliggjorte storbykirkegård en række sekundære funktioner, der handler om at gøre den egentlige funktion mere spiselig, tilforladelig. Hvad enten det handler om at promenere i noget nær en botanisk have, at beundre de smukke og kunstfærdige monumenter eller mindes nationens fortjenstfulde, er det alle funktioner ubønhørlige tilstedeværelse.

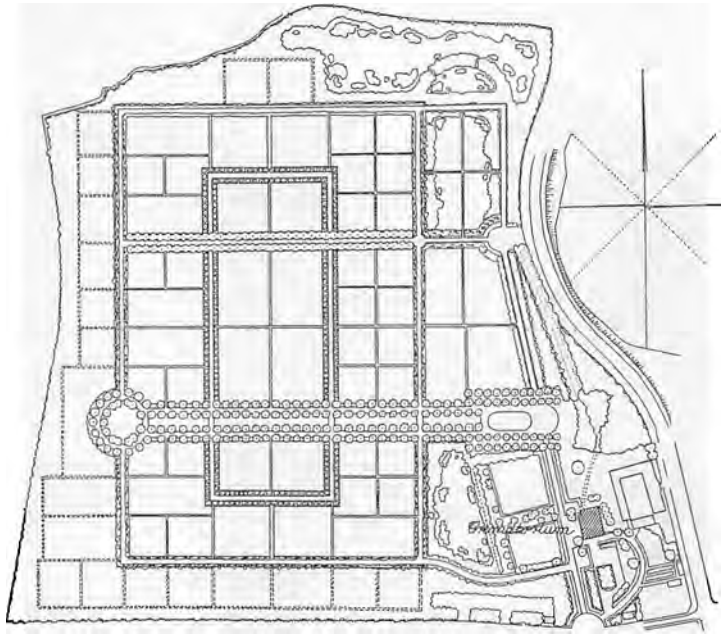
Midt i det hele støder vi på en sætning, der angiver hele grundtanken bag G.N. Brandts eget bud på en moderne storbykirkegård: Mariebjerg Kirkegård ved Lyngby lidt nord for København, som Brandt skulle påbegynde anlægget af kort tid efter i 1925:

> *»Medens den tilfældige, urythmiske Blanding af alle Monumenttyper paa de store Kirkegaarde virker ensformigt og uorganisk, opnaas der ved de fast afgrænsede Rum med sorterede Monumenter en vis Leddeling af Kirkegaarden, der fjerner det udflydende og hæver Enstonigheden.«*[385]

Gennem den organiske leddeling gives der mulighed for i flere niveauer at sammensmelte alle enkeltdelene til en helhed. I første omgang de individuelle gravsteder, der er hjemmehørende i gravrummets fællesskab af beslægtede, servitut pålagte, og dernæst disse gravrum, der sammenføjes til adhoc-agtige sekvenser i kirkegårdens rum.

Mariebjerg Kirkegård er et naturrum. Materialerne er det selvgroede, grønne, men strukturen er stram, og Brandt tugter sit materiale. Det skal undergå den arkitektoniske disciplinering, han i sin afhandling krævede af den ustrukturerede moderne kirkegård, hvis tragedie netop var, at den havde mistet kirken, som dét arkitektoniske midtpunkt der fik delene til at underordne sig. Alt sammen for at kirkegårdsarkitekten eller -gartneren ikke vil stå med et diffust omsiggribende areal i stadig vækst, der bestandigt skal sættes på formel. Som Brandt selv udtrykte det: »Det planløse er dumt under store og moderne Forhold, og det bevidst planløse er foragteligt.«[386]

Brandts greb var lige så enkelt, som det var stramt. På den gamle Vintappergaards jorder nedsænkede han to i hinanden indlejrede allé-omkransede rektangler. Disse blev gennemskåret på den korteste led af to hovedakser (en primær og en sekundær) i øst-vestgående retning, der blev understøttet af en række underordnede og lineære øst-vestgående og nord-sydgående stisystemer fordelt over hele kirkegårdens areal. Herved fremkom en underinddeling af mindre, lukkede rektangulære gravrum af ca. 2.500 m2, i alt 42, som det fremgår af den oprindelige plan forud for indvielsen i 1936. Det stramme, regulært udformede præg modsvares i et vist omfang af de nord-



G.N. Brandts plan for Mariebjerg Kirkegård, Lyngby nord for København fra 1926.

ligt og sydligt placerede urnedale anlagt i et kuperet terræn i eksisterende grusgrave. De individuelle gravrum er servitut belagte og afspejler samlet en bredde favnende fra det gennemregulerede til modificerede klausuler, der lader muligheden stå åben for særskilte tilbøjeligheder. Det enkeltstående gravrum repræsenterer det, Brandt benævnte 'cellen' i sin afhandling, og sammenføjningen af gravrum til kirkegården som helhed er netop kirkegården anskuet som det samlende 'harmoniske legeme', eller den 'organiske leddeling'.

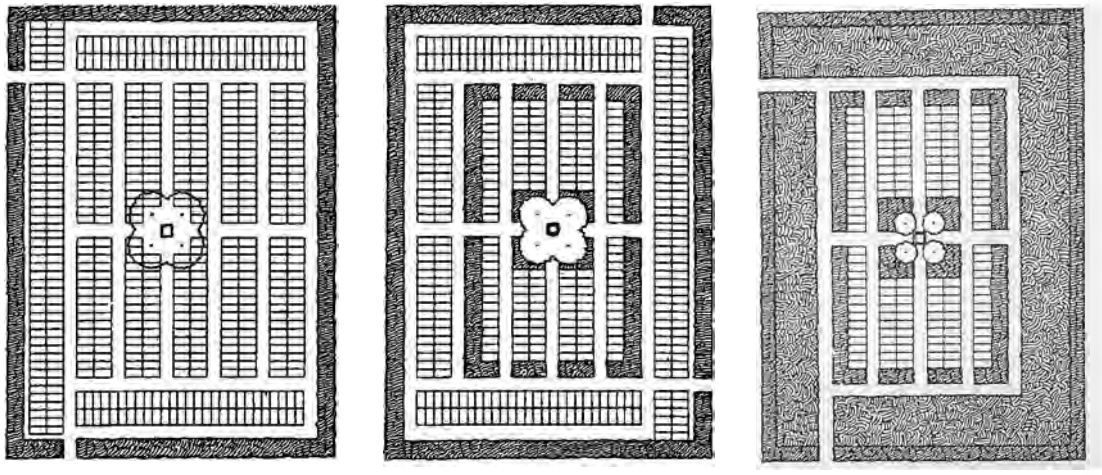
Gennem denne særdeles taktfaste opdeling af kirkegårdens rum opnåede Brandt flere ting. Først og fremmest oplever den besøgende aldrig, at stedet fremstår som et forskelsløst og næsten uendeligt rum, det relativt store, samlede areal taget i betragtning. Tværtimod ligger der en oplagt identifikationsmulighed i forhold til hvert enkelt gravrum, en oplevelse af at høre hjemme et sted med specifikke landskabelige kvaliteter. Man kunne udtrykke det således, at hvert af de mindre gravrum repræsenterer et areal svarende til en mindre landsbykirkegård. På Mariebjerg Kirkegård er de adskilte og dog sammenføjede led et resultat af de naturlige konsekvenser af urbaniseringsprocessen, fra landsbykirkegård til storbykirkegård, fra småt og decentralt til stort og centralt, men en proces hvor værdighed og en hægen om det uerstattelige ikke desto mindre stadig holdes i hævd. Det interessante ved Brandts greb er den fine og konsekvent fastholdte balance mellem det usentimentale og den livsnødvendige indlevelsesevne, der må udvises i forhold til sagens karakter. Og heri gør han formentlig også ret, som når han i afhandlingen bestemmer det moderne menneske, som et der nødigt vil stikke af fra mængden:

> *»...vi Mennesker, som vi er flest, jo netop er Dusinmennesker, heldigvis da, og den blotte Tanke om Dyrkelsen af den personlighedsprægede Gravsten blandt en Industribys Tusinder er forrykt.«*[387]

Mariebjerg Kirkegård afspejler centrale træk i det 20. århundredes rumopfattelse. Den er udtryk for en konsekvent gennemført systemtænkning i stor skala, der i sig rummer tidens fascination af det velorganiserede og



De tætte og vel tilvoksede hække, der adskiller mellem de enkelte gravrum, giver en intim stemning.



G.N.Brandts etapeplan for ibrugtagningen af de enkelte gravrum sikrede den rette balance mellem graden af beplantning og antallet af gravsteder. Efter en fast model skulle der udtyndes i den tilplantede bevoksning i takt med at gravstederne kom til. Herved undgik Brandt, at et gravrum kom til at se nøgent og uindbydende ud, hvis det kun lige var ved at blive anlagt, og antallet af gravsteder derfor var begrænset.

planlagte, hvor intet overlades til tilfældighederne. Det interessante ved kirkegården er imidlertid, at selvom disse moderne værdier uomtvisteligt er sat i højsædet, bliver det aldrig til en blot og bar studie i abstraktion. For G.N. Brandts havekunstneriske følsomhed udgør klangbunden.

Anlægget var gennemtænkt som en helhed fra starten, men skulle tages i anvendelse successivt i takt med, at behovet for begravelsespladser indfandt sig. Da tanken var, at anlægget skulle fremstå med de ønskede landskabelige kvaliteter – og ikke som det golde jomfruelig område jordene henlå som på det tidspunkt – gik der ti år fra præsentationen af den endelige plan i foråret 1926 til indvielsen d. 7. oktober 1936.[388] I den tid pågik anlægget af alléer og stisystemer, og skovplantager, de såkaldte forplantninger I-III af små forstplanter, voksede frem. Forplantning I fik med tiden karakter af udyrket naturskov og var et mere vildtvoksende område, der som et skovbryn omsluttede kirkegården, mens forplantning II og III dækkede de kommende gravrum. Derudover blev der plantet hegn af taks (Taxus bacata), der skulle omkranse de enkelte gravrum.

Der blev udarbejdet en etapeplan for ibrugtagningen af de enkelte gravrum, der gik ud på, at skovbevoksningen gradvist blev ryddet. Som det fremgår af illustrationen, blev der i første fase efterladt bevoksning svarende til en cirka 5 meter bred rand, og der blev plantet blomstrende buske som ramme. Mod midten dækkede bevoksningen et kvadratisk felt. I næste fase blev den brede rand reduceret til kun at udgøre det smalle buskbælte, og der blev tyndet ud i det midterste kvadrat, mens de sidste spor af den oprindelige skovbevoksning forsvandt i den tredje fase, så kun takshækken stod tilbage. Derved undgik Brandt, at de nyetablerede gravsteder i kirkegårdens første år stod ensomme og forblæste på det åbne land, for



Den græsdækkede Pile Allé er kirkegårdens sekundære øst-vest gående hovedakse mod nord.

i stedet at rejse sig mod en baggrund af frodigt grønt.

Grundtankegangen bag Mariebjerg Kirkegård forenede ønsket om fleksibilitet og en stram, rationel plan. Med Morten Falmer-Nielsens ord:

> *»Der var i G. N. Brandts plan indbygget en form for dynamik, idet rammen var fastlagt, men anlægget af de enkelte afsnit kunne tilpasses den kommende tids kirkegårdskultur og havekunstneriske opfattelse.«*[389]

Selve de forskellige gravrum skulle indvies enkelt- eller parvist over en årrække, og der blev løbende udstukket retningslinier for valg af bevoksning og øvrigt særpræg for de individuelle gravrum. Denne beplantningsmæssige differentiering, der endvidere gjaldt for alléer og veje, skulle blive det vigtigste identitetsgivende element på kirkegården. Allerede på de tidligste planer over området navngives vejene ud fra beplantning og orientering i forhold til verdenshjørnerne, således at de fire sider i det indre rektangel benævnes henholdsvis Østre, Søndre, Vestre og Nordre Elmevej, mens siderne i det ydre rektangel betegnes Østre, Søndre, Vestre og Nordre Fyrrevej. Den såkaldte 'Hovedalleen' forbinder de to rektangler mod syd og var

oprindelig tænkt som en processionsvej mellem indgangen og ceremonipladsen mod øst og det aldrig realiserede kapel i vest. Dens nordlige pendant 'Pilevejen' videreføres mod øst i den af stendiger indrammede 'Omorikaallé', der oprindeligt blev kaldt Granstien, og som forbinder det ydre rektangel med indgangen fra Lyngbyvejen.

Hvad gravrummene angår, følger ingen poetiske betegnelser. Ganske prosaisk benævnes de i numerisk orden begyndende med 1 i det syd-østligste hjørne, og stigende successivt i syd-nordgående retning – række efter række – som skulle det anonyme tals indordning i talrækken understrege det enkelte gravrums ydmyge status som underordnet del i helheden.

Det overordnede tema, der binder gravrummene sammen, kunne man kalde variationer over det danske kulturlandskab. G.N. Brandt udfolder virtuost temaet som en modulation mellem det dyrkede og det udyrkede, som jo netop er essensen i naturopfattelsen generelt betragtet, men ikke mindst også spejlede tidens standende diskussion, som den udspandt sig i kredsen omkring naturfredningssagen.

Hermed får hele synet på landskabet en drejning, der gør det til langt mere end spørgsmålet om en overvejende arkitektonisk eller landskabelig havekunst, som har været et fremherskende træk gennem århundreder. Hvert gravrum får sin særegne udformning, der er en afvejning af en lang række forskellige parametre. Overvejelserne favner bredt, og udspringer af, hvorvidt det er kiste- eller urnegravsteder, fællesgrav eller individuelle gravsteder. Dertil kommer grundtyper som engdraget, grøften, blomsterengen, skoven, marken og hegnet, der på hver sin måde bidrager med en karakteristik af det danske kulturlandskab.

I afhandlingen om »Kirkegaarde og Gravsteder« opregner Brandt 4 forskellige mulige måder forholdet mellem gravsted og kirkegården kan komme til udtryk på, nemlig gennem: 1) isolationsmetoden, 2) absorbtionsmetoden, 3) underordningsmetoden og 4) organisations- eller sorteringsmetoden. Det er overvejende ud fra den fjerde kategori, at vi skal forstå Brandts differentierings bestræbelser på Mariebjerg, da de tre første i langt de fleste tilfælde vil være utilstrækkelige. For eksempel kan absorbtionsmetoden kun sjældent realiseres succesfuldt. Det sker med Skogskyrkogården i Enskede ved Stockholm, hvor Asplund og Lewerentz lader: »Gravstedet synke i Landskabets Skød«[390], som Brandt så usigelig smukt formulerer det, men det er et enkeltstående tilfælde, muliggjort af helt særlige landskabelige kvaliteter.

På Mariebjerg har Brandt hentet inspiration fra Skogskyrkogården til sit gravrum nr. 9, der i øvrigt som et af de få er navngivet og kaldes skovafdelingen. Det blev taget i brug i krigsårene i perioden 1939-1945. Gravstenene er enkle trækors[391] med navn og årstal spredt i det tætte, udyrkede bunddække under de ranke, opadstræbende egestammer. Det synes oplagt, at Brandt har valgt egetræet, der nærmest har karakter af nationaltræ, i stedet for forbilledets tætte fyrreskov, som en hyldest til det danske landskab.

Stemningen i dette gravrum, hvis enorme popularitet i 1940'-50'erne siden hen er dalet markant, er både ophøjet og fordringsløs utvungen på grund af den naturlige monumentalitet, egetræet besidder. Denne naturens katedral er endvidere et sjældent eksempel på et kirkegårdsafsnit, hvor årstidernes gang sætter deres tydelige præg. Den cykliske bevægelse fra liv til død spejler naturens fra forårets blomstring over sommerens modning til efterårets forfald og vinterens dvale. Det er sjældent, da kirkegårdenes forkærlighed for det stedsegrønne automatisk indebærer en afvisning af løvbærende vækster. Som besøgende på kirkegården fremstår oplevelsen af naturens mangfoldighed særdeles stærk her, fra forårets forfriskende og selvlysende grønne frodighed til vinterens barskhed, hvor de nøgne grenes grafiske linieføring aftegnes i et næsten tomt rum, og hvor den lave sols stråler næppe løfter sig fra den snedækte grund.

Ved indvielsen i 1936 var gravrummene 1-3 samt de tilgrænsende Sydlige Urnedal og Fælles Urnegrav anlagt, belagt med servitutter og klar til ibrugtagning. I Sydlige Urnedal er udgangspunktet en kløft beplantet med en skovbevoksning bestående af fyr, birk og tjørn. Anslaget er landskabeligt, og i foråret bidrager et indtagende bunddække af tidlige forårsblomster som vintergæk, erantis, krokus og siden hen anemoner til at understrege det naturlige, ikke kultiverede præg. Spredt i det kuperede terræn markerer ubehandlede natursten urnegravstederne.

Herfra er kontrasten til det traditionelt anlagte gravrum 3 stor. Her er det enkelte



Selv om Brandt har plantet egetræer i stedet for grantræer, er gravrum nr. 9, også kaldet skovafdelingen, nært beslægtet med Asplund & Lewerentz Skogskyrkogård. Oplevelsen varierer af gode grunde meget i takt med årstidernes skifte fra forårets lysende grønne bladhang over efterårets rødbrunt flammende til vinterens nøgne rum.

Sydlige urnedal er præget af det kuperede terræn, den lille slugt og skråningerne danner. Det giver fine muligheder for en varieret beplantning, på baggrund af hvilken de enkle natursten-gravmæler træder frem.



gravsted underordnet helheden, helt konkret i form af meget markante 1 meter høje takshække, der indrammer hver kistegrav. Beskæringens karakter forvandler det groede materiale til en stram, geometrisk struktur, der som et gridnet sænkes ned over og opdeler gravrummet. Taksen slutter sig om det enkelte gravsted, som en uigennemtrængelig mur, og de gravsten, der befinder sig i det mørke dyb, afsløres ikke for det panorerende blik, andet end på helt tæt hold.

Stiliseringen og den geometriske struktur går igen i andre af de senere anlagte gravrum. Grænsende op til skovafdelingen (nr.9) finder vi således den sekskantede afdeling nr. 15, som G.N. Brandt projekterede i 1941. Samme år publicerede han under titlen »En anden Form for Urnegravsteder« en artikel i Havekunst,[392] der netop havde »Bicellesystemet« som afsæt for den anlægsmæssigt udfordrende urnebegravelse, og hvis illustrationer stammede fra det nye afsnit på Mariebjerg.

»Alle ved, at det ikke ser godt ud med disse Lilleput-Gravsteder«,[393] lagde Brandt ud og refererede til den kedelige tendens til blot at tage kistegravstedet i diminutiv udgave som forbillede for den nyere urnebegravelses praksis, med et noget rodet og uorganiseret helhedsindtryk til følge. Igen i tidens ånd fandt han det nødvendigt at omdefinere udformningen, så det ikke bare mimede det velkendte. Det var et æstetisk projekt, der imidlertid også havde pladsøkonomiske aspekter, da det var muligt at gennemføre en vidtrækkende rationalisering, hvis blot man havde et fleksibelt og gennemtænkt afsæt, der netop tog udgangspunkt i urnens lille cylindriske format.

G.N. Brandts eget bud blev en svagt konkav skålformet og sekskantet urnehave med brolagte gange, der var underinddelt i et i princippet vilkårligt antal mindre sekskanter, der igen var underinddelt i et mindre antal sekskanter, og hvor hver af disse sidstnævnte udgjorde det enkelte urnegravsted. Bicellemønsteret blev dannet af brostensgange i forskellige bredder; herimellem blev der plantet bunddække i form af Cotula squalida. Til den spredte beplantning af træer og buske var det udslagsgivende, at det skulle være »...lette og gennemsigtige Træer og Buske«, der ikke ville skade »Anlæggets Overskuelighed«,[394] og valget faldt naturligt på blandt andet Acacia (Robinia).

Det største problem som Brandt ikke umiddelbart fandt en løsning på, angik behovet for gravsten. Ønsket om at erindre afdøde i form af selv nok så beskedent et monument, ville uvægerligt kollidere med ønsket om det stramt disponerede og enkelt udformede anlæg, der var urnehavens ideal. Til sidst blev det præciseret i servitutten, at formatet skulle være som en brosten. Det tiltrak stort set ingens opmærksomhed, og gravrum nr. 15 henlå derfor ubenyttet i mange år. Først med 1970'ernes præference for fællesgraven syntes tiden moden til G. N. Brandts radikale forslag, og gravrummet oplevede en opblomstrende popularitet.

I efterkrigsårene fra 1945-1950 arbejdede Brandt videre med tanken om en tidssvarende urnehave, og snart kunne et nyt bud ses i gravrum nr. 30, hvor inspirationen interes-

Gravrum 3 hører til et af Mariebjerg Kirkegårds ældste. Med sin stramme struktur og velklippede takshække repræsenterer det en stringens, som man ikke møder andre steder på kirkegården.



Gravrum 15 for urnegrave fra starten af 1940'erne var G.N. Brandts forsøg på at nytænke det diminutive urnegravsted, som noget andet og mere end et formindsket kistegravsted. Det er bygget op over sekskanten som gennemgående motiv i en konsekvent geometrisk struktur, der leder tankerne hen på biceller.



sant nok blev hentet tilbage i sidste halvdel af 1700-tallet, som et vellykket eksempel på en traditionsbunden fornyelse.

Gravrummet blev anlagt på et mindre bakkedrag, og græsarealets faldende terræn tilsammen med et begrænset antal spredte træer udgør de landskabelige elementer. Også her er et kvadratnet (1 x 1 meter) afsættet for en stram struktur, der dog ikke er synlig. Inden for denne underinddeling blev de individuelle gravsten, helt enkle tilhuggede og flade granitsten, placeret med en taktfast rytme.

Forbilledet var hentet i Christiansfeld i Sønderjylland ved herrnhuternes begravelsesplads 'Guds Ager', der, i overensstemmelse med den religiøse praksis den afspejler, udmærker sig ved en pietetsfuld og enkel kollektiv udformning. Det er oplagt at se 'Guds Ager' idealet som herrnhuternes pendant og modspil til 1700-tallets verdslige optagethed af antikkens 'elysiske mark; der, som vi har set tidligere, dannede inspiration for den moderne storbykirkegård. Dog er der den væsentlige forskel, at 'Guds Ager', med undtagelse af den omkransende allé, kun i begrænset omfang integrerer vækster. På dette punkt adskiller Mariebjergs gravrum nr. 30 sig også fra 'Guds Ager', for hos Brandt ser vi nok ideen om de flade liggesten videreført, og dermed helhedsindtrykket af uniform diskretion og stor værdighed, men den grønne græsplæne, de spredte træer og den tætte takshæk, der lukker alt ude, understreger naturens forbindtlige rolle.

De udvalgte gravrum på Mariebjerg Kirkegård, der her er blevet beskrevet nærmere, er selvsagt kun få ud af mange mulige. Med til historien hører også, at der findes mere traditionelt udformede gravrum, hvor de enkelte gravsteder indhegnes af hække efter eget valg, og hvor det ligeledes er muligt at orientere særbeplantning efter individuelle ønsker. Med andre ord en type gravsted der minder om den velkendte relative grad af frihed, der karakteriserer ældre danske kirkegårde. Eller atter andre mere specielle gravrum, som foreksempel den såkaldte 'Mausolæumlund' (gravrum 13), hvor den ikke særlig danske – ej heller moderne – begravelsesform mausoleet er samlet i en noget dyster, tilgroet tsuga-lund, hvor solens stråler kun sjældent når de 3 mausoleer (fra 1950, 1961 og 1969) og den frodige bevoksning af bregne og vedbend i underskoven.

På trods af at registeret spænder vidt, hvad angår naturoplevelsens karakter, er der dog tilstræbt et gennemgående præg fra G.N. Brandts hånd. Dette spejler dels et mere pragmatisk forhold til døden i det moderne massesamfund, hvor der ikke længere er plads til 1800-tallets individuelle ekscesser, og det spejler generelle træk i rumopfattelse og landskabssyn, i den periode Brandt selv kaldte »Organisationens Aarhundrede«. Ideen bag Mariebjerg Kirkegård er den under helheden indordnede del, og den overordnede struktur rummer i sig en nøgtern fremadskridende additiv logik, der er de enkelte gravrums kontinuerlige ibrugtagning.

Dette er ganske modsat 1800-tallets metropolkirkegård, der blev sat i scene som en stor, sammenhængende frit fabulerende fortælling, hvor enkeltdelene blev orkestreret

En anden måde at udforme urnegravstedet på ses i det næsten samtidige gravrum 30. Her holdes traditionen levende, idet inspirationen hentes fra herrnhuternes traditionelle begravelsesplads, der går tilbage til 1700-tallet.



»Guds Ager« blev anlagt i Christiansfeld, Sønderjylland, der var hjemsted for den danske brødremeninghed hørende til hernnhuterne. I snart 300 år er begravelsespraksissen blevet videreført uændret, med de helt enkle liggesten systematisk placeret i to felter. Et til brødrene og et til søstrene i menigheden. Området er med tiden blevet udvidet lidt.



med henblik på maksimal effekt i et hierarkisk system. 1800-tallets arabeskslyngede stier førte den besøgende rundt i et oplevelses- og sansemæssigt orgie ud fra ønsket om at fremme overraskelsesmomenter og følelsesmæssige stimulanser.

I det 20. århundredes pendant skal alt overflødigt renses bort. Derfor nedsænker Brandt sine rektangler og fører snorlige alléer og stier ind over det naturgivne terræn, så den besøgende let kan overskue arealet og orientere sig rationelt på det store område. Inden for helhedens næsten abstrakte ramme, der korresponderer til massesamfundets anonymitet, gør underinddelingen i de mange små gravrum det muligt at erfare tabet af det uerstattelige.

Der er ikke tale om en nedskrivning til et æstetisk nulpunkt, men om en forenklingsproces på havekunstens område, der svarer til tidens systemtænkning. Som Brandt forudsiger i sin artikel om morgendagens have: »'Ukunstlet' bliver den kommende tids valgsprog«.[395]

Ydermere er det interessant, at udformningen af Mariebjerg Kirkegård spejler mellemkrigsårenes sociale intentioner, som de kommer til udtryk i Socialdemokratiets velfærdsmodel. Projekteringen er så godt som sammenfaldende med den første socialdemokratiske regering, der dannes i 1924, og realisationsfasen løber parallelt med det, der er blevet kaldt det 'socialdemokratiske årti' (1929-1940). Et tiår der var præget af økonomisk krise, massearbejdsløshed og en accelererende mekanisering, men som samtidig med Kanslergade-forliget og K.K. Steinckes socialreform i 1933 cementerede fagbevægelsens position og styrkede arbejdernes vilkår.

Det er som om mærkesager som social ligestilling og rationalisering, der var sat på den socialdemokratiske agenda i perioden, kan aflæses direkte i kirkegårdsanlægget, og dermed understøttes antagelsen om, at kirkegården, som et mikrokosmos, spejler det omkringliggende samfund. 1800-tallets sociale diversitet er forsøgt sat på lavest mulige fællesnævner i drømmen om et sideordnet system af jævnbyrdige elementer. Og der er taget afsked med idealet om prangende, selviscenesættende monumenter til fordel for et ukompliceret, ensartet servitutbelagt regelsæt for udformningen af demokratiske gravmæler.

17

En for alle og alle for en – på krigskirkegården

»Jeg så ligene, myriader af lig,
og unge mænds skeletter så jeg,
jeg så ruin efter ruin af alle krigens myldrende soldater«[396]

I skyggerne af 2. verdenskrigs ufattelige tragedie skrev den tyske komponist Paul Hindemith sit *Requiem* i de første måneder af 1946. Med sine dystre klangbunde blev det en dødsmesse i egentligste forstand, selv om Hindemith ikke gjorde brug af den traditionelle latinske liturgiske tekst. I stedet for havde han tonsat Walt Whitmans digt *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*, som Whitman havde skrevet i 1865 under stærkt indtryk af mordet på præsident Lincoln. Paul Hindemith, hvis avancerede musikalske udtryk og kompositionsformer hurtigt var blevet erklæret 'degenereret' af de nazistiske magthavere, var blevet amerikansk statsborger, efter at have levet i eksil i New Haven, Connecticut siden 1940. Han fungerede som professor ved Yale University fra 1940-1953 og var i den forstand et tidstypisk eksempel på den kunstnerisk begavede eller intellektuelle europæers vej fra de europæiske diktaturer til 'den frie verden' på den anden side af Atlanterhavet, uden det af den grund gjorde Hindemith lykkelig. Hans musik opnåede aldrig bred anerkendelse. Ved uropførelsen af rekviemmet 5. maj 1946 i New York var modtagelsen noget kølig, og siden hen er det sjældent blevet opført.[397] Han forblev en fremmed og vendte tilbage til Schweiz i 1953.

I Hindemiths Requiem fremstår magtesløsheden og den ultimative meningsløshed i krigens skikkelse side om side med hverdagslivets og ikke mindst naturens forsonende gestus. Ledemotivet, og sindbilledet på håbet, er de blomstrende syrener, som både digtets og rekviemmets titel henviser til. Foråret kommer; med det de duftende syrener og dermed håbet for fremtiden – »hver gang foråret vender tilbage«, »syrenerne som blomstrer bestandigt«, »med den stærke duft jeg elsker«.[398] Musikalsk spændes der fra skingert atonale glidende overgange til

næsten sødmefyldt og harmonisk melodik, som var hele tilværelsens og krigens gru i al sin kompleksitet indlejret.

Hindemiths Requiem bar undertitlen »*For those we love*«. Der lå mange forskellige referencer bag 'dem vi elsker'. Den både personlige og almene sorg over verdenskrigens menneskelige tab blandt soldater og civile, den officielle sorg over den i 1945 bortgangne præsident Roosevelt, der var den direkte anledning til, at Hindemith blev opfordret til at lave kompositionen og så den universelle sorg på menneskehedens vegne over barbariets rædsler.

Hos Whitman løb medfølelsen med de efterladte som en rød tråd gennem digtet. De døde unge mænd, der blev stedt til hvile, blev beskrevet som »de selv var i fuldkommen hvile, de led ikke«, mens »de levende som var tilbage, de led, moderen led, / og hustru og barn og sorgfuld kammerat led, / og de overlevende fra hærene led.«[399] Han beskrev den ubærlige sorg og lidelse, der fulgte døden, og hvor lindringen blev givet i mødet med naturen, som det udtrykkes i det mægtige digts sidste vers:

> *»syren og stjerne og fugl sammentvundet med min sjæls sang*
> *dér mellem duftende fyrre og dunkle, tågede cedertræer.«*[400]

Så selv om Hindemith ikke gjorde brug af teksten fra den traditionelle, katolske dødsmesse, hvor indgangsbønnen lyder *requiem aeternam dona eis* – giv dem den evige hvile – så gav netop det profane indhold i Whitman's digt det samme løfte om 'evig hvile', om en fred der findes hinsides den kyniske krigsførelses logik, og hinsides *dies ira*.

Det kan synes sært profetisk, at Walt Whitman så mange år før verdenskrigenes udbrud kunne skildre massedøden med så stærke billeder som 'myriader af lig' og ruindyngerne med hobevis af skeletter, med de uophørlige 'klagesange i natten' og 'sørgesange' og den kontinuerlige strøm af kister, 'der langsomt drager forbi'. Og så publiceredes digtet oven i købet i digtsamlingen »The history of the Future«. Denne fremtidsvision var forudanelser, der blev til dyrekøbte erfaringer midt i det 20. århundrede.

Med D-Day d. 6. juni 1944 blev de allierede invasionsstyrker indsat i Normandiet, og 2. verdenskrig bevægede sig ind i sin sidste og afgørende fase, hvor en lang og sej kamp, parallelt med de allieredes fremrykning og nazisternes tilbagetrækning på kontinentet, bragte krigen til ophør og efterlod et Europa i ruiner. Normandiets kyststrækning fra Cherbourg til Caen blev skueplads for nogle af krigens blodigste slag med uhyggeligt store menneskelige tab på begge sider i perioden 6. juni til 21. august. Den dag i dag er kyststrækningen et veritabelt dødens landskab. Ikke fordi det længere er blodplettet i bogstaveligste forstand, men fordi området er dedikeret erindringen om de, der døde for et frit Europa. Her ligger ufransk klingede navne side om side, *Utah, Omaha, Gold, Juno* og *Sword Beach,* og taler et tydeligt sprog om, hvorfra de unge amerikanske, engelske og canadiske soldater kom. Her ligger små stykker af samme nationer spredt

ud over landskabet i skikkelse af de ulasteligt vedligeholdte krigskirkegårde, der ærer soldaternes minde. Her erstattes krigens kaos på kampplads en af den perfekt velordnede begravelsesplads.

Det ufattelige og abstrakte, der altid vil knytte sig til døden, får et uhyrligt udtryk ved mødet med krigens gigantiske gravpladser. Bag disse ligger tab af umenneskelige dimensioner, og den eneste måde, man forsøgsvist kan begribe, går gennem det enkeltstående.

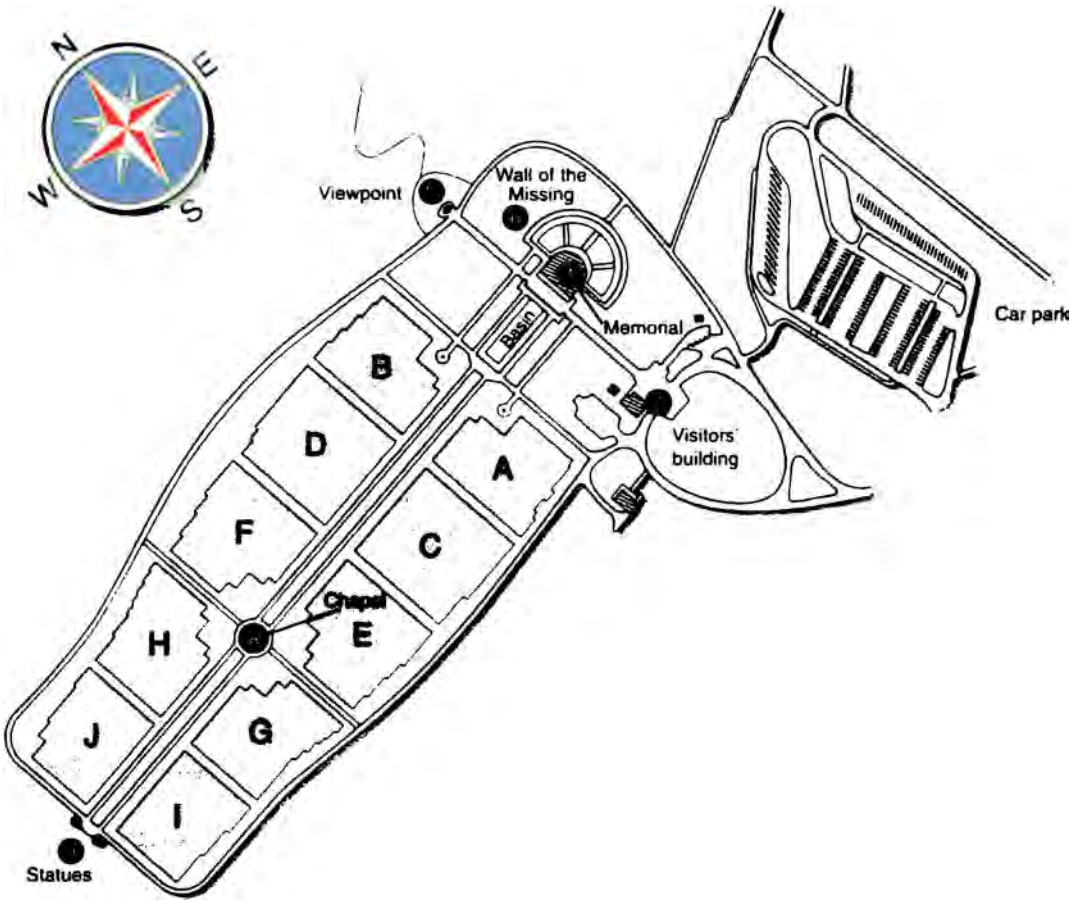
Både museerne langs den normanniske kysts rædselssteder og kirkegårdspublikationerne ved, at vejen til forståelse og accept går gennem den individuelle skæbne. Ingen kan forholde sig til, at titusindevis af unge amerikanske soldater – typisk omkring 18-24 år – mistede livet ved D-Dags stærkt omdiskuterede militæroperationer. Til gengæld giver det en mening – omend tragisk – når menig NNs sidste dage kortlægges. Når den kollektive skæbne får et individuelt ansigt gennem de sidste breve til familien 'back home', der spejler frygten for døden, håbet om sejren og troen på en højere retfærdighed. Hvor glæden over et godt måltid mad og sammenholdet blandt soldaterkammeraterne træder frem, med andre ord ethvert spor af menneskelighed midt i krigens umenneskelige logik.

I starten var der kun ganske interimistiske begravelsespladser. Til gengæld var der i tusindvis af dem. Tyskerne forsøgte at begrave så mange af de egne døde, som de kunne nå, i takt med tilbagetrækningen – og de allierede, der fulgte efter, begravede egne såvel som alt, hvad de mødte på deres vej. I efterkrigsårene fra 1947 gik et makabert udredningsarbejde i gang, hvor nationale undersøgelseskommissioner og frivillig arbejdskraft forsøgte at identificere de afdøde og samle dem på nyanlagte permanente kirkegårde sammen med deres kampenheder. Den franske stat overdrog omkostningsfrit jord til evig tid. De overlevende var i gang med – i dybeste taknemmelighed – at betale af på en gæld, der i princippet aldrig ville forsvinde.

Hver nationalitet fik sine krigskirkegårde, og der blev stor forskel på udformningen. Mest markante i antal er de amerikanske og de tyske, og også her kan iagttages et meget forskelligartet udseende, der formentlig dels kan tilskrives den rolle, de to nationer stod i efter krigen som sejrsherre henholdsvis besejret, og dels er mere fundamentalt nationalt-kulturelt betinget.

Ved Omaha '*The Bloody*', som var stedet for en af de første landsætninger D-Day om aftenen, ligger den amerikanske *Colleville – St. Laurent* højt på en skrænt med en spektakulær udsigt ud over havet, mens den tyske *La Cambe* ligger godt gemt af vejen 12 kilometer derfra inde i landet på et fladt terræn uden markante landskabelige elementer. Forskellene er således mange, men ét dominerende lighedspunkt er der dog.

Her er alle lige. Det fælles fodslag, der binder soldaterne sammen, får sit fysiske udtryk i kirkegården. Hver mand sit gravmæle, og generalens står side om side med den meniges. Den orden, der hersker i gravmælernes snorlige geledder, er den sideordnedes, hvor ingen fremhæves på bekostning af andre.



Den amerikanske krigskirkegård Colleville-St. Laurent i Normandiet ved Omaha Beach. Situationsplan. Gravstederne findes i felterne A til J. 1) angiver 'The Memorial' og den bagvedliggende 6) er 'de savnedes mur'. Herfra går en akse ned gennem vandbassinet og 'The Mall', hvor kapellet ses to tredjedel henne af aksen markeret som 8). Aksen kulminerer med to statuer 9).

Overbevisningen om, at for Gud er alle lige, har bestemt udformningen.

Forud for *Colleville–St. Laurents* indvielse 19. juli 1956 var pågået fire års anlægsarbejde.[401] Arkitekterne Harbeson, Huogh, Livingston og Larson samt landskabsarkitekten Markley Stevenson, alle fra Philadelphia, havde omdannet det 173 acres store område til et storslået, velordnet parkområde med akser, kapel, gravsteder, mindesmærker og monumenter. Omkring det langstrakte, rektangulære felt blev en skovmæssig bevoksning af stedsegrønne vækster plantet, herunder forskellige gran- og fyrretræer. Ud mod kystlinien blev det frie udsyn indrammet af en dobbeltrække af stedsegrønne egetræer. Herudover blev placeret mindre, spredte grupper af nåletræer, buske og solitærtræer midt på det tætte græstæppe, hvor de ti felter med blændende hvide, polerede marmor-

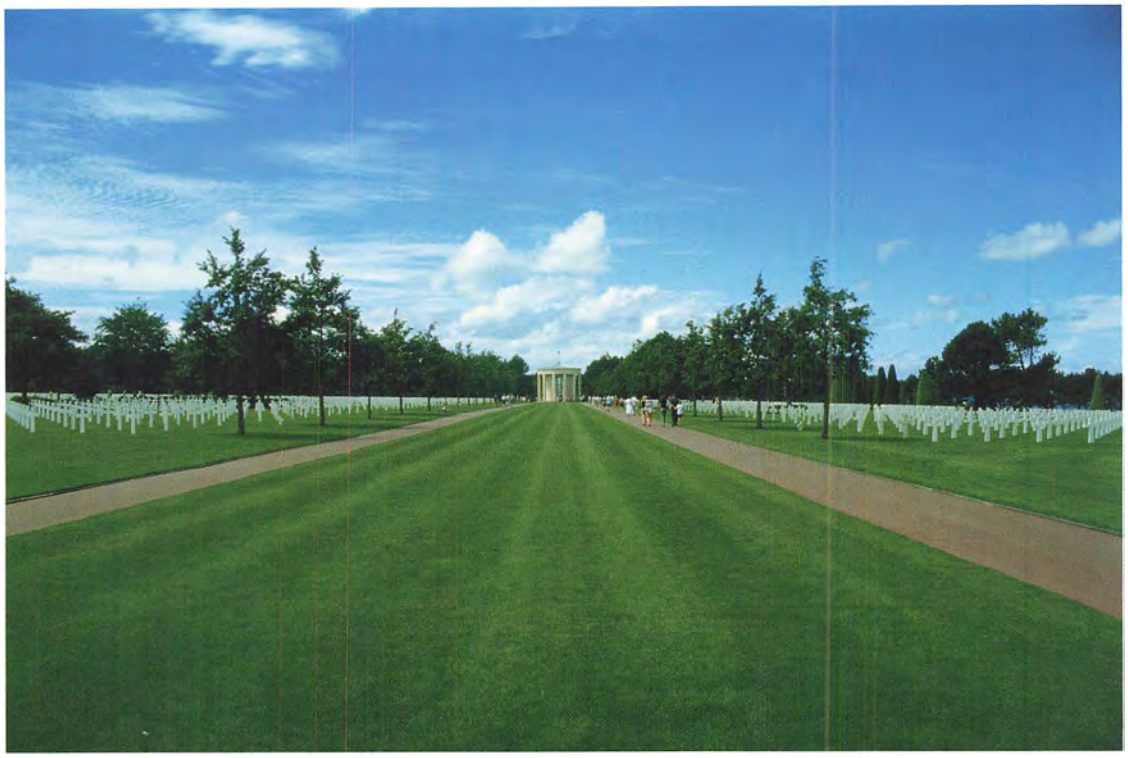


Et lille udsnit af de mange hvide marmorkors på Colleville – St. Laurents ulasteligt klippede græsplæne.

kors med guldinskriptioner, der markerer de enkelte gravsteder, er placeret. Her blev i alt 9.386 amerikanske soldater stedt til hvile, heraf 307 uidentificerede, hvor korset bærer inskriptionen 'Known but to God'.

En primær- og en sekundærakse udlagt som et latinsk kors forbinder i øst-vestgående retning mellem *The Memorial*, der er en halvcirkel formet kolonnade med loggia, mod øst og kapellet mod vest. Hovedaksen, der med referencer til anglo-amerikansk parktradition, bærer navnet *The Mall*, er anlagt som en bred promenade kantet med træer og en græsrabat i midten og ligger i forlængelse af et firkantet vandbassin umiddelbart efter *The Memorial*. Det er en processionsvej, hvorfra anlægget kan overskues i sin helhed. Kompositionens enkelhed og det totale overblik, der øjeblikkeligt gives den besøgende, virker med frapperende intensitet. Oplevelsen af de snorlige rækker af identiske kors er overvældende, og for det panorerende blik synes rækkerne uendelige.

Ydermere er symbolikken i monumentaludsmykningen entydig og appellerer til såvel sentimentale som ophøjede følelser, samtidig med at der forbindes mellem den 'lille' og den 'store' historie. I dekorationen



Den lange og brede græsplæne omkranset af grusstier kaldes, i forlængelse af den angloamerikanske parktradition, for 'The Mall'. Den forbinder mellem mindesmærket i øst og kapellet og statuerne i vest.

af *The Memorials* loggiaer erindres det militærstrategiske grundlag for indsatsen på selve D-Day samt oversigten over den samlede indsats i krigens sidste fase frem til befrielsen 8. maj 1945, i form af store landkort, hvor de forskellige styrkers bevægelser til lands, til vands og i luften er markeret med farverige pile. To kæmpe bronzeurner står højt hævet ved indgangene til loggiaerne og er udsmykket af relieffer med temaer relateret til krig og død. Den ene hylder kvinderne og børnene, der dybt bøjet i sorg mindes de savnede. Den anden urne mindes de soldater, der forsvandt i havet, med referencer til opstandelse og evigt liv. Midt imellem de to loggiaer og kolonnaden rejser Donald de Lue's 7 meter høje bronzeskulptur af »den unge amerikaners sjæl«, der i skikkelse af en muskuløs yngling stiger op fra havet, som for at påbegynde sin himmelflugt. Ledsaget af teksten »Mine eyes have seen the glory of the comming of the Lord« er vi ikke i tvivl om, at der er tale om et opstandelsesmotiv.

Bag kolonnaden findes *de savnedes have*, en halvcirkel formet forsænkning med græs, geometriske blomsterbede og en lav mur, der følger cirkelslaget, hvor de 1557 savnede soldaters navne alle blev indgraveret.

Intet sted understreges den religiøse dimension og troen på evigt liv i det hinsidige

I forlængelse af 'The Mall' findes det rektangulære vandbassin, der grænser umiddelbart op til 'The Memorial'.



så indtrængende som på efterkrigstidens soldatergrave; og i en grad, der næsten kan synes paradoksal i forhold til den i stigende grad verdsliggjorte virkelighed, der danner ramme herom.

Kapellet, der er opført som en moderne udgave i kalksten af et antikt, græsk rundtempel, har over alteret inskriptionen: »I GIVE UNTO THEM ETERNAL LIFE AND THEY SHALL NEVER PERISH«. Man mærker tydeligt den emfatiske kraft bag det »never«, der sikrer mod tidens altopslugende forglemmelse. Aldrig glemme. Det er verdenssamfundet, her repræsenteret gennem den amerikanske regerings krigsmonuments kommission (ABMC), der bringer et kollektivt løfte i taknemmelighed over ofre af ubegribelige dimensioner. Nok har de unge mænd utimeligt fået brudt livsbanen, men blot for at blive løftet over i en anden dimension – i Gud den almægtiges varetægt, der pludselig bliver garant for, at den heltemodige handling ikke var forgæves. Den fysiske døds tragik overbydes og sones i udødelighedens skær. Og det på et tidspunkt, hvor de fleste havde glemt, at der var højere magter til, for slet ikke at tale om det guddommelige, der besidder nådens gave.

Der var ikke så meget trøst at hente i iscenesættelsen af de tyske krigsgrave i Nor-



Ved indgangen til den tyske krigskirkegård La Cambe ikke langt fra Colleville – St. Laurent, mødes den besøgende af en ganske anden stemning, når han skal igennem den lave og smalle rundbueåbning for at komme ind på begravelsespladsen.

mandiet. På La Cambe begravelsespladsen er den kristne symbolik nedtonet, og sejrsrusen er af gode grunde fraværende. Udtrykket er underspillet, ja næsten ydmygt. At La Cambe, en lille landsby inde i landet med dengang omkring 700 indbyggere, blev det endelige hvilested for 21.222 faldne tyske soldater, er i sig selv et konkret eksempel på krigens absurditet. Men begravelsespladsen er godt gemt af vejen, og det er i sig selv tankevækkende, at der her hviler mere end dobbelt så mange soldater på et areal, der med sine 17,5 acres, udgør en tiendedel af Colleville-St. Laurent.

Efter 2. verdenskrigs afslutning, hvor i alt 250.000 tyske soldater mistede livet,[402] var det i første omgang fransk ansvar at tage sig af begravelserne, der fandt sted på omkring 1400 små kirkegårde, spredt ud over Normandiet. Fra 1948 blev arbejdet med at etablere nye, permanente og store krigskirkegårde til de tyske soldater overdraget det tyske 'Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge', der var blevet stiftet i 1919 – ved den første verdenskrigs afslutning. Det store projekt blev ydermere et statsligt anliggende fra 1952, og derudover indgik et stort antal frivillige arbejdere, heraf mange unge, i internationale grupperinger, der herigennem ønskede at arbejde 'for freden'

På La Cambe er en mere fritvoksende græsplæne med solitærtræer rammen for gravstederne. Centralt i anlægget rejser en 6 meter høj kæmpehøj sig som monument over de savnede.



og så omsorgen for krigsgravene, som en konkret forsonings gestus.

Også her var naturligvis et omfattende identifikationsarbejde på tale, førend selve udvidelsen af den oprindelige, mindre La Cambe begravelsesplads kunne påbegyndes i 1957. Efter endt anlægsarbejde kunne krigskirkegården indvies 21. september 1961.

En lav granitstens mur følger indgangspartiet, der er en diskret lille bygning med fladt tag. Eneste udsmykning er *Volksbund's* emblem og inskriptionen »Hier ruhen Deutsche Soldaten«. Ellers omkranses hele området af et levende hegn, der slører det faktum, at her gemmer sig den største krigskirkegård i Normandiet. I stedet glider anlægget umærkeligt sammen med de omkringliggende landlige omgivelser.

Fra indgangens mørke, dystre og lavloftede rum fører en rundbueåbning ud til lyset, en mental indgang, hvorfra der gives adgang til et anlæg, hvis udformning er meget forskellig fra Colleville- St. Laurent's, og ikke kun hvad skala angår. I stedet for den velplejede grønne græsplæne, træder et mere naturligt græstæppe frem, hvor græsset gror uden at være klippet efter et millimetermål, og hvor der alt efter årstiden titter smørblomst, mælkebøtter og bellis frem. I stedet for de stedsegrønne træer og vækster træder løvbærende træer



De faldne tyske soldater markeres to og to på La Cambe af keramiske tavler nedlagt i græsset. Små grupper af fem malteserkors i groft tilhugget basaltsten udgør med jævne mellemrum udsmykningen.

som eg og bøg, der spredt som solitærtræer ud over plænen kaster skygger og blidt filtrerer solens stråler gennem bladhanget.

En lille sti belagt med granitfliser fører frem til en 6 meter høj kæmpehøj, en tumulus, der leder tankerne hen på forhistoriske begravelsesskikke. Den er rejst midt i det kvadratiske anlæg, som det eneste fikspunkt. En vertikalitet, der forstærkes af en monumentaludsmykning bestående af et massivt malteser basaltkors, flankeret af en mandlig og kvindelig skulptur, der repræsenterer moderen og faderen, der våger over deres børn. Den sakrale ophøjede stemning viger her for de nære relationer og den familiære omsorg. Kæmpehøjen er sat som mindesmærke for 296 savnede.

Ellers er anlægget horisontalt. Selve gravstenene, der er spredt ud over hele området som efter skæringspunkterne i et koordinatsystem, er flade keramiske tavler nedsænket i græsset. Hver og én mindes soldaterne to og to, med navns nævnelse, hvis det er kendt, og ellers blot '*Ein Deutscher Soldat*'. Forskudt hen over græsset står små grupper af fem malteser kors på en lige linie, det midterste lidt højere end de andre, som eneste dekorative element og med et næsten menneskeligt

Vestre Kirkegård i København har Danmarks største begravelsesafsnit med tyske grave. I alt 9987 faldne soldater og døde flygtninge er stedt til hvile der.



udtryk. Den groft tilhuggede basaltsten har en meget stofligt karakter, der står i skarp kontrast til de amerikanske soldaters funklende hvide og glatpolerede marmorkors.

Ikke et sted findes de samme eksplicitte religiøse referencer, som var betydningsbærende på Colleville- St. Laurent; alligevel er man ikke i tvivl om, at det er et fredhelligt sted. En meditativ ro og en stemning af lavmælt storhed og stille andagt gennemstrømmer stedet, hvor der i tiårene efter krigens ophør næppe har været nogle, der følte anledning til at hylde og fejre de krigshandlinger, tilbagetogets slagmark var vidnesbyrd på.

> *»Stemningen er meditativ. Enhver henvisning til krigens begivenheder er udvisket. Symbolikken går tilbage til den skandinaviske mytologi. Her er indgangen til 'Valhalla', det Paradis der var forbeholdt krigere, der døde som helte.«*[403]

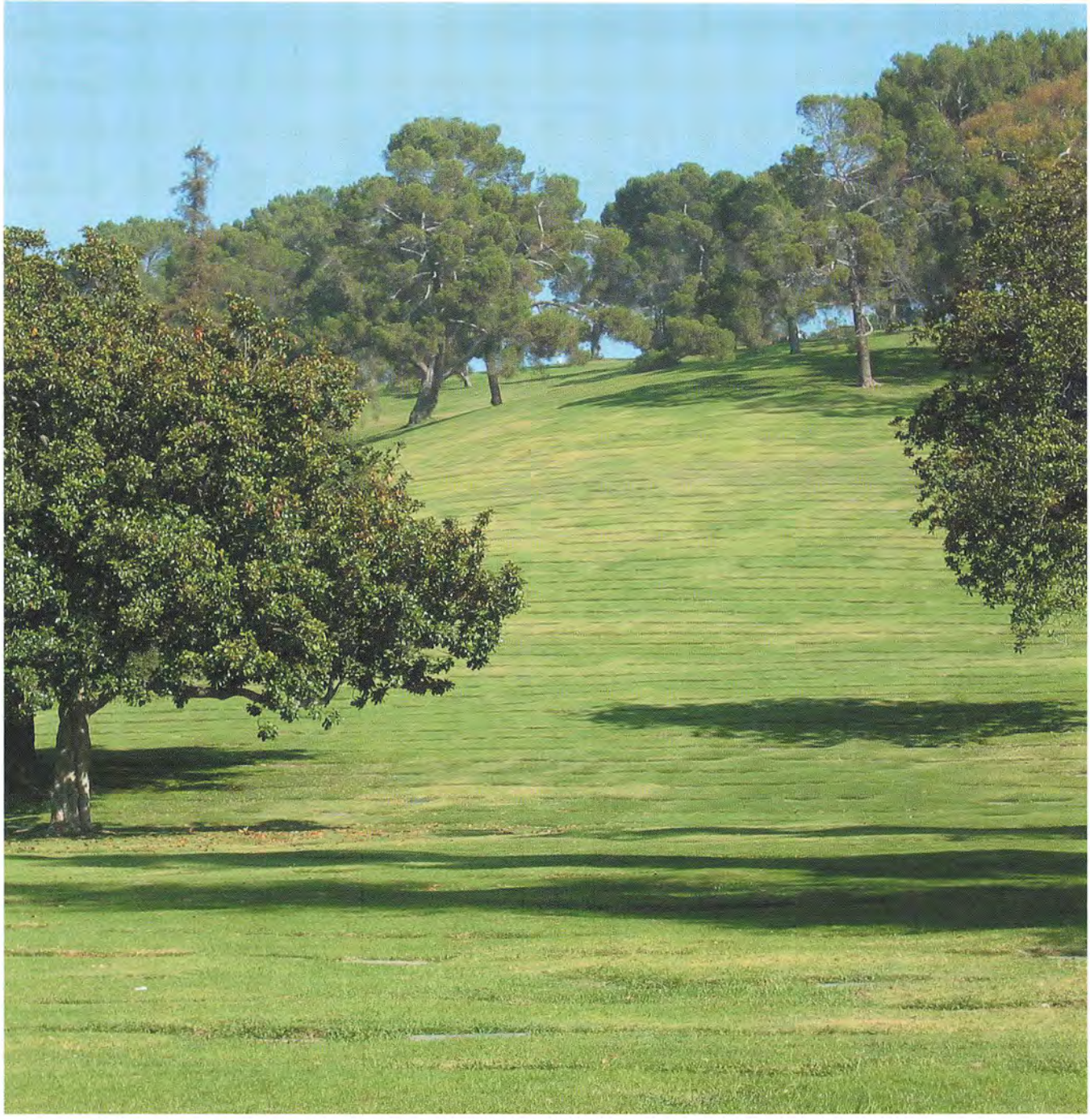
lyder en af udlægningerne. Utvivlsomt er der meget bevidst foretaget en udradering af, for ikke at sige en fortrængning af, alle henvisninger til den konkrete krig. Og samtidig en form for transponering af temaet til et mytologisk, næsten tidløst, rum. At tale om den skandinaviske mytologi, som et specifikt indhold, kan nok diskuteres, selv om der er tydelige referencer til det nordiske. Men i den forbindelse mere som en særlig nordisk stemning i form af naturligt bearbejdede stenarter, den løvbærende skov og den yndefulde blomstereng, elementer der i øvrigt genfindes på de andre tyske krigskirkegårde i Normandiet. Hvis 'Valhalla' er det paradiske sted, hvor krigere døde som helte og nu henlever et efterstræbelsesværdigt efterliv, er det derimod nok en sandhed med modifikationer, al den stund at den glorificering, som 'Valhalla'-begrebet lægger op til, næppe har været på de slagne tyskeres dagsorden.

Også Danmark fik sine tyske grave i kølvandet på 2. verdenskrig. I alt 25.000 tyskere mistede livet på dansk grund, og heraf var mange civile flygtninge, som Danmark modtog op til, og efter, krigens ophør. Dødeligheden blandt dem var høj, og 7.000, heraf 4.000 børn, døde sommeren 1945. Deres grave blev spredt ud over landet, og først op i 1970'erne valgte man at koncentrere dem på blandt andet Vestre Kirkegård i København, der i forvejen havde det største antal. Her ligger så soldater og flygtninge side ved side.

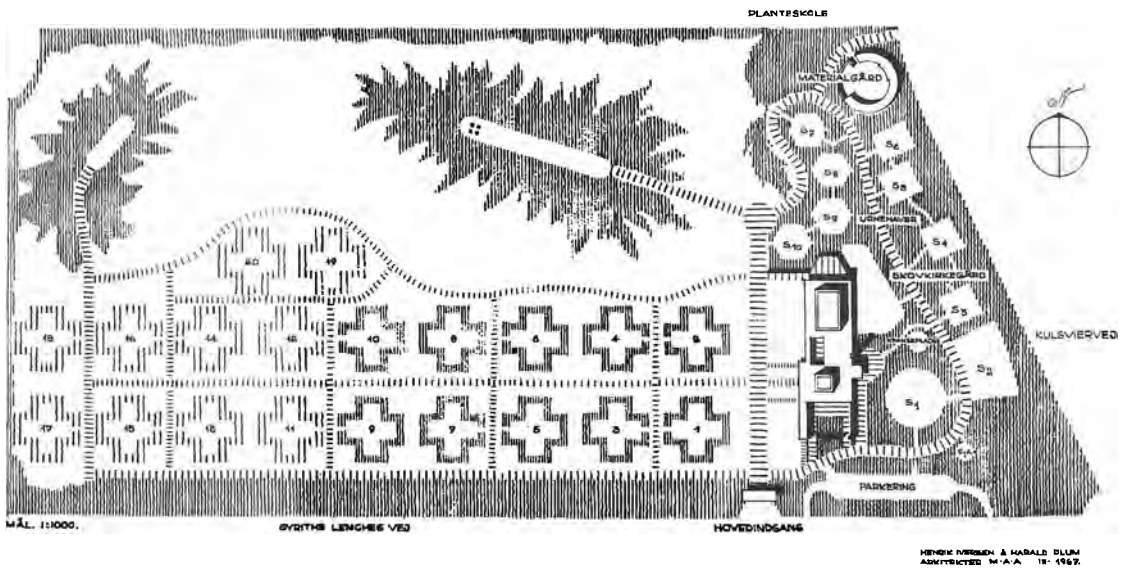
I dag er der 9.987 tyske grave placeret i Vestre Kirkegårds syd-østlige hjørne, der ellers udmærker sig ved at være noget tyndt befolket, og hvor større dele henligger som mere eller mindre vildtvoksende naturarealer. Kontrasten springer derfor i øjnene, når blikket falder på den store velplejede græsplæne med de spredte solitær træer, hvor de snorlige rækker af ens udseende kors forsvinder ud i horisonten.

Som kirkegårdstype er krigskirkegården ikke skoledannende, for så vidt dens udspring er en radikalt anden situation, nemlig krigens gru. I sin essens er den således fremmed for den almindelige erfaring, og alligevel er den udtryk for en potensering af et moderne grundvilkår.

Under mottoet »kirkegården skal legemliggøre begyndelsen snarere end slutningen« blev de fire store Forest Lawn Memorial Parks skabt af Hubert Eaton i Los Angeles County, California. Den første i Glendale, der siden har fået tilnavnet *The Cadillac of Cemeteries*, blev indviet i 1917. Anlægget med de mildt bølgende græsplæner med spredte trægrupper og de endeløse rækker af næppe synlige flade liggesten, der markerer de enkelte grave, er udtryk for »kirkegården forklædt som park« tankegangen og et konkret eksempel på Capability Browns renæssance i det 20. århundrede.



LYNGBY PARKKIRKEGÅRD



Først i 1967 blev Lyngby Parkkirkegård nord for København indviet efter en arkitektkonkurrence i 1952. Arkitektfirmaet Henrik Iversen & Harald Plum stod bag projektet. Som planen viser bestod anlægget, i al sin enkelhed oprindeligt af 20 ens gravgårde udformet som ligebenede kors.

Man kan hævde, at den er et ekstremt udtrykt for den moderne massedød, som er blevet blotlagt i al sin ufølsomhed i mange sammenhænge. Ligbrænding, der fik større gennemslagskraft ind i det 20. århundrede, var i sig selv udtryk for en højteknologisk og videnskabelig abstrakt tilgang til døden. Rainer Maria Rilke talte om den moderne død, som underlagt den rationelle maskinlogik, som en handling der fulgte fabrikkens produktionsform og blev programsat efter samlebåndets opsplittede, upersonlige og specialiserede arbejdsgange. Paralleliteten til krigens logik er slående.

Betænker vi selve udformningen af krigskirkegårdene, der først og fremmest karakteriseres af anonymitet og ensretning i udformningen af de fuldstændig identiske gravsteder, er der ingen tvivl om, at disse træk bliver dominerende i udformningen af efterkrigstidens gravsteder, hvor der effektivt bliver lagt låg på ønsket om spektakulære gravmæler eller hævdelse af individuelt særpræg. Her er konsekvensen taget af G.N. Brandts promovering af 'Sær-Kirkegaarde og Kollektivgrave', for som han skrev allerede i 1922: 'Fra et rent æsthetisk Synspunkt er denne Ordning at foretrække'.[101] Videre frem går udviklingen i nogle tiår i sidste halvdel af det 20. århundrede i retning af elimineringen af det individuelle gravsted i takt med, at fællesgraven – i særdeleshed



Et kig ned gennem Lyngby Parkkirkegård viser de lave tilklippede bøgehække, der danner ramme om gravgårdene. Indtrykket lader os på ingen måde vide, at der er tale om en kirkegård.

den anonyme – vinder stadig større popularitet. Denne proces finder sted i spændingsfeltet mellem forarmelse og elegance; under alle omstændigheder er drivkraften bag, ønsket om at æstetisere ensretningen.

Et andet fænomen, der træder tydeligere frem efter 2. verdenskrig og formentlig mest knytter sig til storbyerne, er forsøget på at nedtone den synlige død. Måske i erkendelse af at det er svært at repræsentere døden i et moderne, verdsliggjort samfund, når der ikke længere er religiøs symbolik og allegoriske fremstillinger at ty til? Eller fordi den ofte upassende død, hvis tilsynekomst bryder med forestillingerne om en veldrevet og kontrolleret livsførelse, helst fortrænges? Under alle omstændigheder oplever man en generel tendens til, at døden marginaliseres – selv på kirkegårdene – der skal ligne alt andet end en begravelsesplads. Det er for så vidt en velkendt problemstilling, for ønsket ligner de bestræbelser, der lå bag udformningen af de tyske parkkirkegårde fra omkring år 1900.

I Danmark vinder parkkirkegårdene indpas i 1950'-60'erne. De opnår popularitet hos den del af befolkningen, der nødigt vil mindes om dødens tilstedeværelse, men de møder også en skrap kritik. J. Exners bog »Den Danske kirkegård og dens problemer« fra 1961 tager, som titlen afslører, fat i den mere problematiske ende af spørgsmålet:

»Døden er en virkelighed ... Der er ingen, der vil nægte dette, og det vil derfor være usandt at skjule det på en kirkegård, der netop har døden som baggrund. Men ikke desto mindre er der eksempler på kirkegårdsanlæg, hvor man har søgt at skjule gravene bag træer, buske og anden beplantning, for at lede de besøgendes tanker bort fra døden. Hensigten er velment, men absolut ikke realitetsbetonet.«[405]

Denne holdning ligger på linie med G.N. Brandts, når han skildrer 'parkdekorationer', der prøver at tilsløre 'tusinder af grave'. En flugt fra realiteterne, en flugt fra at se dødens realitet i øjnene, som et uafvendeligt forhold, der ikke kan bortforklares.

Et godt eksempel på dette kunne være Lyngby Parkkirkegård, der ligger lidt nord for København – ikke langt fra Mariebjerg Kirkegård – på et spændende og varieret naturområde, herunder den stærkt kuperede Borrebakken.

En større arkitektkonkurrence, afholdt i 1952, blev vundet af arkitektfirmaet Henrik Iversen & Harald Plum,[406] og det store opdrag omfattede det samlede anlæg fra landskabsplan til projektering af kapel og krematorium samt indretning. Lyngby Parkkapel – og dermed kirkegården som helhed – blev først indviet i 1967.

Det rektangulære område afskæres mod øst af en konvergerende linie og kan opdeles i tre større afdelinger, der hver især varetager forskellige funktioner. Fra hovedindgangen ved Gyrithe Lemches Vej ligger kapelkrematorium samt diverse administrationslokaler mod højre. Bygningen løber som en lav mur, og det horisontale brydes af krematoriets slanke skorstene samt to tunge tagrejsninger, der henholdsvis markerer den lille sal mod syd og den store sal mod nord. Herfra og mod kirkegårdens østlige afgrænsning tegnes en langstrakt trekant, der rummer mindre gravafsnit med hvert sit særpræg, spredt i en let tilgroet, skovagtig bevoksning, anonyme fællesgrave for kister og for urner samt fællesgrave med navne og mere traditionelle individuelle gravsteder. Der hersker en intim stemning, hvor der varieres mellem kvadratiske, cirkulære og sekskantede rum.

Resten af kirkegårdens rektangulære område, til venstre for kapellet og hovedindgangen, består af en sydlig halvdel, der er udlagt til begravelser, og en nordlig halvdel, der henstår som ubearbejdet, kuperet naturrum dækket af vildgræs, buske, krat og træer. Kontrasten mellem de to områder er meget stor, for det vildtvoksende er sat over for det kultiverede.

På en veltrimmet græsplæne med spredte solitærtræer er gravstederne gemt bort bag mandshøje, tætklippede bøgehække. Oprindelig var der projekteret i alt 20 af de store gravrum, formet som ligebenede kors, på to snorlige rækker, men behovet for gravsteder viste sig mindre end først antaget, så der er i dag kun 10. Midteraksen fører direkte op til kapellets indgang. Umiddelbart er det ikke til at se, at der er tale om en kirkegård, med mindre man finder en af de små indgange i bøgehækken, der fører ind til gravstederne. Det ligner snarere den velkendte offentlige park med den åbne plæne og hække, der skærmer af udadtil. I den forstand kan Lyngby Parkkirkegård næppe leve op til

Exners krav om, at »Kirkegården skal være graven bekendt«.[407]

For Exner er problemet i høj grad tidstypisk, om end ikke af nyere dato. Når han hævder, at »kirkegården bør være kirkeligt bestemt og klart fremtræde som sådan«,[408] så lader det sig i sagens natur lettere realiseres, når kirkegården i konkret forstand er knyttet til en kirke, som vi kender det fra den traditionelle landsbykirke. Her er en såvel symbolsk som bogstavelig overensstemmelse mellem delene, og ingen er formentlig i tvivl om, hvilket formål de små thuja- eller buksbom omkransede arealer tjener. Udfordringen for Exner består derfor i at finde et værdigt udtryk i overensstemmelse med den »kirkelige funktion og ikke som et lystanlæg, der tilsyneladende har et andet indhold.«[409] Ord og stemninger som 'alvor', 'ro' og 'værdighed' går igen, lige som ønsket om, at anlægget skal spejle »Dødens tavse tale«.[410]

Men at udtrykke 'en tavs tale' er ikke let. Det er en moderne problemstilling, at dødens tale er forstummet. Efter i århundreder – ja i årtusinder – at have udfoldet sig i et nærmest polyfonisk register, hvor en flerhed af dødsfremstillinger og tematikker har trivedes side om side, og hvor enhver konkret begivenhed har kunnet finde sit kongeniale udtryk, der efter situationen har kunnet lindre eller vække rædsel, så nærmer 'dødens tale' sig det absolutte nulpunkt i sidste halvdel af det 20. århundrede. Det er selvsagt ikke en brat overgang, snarere en gradvis, næsten umærkeligt glidende, proces, der forløber over nogle århundreder. Det er heller ikke sådan, at alle mere traditionsbundne spor af døden med ét er borte. Selv på Lyngby Parkkirkegård er de til stede, ligesom de vil være på andre tilsvarende og samtidige kirkegårde rundt omkring. Men de kommer ikke den besøgende i møde. Det er som om, kirkegårdsanlægget vender vrangen ud mod den besøgende og lader eventuelle gravsten og andre tegn på dødens landskaber henleve en skjult eksistens på bagsiden. I den forstand er døden både tabuiseret og fortrængt.[411]

Set i forhold til krigskirkegården er det som om, parkkirkegården udgør en absolut modsætning. Det eksponerede gravsted over for det bortgemte gravsted. Men samtidig kunne man hævde, at de fortællinger omkring livet og døden og krigens scenario, som krigskirkegården stiller til skue, også udfolder sig et sted mellem tabuisering og fortrængning. En fortrængning af krigens absurditet og meningsløshed, der erstattes af en fortælling om en dybere mening og en højere sags tjeneste; og en tabuisering af det forhold, at krigens millioner af døde udgør en så abstrakt og ufattelig størrelse, at det nærmer sig det banale. De endeløse rækker af navngivne marmorkors eller keramiske tavler insisterer på individets hævdelse midt i slagmarkens ultimative anonymitet, der i potenseret form, på sin egen groteske vis, spejler modernitetens massesamfund.

18

Dødens iscenesættelser

En længere kirkegårdsvandring i rum og tid har nu nået sin afslutning, og nogle konkluderende bemærkninger vil være på sin plads.

En række tematiske tråde har bundet de forskellige kirkegårdsanalyser sammen. Nogle har vejet tungere end andre, men gennemgående har alle de forskellige indfaldsvinkler, hvad enten det har været havekunsten, byplanlægningen, landskabsarkitekturen, malerkunsten, litteraturen eller bredere samfundsmæssige, sociale eller kulturhistoriske overvejelser, bidraget til et kalejdoskopisk bud på, hvordan og hvorfor den moderne storbykirkegård opstår som en ny grundtype, der responderer på en række ændrede grundvilkår i kølvandet på den gryende modernitet omkring år 1800.

Som bekendt får man svar, som man spørger, og dette her er da heller ikke tænkt som det ultimative bud på, hvordan forholdet til døden har været håndteret i de sidste 200 år i vesten – med en klar inklination til den nordlige del. Det er derimod et forsøg på at forstå, hvad der sker med kulturens og individets forståelse af, og forhold til, døden, i det øjeblik verdsliggørelsesprocessen for alvor sætter ind, og der ikke længere gives religiøse forklaringer på livets ophør. Og det er spørgsmålet om, hvordan dette fysisk kommer til udtryk ved udformningen af rammerne om døden. Det er i langt overvejende grad et storbyfænomen, der hænger sammen med en fremskreden industrialiseringsproces og med de eksplosivt voksende metropolers stadig mere anonyme massesamfund.

Det er derfor et bevidst fravalg, når jeg ikke inddrager den idylliske landsbykirkegård, hvor kirkegården omkranser en hvidkalket romansk landsbykirke, og selv ligger midt i den smukke natur og de bølgende, gyldne kornmarker. Også selv om jeg ved, at det er denne næsten arketypiske kliché, mange vil tænke på, når talen falder på kirkegårde. Den velkendte og traditionsrige type udvikler sig næppe gennem århundrederne. Guds hus vedbliver med at udgøre det naturlige midtpunkt – også i symbolsk forstand.

Kirkegårdene, jeg har valgt ud som eksemplariske for denne proces, er derimod prototypiske, og først i en senere ombæring bliver de repræsentative. Man kan sige, at de udgør avantgarden på kirkegårdsområdet, og på et tidligt tidspunkt viser, i hvilken retning udviklingen bevæger sig. De er de rollemodeller, fremtidige kirkegårde udformes efter med visse modifikationer. Det er interessant at se, hvordan denne 'modifikations-dimension' fortolkes, hvordan den tager farve af tid og sted. Kort og godt af den levende kultur, der omgiver 'de dødes haver'.

Og dette forhold har netop været omdrejningspunktet for arbejdet i sin helhed. Jeg har ikke været interesseret i at undersøge kirkegården og dødens rum i sig selv. Ej heller udspringer det foreliggende af en dybere interesse i 'døden' som selvstændigt fænomen. Jeg har været optaget af, hvordan dødens rum og kulturen omkring døden spejler de levendes verden og kultur – i bogstavelig såvel som overført forstand. Derfor står tanken om 'de dødes have' som et velordnet og velorganiseret mikrokosmos, der spejler det omkringliggende, centralt. At det er en dialektisk relation, er ikke uden betydning, og som det gerne skulle være blevet dokumenteret, går udvekslingen indimellem begge veje. Først og fremmest er der selvsagt tale om en inspiration, der udgår fra de levendes verden, når kodeks for storbykirkegården som type skal etableres. Det er her havekunsten og den ændrede naturopfattelse kommer ind som en vigtig faktorer. Men dernæst, når variationerne over storbykirkegårdstemaet skal gennemspilles, søges byplanmæssige og landskabsarkitektoniske innovationer ofte gennemført, med henvisning til de fortrinlige løsninger som storbykirkegårdene kan fremvise.

At de dødes rige spejler de levendes, er ingenlunde et nyere fænomen. Som vi har set, er det et historisk faktum med antikkens forhold mellem polis og den *extra mura* placerede nekropolis, som det klassiske skoleeksempel, og den verdsliggjorte storbykirkegård som det moderne ditto. I det næsten tusindårige interregnum, der har bestået herimellem, hvor kristendommens magt og udlægning af forholdet mellem liv og død har været næsten uindskrænket, har forholdet mellem de døde og de levende i bogstaveligste forstand været mere sammenflettet. Der har ikke bestået en fysisk adskillelse, og følgelig heller ikke en håndgribelig spejling.

Først i det øjeblik, der kan tales om en egentlig svækkelse af det religiøse grundlag, løsnes det ellers ubrydelige bånd, der har bestået mellem levende og døde igennem middelalderen, renæssancen og barokken. Og der søges inspirationer til udformningen af den verdsliggjorte begravelsesplads i en fjernere, før-kristelig fortid. At det så samtidig har været muligt at imødekomme hygiejniske krav og pragmatiske behov, er kun et af mange eksempler på den høje grad af kompleksitet, kirkegårdens anliggender omgærdes med. Her favnes fra det største til det mindste og fra de dybeste metafysiske spørgsmål til små og jordnære praktiske løsninger.

Som vi har set, spiller iscenesættelsen af det kultiverede naturrum en central rolle i udformningen af den moderne storbykir-

kegård. Helt konkret igennem en utvetydig inspiration fra havekunsten, og det nye landskabssyn denne legemliggør, fra starten af 1700-tallet og frem, i særdeleshed omkring den pittoreske æstetik. Kirkegårdens naturforhold er af kompleks karakter og kommer til udtryk på en række forskellige planer.

På en både håndgribelig og metafysisk måde, bindes naturforholdet og naturen til den menneskelige eksistens i døden. Døden er det ultimative udtryk for vores egen naturs grænser. Over for døden må videnskaben og kulturen give op, for det er en tilstand, der selv er ukontrolleret natur. Den eneste mulighed for beherskelse ligger i de menneskeskabte faste rammer, der går ind og regulerer forholdet til døden, lige fra de konkrete og ritualiserede regler for håndteringen af de døende og de døde, til det anlægsarbejde i stor skala som udformningen af kirkegårde udgør, og hvori kulturens natursyn afspejles.

Først og fremmest fungerer naturen som mediator. I en verdsliggjort virkelighed, hvor religionen ikke længere er den ultimative forklaringsramme i eksistentielle anliggender, kompenserer det *menneskeskabte jordiske Paradis*, eller 'de elysiske marker', for det *guddommelige himmelske Paradis*. De dødes haver bliver det perfekte scenetæppe, på baggrund af hvilket 1800-tallets følsomme død gennemspilles.

De her inddragede storbykirkegårde kan også anskues som avancerede prøvelaboratorier. De anlægges i zonen mellem by og land, på åbne områder, hvor de ikke skal indpasse sig i forhold til andet end den eksisterende jord, der, som vi har set, i øvrigt kan bearbejdes og forbedres til den udgør den ideelle stemningsskabende ramme. De skal ikke underlægge sig en eksisterende bystruktur, med alle de begrænsninger det måtte indebære, men kan på et stykke jomfrueligt jord tegne et grandiost udkast, hvor idealerne virkeliggøres.

Selv om jeg med titlen *de dødes haver* har ønsket at betone natursyn og landskabsopfattelsen som det vigtigste karakteristikum i udviklingen af de sidste 200 års kirkegårde, kunne man også i et vist omfang have argumenteret for betegnelsen *de dødes byer*. For kirkegårdene har, som vi har set, også et urbant præg. Især når de bliver tæt befolkede, og gravstene, mausoleer samt andre tegn på, at her har de døde deres bolig, står skulder ved skulder langs veje og stræder. Det er særlig tydeligt på Père Lachaise, som også Balzacs skildring af de dødes mikroskopiske univers viste, men det har igen også med den kulturelle og geografiske forankring at gøre. Paris er fx gennem sin beliggenhed er næsten direkte forbundet med de sydligere himmelstrøg, og den tradition, der går tilbage til antikken for arkitektoniske kirkegårde gjort af sten og marmor.

Med visse variationer kan der i høj grad være belæg for at anskue storbykirkegården som et urbant eksperiment i mikroskala, der samtidig bliver hjemsted for naturforholdets iscenesættelse og bearbejdning. Det, der karakteriserer situationen omkring år 1800 og den gryende modernitet, er et markant ændret forhold til det omkringliggende landskab, der ikke længere er en del af hverda-

gen, som i en agrar funderet samfundsform. Det kommer helt bogstaveligt på afstand, og igennem denne distance bliver det idealiseret samtidig med, at det forvandles til en ideologisk kategori.[412]

På kirkegårdsområdet kommer dette til udtryk i, at en på én gang tilbageskuende og fremadskuende naturopfattelse er virksom. Den pittoreske æstetik, der i sig selv indeholdt en vis portion nostalgisk konservatisme, viderefører drømmen om 'det-der-var', hvilket i sig selv må synes særdeles passende i forhold til kirkegården som erindringshave. I kirkegårdens rum trives Claudes arkadiske landskaber. Samtidig med dette retrospektive element rummer kirkegården som 'oplevelsesrum' og 'temapark' fremsynede elementer samt en for tiden højmoderne og rationel gennemtænkning af – og etablering af løsninger på – de mangfoldige problemer, håndteringen af døden rejser. Det er endvidere tankevækkende, at der er overordentlig meget fokus på at løse kirkegårdsanlæggenes infrastrukturelle udfordringer på bedst tænkelig vis. Opmærksomheden på dette forhold kommer ellers først for alvor på dagsordenen inden for byplanlægning ind i det 20. århundrede.

Alt i alt er der mange tegn på, at kirkegårdens 'lukkede', og i en vis udstrækning fastfrossede, system bliver hjemsted for en række eksperimenter, der efterfølgende får afsmittende effekt i det omkringliggende samfund, eller at kirkegårdene med andre ord får status af *prøvelaboratorium*.

★

Vores vandring sluttede med den parkkirkegårdstype, der bliver udbredt i efterkrigstiden – og for så vidt stadig er det. Her er det kirkegården 'forklædt' som park, der er det centrale, og det ligger i den forbindelse ligefor at se tilsløringsmanøvren, tilsammen med den populære anonyme fællesgrav, som et udtryk for både tabuisering og fortrængning af døden. Sociologen Michael Hviid Jacobsen behandler i bogen *Dødens Mosaik* en lang række forskellige aspekter af døden og dødens rum ud fra en sociologisk vinkel, således også fortrængningen og tabuet omkring døden. Herom hedder det:

> *»...forskellen ligger i, at hvor tabuet opretholdes af samfundet som helhed og derfor i overvejende grad er et kulturelt betinget fænomen, er fortrængning derimod i højere grad en individuel psykisk tilbøjelighed, der dog i praksis kan understøttes af samfundet.«*[413]

Den samfundsmæssige fortrængning af døden i det senmoderne samfund er på én gang massiv, men også paradoksal al den stund vi lever i en medieskabt virkelighed, der på mange måder har døden som sit fascinations- og omdrejningspunkt. Død og lemlæstelse trives som aldrig før i alt fra småbørns computerspil til den kinematografiske fiktion for alle aldersgrupper og de globale nyhedskanaler. På trods af dette har både samfundet og den enkelte svært ved at se døden i øjnene.

Døden er et uartigt og upassende anslag mod en ellers velfungerende og kontrolleret samfundsorden. Den syge, der dør af sin syg-



I dagene og ugerne (august-september 1997) efter Prinsesse Dianas død blev hendes hjem Kensington Palace og Gardens, London forvandlet til et sorgens rum, hvor et ufatteligt menneskemylder viste en sidste respekt for den populære repræsentant for monarkiet.

dom, er et nederlag for det sundhedsvæsen, der ikke kunne bekæmpe det onde; ligesom den enkelte har svært ved at acceptere, at noget uafvendeligt måtte indfinde sig. Døden kommer sjældent belejligt, for det kræver, at den døende fredfyldt sover ind, mæt af dage. Selv det er en mangelvare, som allerede Rilkes Malte Laurids Brigge fastslog det for knap 100 år siden, for døden er hospitaliseret, bortgemt og besværlig.

Indimellem opstår der dog situationer, hvor alle kan samles om kollektivt at udtrykke sorg. For eksempel kan vi nævne terrorangrebet på World Trade Center, New York City d. 11. september 2001, der af gode grunde skabte rammerne for en kollektiv manifestation og reaktion på en meningsløs massedød, der transcenderede nationale, sociale og religiøse grænser.

Et andet, og nok mere præcist eksempel til illustration af de følgende pointer, kunne være prinsesse Diana spektakulære og tragiske død, som følge af en mystisk biljagt i en parisisk tunnel i august 1997. Begivenheden rummede alle potentialer for at opnå en mytologisk status. Diana var, endskønt adelig, indbegrebet af den fortryllende drøm om 'the-girl-next-door' der blev prinsesse, uopnåelig og dog menneskelig. Rig, tilbedt og alligevel ulykkelig. Et udgangspunkt,

sentimentale gemytter kunne spinde mange tråde over. Dertil kom, at hun døde smuk og ung. Uretfærdigheden var ikke til at se bort fra.

De handlinger, dødsfaldet udløste, kan indordnes under det fænomen, sociologen Alan Haney har benævnt 'spontan sorg',[414] og som rummer flere delelementer. Vigtigst i denne sammenhæng er, at det er en stærkt individuel handling, der finder sted i et offentlig rum, og at den er stedbunden, idet den udfolder sig ved veldefinerede steder med særlig tilknytning til afdøde. Dernæst er det afgørende, at det er en demokratisk sorg, hvori alle kan deltage, og hvor hver enkel har mulighed for at udtrykke sin hengivenhed og sympati i form af en personligt valgt gave. Disse sorgscener indeholder »en blanding mellem traditionelle religiøse, sekulære og meget personlige ritualer, hvor det hele blandes sammen til en form for ritualiseret happening.«[415]

Alle disse komponenter var til stede i folkets hyldest til Diana. Det skete i Paris ved dødsstedet samt forskellige andre steder, men dette var intet i forhold til det syn, der mødte én ved Kensington Gardens foran Kensington Palace, prinsessens bopæl, der i uger var forvandlet til et stemningsfuldt og intenst menneskehav, der i døgnets 24 timer valfartede til parken, og om natten vågede dér i stearinlysenes skær. Det høje smedejernsgitter, der omkranser slottet og parken, var midlertidigt forvandlet til opslagstavle og gavebord, hvorpå breve, digte, billeder, bamser og andre stærkt personlige ejendele var fastgjort. 1-2 meter høje bjerge af blomsterbuketter bredte sig fra slottet og langt ud i parken. I den første tid efter dødsfaldet var det så godt som umuligt at afvikle trafikken på normal vis på Kensington High Street. Dødens nærvær satte sin egen dagsorden og placerede området uden for den almindelige orden.

Kort og godt det stof myter er gjort af! Så længe de varer forstås. For selv myter er flygtige og erstattes let i vor tid. Da en organisation, hvis erklærede mål det er at hæge om Dianas minde, ville arrangere en mindemarch to år efter hendes dødsdag var resultatet en næsten pinlig begrænset deltagelse. Et forsvindende lille antal mennesker troppede op sammenlignet med de endeløse strømme, der blot to år forinden, havde vist deres respekt. De tårevædede tilkendegivelser af, at denne hændelse ville ændre de adspurgtes liv radikalt, der var blevet udbasunere via diverse medier, var tilsyneladende gået i glemmebogen, eller erstattet af nye engagementer.

I kølvandet på Diana-rusen har det vakt berettiget undren i mange sammenhænge, at individer, der ofte vanskeligt evner at give sig hen i den nære, private sorg over en afdød pårørende, pludselig for åben skærm og i fuld offentlighed lader sig rive med i en kollektiv sorg. Hvad er det for følelser, der kontrolleres så effektivt – og som pludselig kastes los? Eller med Exner kunne vi spørge, hvis dødens tale er tavs, hvordan kan vi så udtrykke den og give den ord?

Der kan gives – og er blevet givet – mange bud på den utvivlsomt dybtfølte og altforenende kollektivt iscenesatte sorg, prinsesse Dianas bortgang udløste. Herun-



Papa & Mama gravstenen er et godt eksempel på den inderliggjorte anonymisering, der fulgte i kølvandet på 1960'-og 70'ernes nedtoning af traditioner og ritualer. En gravsten som denne er på én gang yderst privat og hel almen, idet alle forbinder noget med ordene papa og mama / eller far og mor. Samtidig med det levner gravstenen ingen oplysninger til offentligheden om, hvad det rent faktisk er for et forældrepar, der er begravet her. Det ved kun en snæver kreds af efterladte.

der også den mindre flatterende tanke, at vi, underlagt den medieskabte virkelighed, føler os tættere på og mere beslægtede med et såvel nationalt som internationalt jet-set af forskellige berømtheder, hvis handlinger, inderste tanker og drømme eksponeres i offentligheden, og som vi derfor er mere bekendte med end de menneskers, der omgiver os i dagligdagen. Eller at det er lettere, og mere uforpligtende, at gennemleve en stor sorg i et kompensatorisk register, hvor identifikationen kan ligge på mange planer, men hvor distancen så sandelig også er uomgængelig.

I vores sammenhæng skal dog udledes en lidt anderledes pointe for også at føre diskussionen tilbage til overvejelsen over, hvad der sker inden for kirkegårdskulturen, og i vores dødsforhold, i starten af det 21. århundrede. Den måde, hvorpå den spontane sorg, Dianas dødsfald udløste, udfoldede sig på, var ikke mindst et eksempel på en ændret balance mellem det offentlige og private rum, som sorgen kommer til udtryk i. I situationen var det tilsyneladende helt legalt at frisætte intime tanker og forhåbninger i poesi eller i den klassiske brevform rettet til et Du. Tilkendegivelser, der normalt ville cirkulere i

et yderst begrænset kredsløb, var pludselig en del af en offentlig diskurs, for så vidt de var ophængt på gaden, paladsindhegningen eller vedhæftet blomsterbuketter.

Og det er i øvrigt det samme, man kunne se over store dele af New York efter 11. september, hvor steder med store menneskekoncentrationer som subway-stationer, og i særdeleshed i nærheden af *ground zero,*[416] selv lang tid efter var tapetseret med efterlysninger af savnede, men også stærkt personligt udformede 'nekrologer', hvor efterladte mindes ofrene. Alt sammen helt konkrete eksempler på en intimsfærens invasion af det offentlige rum.

I mindre skala ses samme tendens for øjeblikket på de danske kirkegårde, og i særdeleshed de mindre traditionsbundne verdslige storbykirkegårde. Den næsten paradoksale sammenblanding af intimisering og anonymisering som gravsteder fra 1960'erne og frem var et udtryk for, med deres uendelig private og alligevel helt neutrale bekendelse af, at her hviler *'Mor', 'Far', 'Pus'* eller *'Faster'*, er blevet udbygget på en måde, der næppe kunne være forudset i de uformelle tiår, der samtidig udmærkede sig ved en massiv marginalisering og professionalisering af døden.

I dag ses eksempler på, hvordan det intime rum ekspanderer og indtager gravstederne i deres helhed. Hjemmet holder sit indtog på kirkegården. Særlig udtalt er det, hvor afdøde er gået bort i en ung alder. Forældres ubærlige sorg over at miste et barn finder ikke sjældent lindring i et indgående arbejde med hjemliggørelse af gravstedet. Alt lige fra legetøj og yndlingsgenstande til breve og digte fra søskende holder deres indtog. Det er som om, en redigeret udgave af børneværelset rykker ud i det offentlige rum, og ikke sjældent kan der komme interessemodsætninger mellem kirkegårdsservitutterne og de efterladtes ønske om et personligt hvilested.

Udviklingen i de forløbne hundrede år markerer, at der er sket et afgørende skred – ikke mindst i forhold til udformningen af gravmæler. Dengang fandt man særdeles fyldestgørende informationer om afdøde. Som et minimum oplysninger om fulde navn, fødsels- og dødsdatoer og sted samt om profession, 'murermester', 'gårdejer' eller 'fabrikant' og familieforhold (hustru, ægtemand og eventuelt også børn). Dertil blev ikke sjældent fremhævet særlige meritter så som dadelfri adfærd, moralsk og retfærdigt sindelag eller godgørende initiativer i sognet. Det hele kunne typisk afrundes med et til lejligheden passende skriftsted. Prioriteringen af oplysningerne var selvsagt kønsspecifik. Karakteristisk for hele denne koncentrerede opregning var, at det var informationer, der var kendte i offentligheden, for så vidt de vedrørte afdøde i egenskab af samfundsborger.

Forskellen til i dag er, at de oplysninger, et gravmæle nu kan rumme, enten har en så både intim og generaliseret betydning, eksempelvis 'Mor', at det mister enhver signifikant betydning som kommunikation i et offentligt rum, eller også at informationsmængden nok er righoldig og præcis, men holder sig inden for et yderst privat univers,

således at det kræver en hel del kendskab til afdøde at afkode betydningerne.[417]

En anden afgørende ændring, der også får en stor betydning for udformningen af gravstederne – og disses indplacering i kirkegårdenes rammer – er, at familiegravstedet på nuværende tidspunkt er et næsten uddødt fænomen. Engang var det et fast forankringspunkt og var næsten et udtryk for historiens kontinuum, der kunne forløbe i mange år. Her blev slægtens afdøde bisat. Bortgiftede døtre fulgte ægtefællens slægt, og tilgiftede svigerdøtre blev en naturlig del af den nu udvidede slægtsgren. Samtidig var den geografiske mobilitet begrænset, set i forhold til i dag, og mange henlevede livet ét sted. Dette demografiske mønster blev afspejlet i landsbykirkegårdens oprindelige udformning og struktur, men har længe været under forandring. Også under påvirkning af den stadig kortere fredningstid på gravsteder, som kremeringen har bidraget til, der sætter et flygtigt præg på 'de dødes have'.

Som forfatteren Klaus Rifbjerg har udtrykt det, udfolder det moderne menneskes kærlighedsliv sig som *seriel monogami*. Skilsmisser, nyindgåede ægteskaber og samliv er snarere reglen end særtilfældet. Det er ikke længere et næsten naturgivet vilkår livet igennem, hvem man, når tid kommer, skal stedes til hvile med. Samtidig flytter danskerne gennemsnitligt 7 gange i løbet af livet, hvilket også gør op med en fast forestilling om, hvor jordfæstelsen skal finde sted. De efterladte, der skal tage sig af gravstedets vedligeholdelse, er selvsagt også underlagt samme mobilitet og vælger derfor ofte ikke at forlænge gravstedet ud over den første periode.

Dette førte for et par tiår siden til en kolossal opblomstring af den anonyme fællesgravs popularitet. Døden havde en form for sted, men det var ikke præcist angivet. Det var blot et blandt mange andre, og krævede ikke nødvendigvis speciel omsorg, da kirkegårdens gartnere stod for plejen.

I år 2002 er dette fænomen i tilbagegang, og de individuelle gravsteder er i fremgang. Det er dog ikke det traditionelle familiegravsted, der genoplives, for en ny tendens ser dagens lys, der angår det man, med en reference til Goethes roman af samme navn, kunne kalde valgslægtskaber. Som leder af Assistens Kirkegårds Formidlingscenter i København, Gitte Lunding Johansen, har vist,[418] ses der i stigende grad eksempler på, at livets fællesskaber udstrækkes til at gælde efter døden. Vel at mærke fællesskaber, der, i stedet for at knytte sig til erhverv og familie, er interessebaserede og forankrede i vennekredsens sociale rum. Samme sted ses der således et eksempel på, at et område med gravstene markeret med AIDS-sløjfer på én gang kommunikerer årsagen til døden og den seksuelle præference i dette valgslægtskab. Og Assistens Kirkegård er også hjemsted for et 36 kvadratmeter stort, spektakulært gravsted, som medlemmerne i en motorcykelklub har erhvervet i fællesskab.

Dagens kirkegårdskultur er således præget af en udtalt diversitet, der stikker i mange retninger, og spejler dermed vores pluralistiske samfund og kultur. Tydeligst kommer det til udtryk i udformningen af gravsteder, der

i sagens natur også har et mere foranderligt potentiale og med større følsomhed modsvarer skiftende tendenser, end kirkegårdsanlæg som helhed. Her er vidtrækkende ændringer underlagt træge mekanismer.

Midt i 1990'erne blev der udskrevet en stor offentlig arkitektkonkurrence omkring udformningen af et kapelkrematorium på Bispebjerg Kirkegård i den nordvestlige del af København.[119] Blandt de opstillede krav, ud over mere faktuelle og funktionsfremmende aspekter, var ønsket om, at de pragmatiske handlinger, der knytter sig til denne bygningstype, fandt en både symbolsk og værdig ramme. Dertil kom kravet om, at bygningen skulle være renset for specifikke religiøse konnotationer, således at den kunne imødekomme en ændret multikulturel, multietnisk og religiøs virkelighed. Den udløste en overvældende deltagelse fra arkitekters side, hvilket var et håndgribeligt tegn på, at interessen var stor for at bidrage med en formgivningsmæssig nytænkning af de fysiske rammer om et af tilværelsens grundtemaer.

Relativt sjældent bliver det til nyanlagte kirkegårde, eller udvidelser af eksisterende, i Danmark. Selv om det ved indvielsen af, den efter datidens forhold gigantisk store, Vestre Kirkegård i 1870 profetisk blev udtalt, at den inden midten af det 20. århundrede ville være 'opbrugt', kom det langt fra til at holde stik. Ligbrænding, der med tiden skulle blive en så succesrig håndtering af de døde, at op i mod 95 % i dag kremeres i byområderne, har bidraget afgørende til at begrænse det fornødne areal til urnenedsættelser. Da fredningstiden også afkortes, bliver der mere udskiftning. Så situationen i dag er nærmere den stik modsatte, og med de små årgange, der vil præge fremtiden, er der grund til at antage, at udviklingen vil fortsætte. Ofte står store dele af centralkirkegårdene ubenyttede hen; og kun nødtvungent og i et langsomt tempo tager folk udvidelser til sig, hvis særligt populære gamle kirkegårde er blevet fyldt op. For konservatismen trives på dødens område. Hellere stedes til hvile på en velkendt, stemningsfuldt og historisk kirkegård, end på en nøgen, nyanlagt og forblæst mark, synes devisen at være.

De store gamle kirkegårde fra 1800-tallets start, der har været vores omdrejningspunkt, har i de seneste tiår opnået en opblomstring uden sidestykke. Pendanten til datidens kirkegårdsturisme er vor tids kirkegårdsvandringer, hvor store grupper af interesserede iført analytiske briller, guides rund af en kulturhistoriker, en gartner eller en naturvejleder. Herhjemme er det først inde i 1990'erne, at det er blevet en yndet beskæftigelse, mens det i både Frankrig og England i længere tid har været et velkendt fænomen.

Père Lachaise har bevaret sin førerposition og sit uomtvistelige og tillokkende 'touch' af romantik og mystik. Folk, der arbejder i nabolaget, krydser kirkegården i frokostpausen med en baguette under armen, og elskende par holder stævnemøder i skjul af den tætte bevoksning eller i de forladte familiekapeller ... hvis man skal tro historierne, der jo som bekendt sjældent står tilbage for virkeligheden! Og kirkegården er stadigvæk en af de førende turistattraktioner, selv om



Skovlunde Kirkegård vest for København er et af de relativt få eksempler på nyanlagte kirkegårde i hovedstadsområdet. Beslutningen blev truffet i starten af 1980'erne, og kirkegården blev indviet i 1994. Anlægget er skabt af landskabsarkitekt Malene Hauxner, der selv har beskrevet hensigten som »at skabe en frodig og stemningsfyldt kirkegård, hvis første formål selvfølgelig er begravelse, men derudover er det tanken, at den skal indgå i det store landskab som et rekreativt område med en særlig karakter«.

pilgrimsfærdens mål er lidt ændret i forhold til 1800-tallets start. Unge og gamle hippier samles foran musikeren Jim Morrisons gravsted, der om noget har fået kult status og derfor skal nedlægges, da det ind i mellem afstedkommer 'uterlig og upassende' adfærd. Det mere modne og kulturelt dannede publikum lægger vandringen forbi komponister, malere og forfatteres monumenter: Chopin, Listz, Bizet, Pissaro, Alfred de Musset, Ingrès, Modigliani, Gustave Doré, Marcel Proust, Balzac, Édith Piaf, Oscar Wilde og navnene er legio.

I sin bog om Père Lachaise introducerer Michel Dansel[120] begrebet »Nekromantik« og rammer dermed meget præcist den særlige stemning, der ombølger Père Lachaise – en sødmefyldt hang til de dødes rige, der giver sig udslag i en sværmerisk tilbøjelighed for stedet.

I London har man været vidne til en effektiv og målrettet reaktion på *The magnificent Seven*'s forfald, som følge af det dalende antal begravelser (og dermed svigtende indtægter) på de gamle, overfyldte metropolkirkegårde. Det brede, folkelige modtræk har været organiseringen af entusiaster i såkaldte »Friends of ...«, hvor lokalbefolkningen eller fagfolk med særlig interesse i en given kirkegård samles om fundraising,

praktisk vedligeholdelsesarbejde, registrering af gravsteder, foredrag, kirkegårdsvandringer og andet oplysningsarbejde. Det er en utrolig iver og energi, der lægges for dagen, når elskelige gamle damer søndag efter søndag – året rundt i al slags vejr – står foran kapellet på for eksempel Kensal Green Cemetery og forsøder ventetiden forud for vandringen med salg af kaffe og hjemmebag, postkort, guider og andre opbyggelige effekter. Eller når den ulastelige engelske gentleman, der sandsynligvis er kontorfuldmægtig til hverdag, åbenbarer uanet talent som guide, alt imens han delagtiggør de besøgende i sin rige viden om kirkegårdens historie og allehånde anekdoter.

Kensal Green fungerer den dag i dag, og det skal den ifølge lokalplanen gøre indtil 2020. I den pittoreske have er forfaldet endnu mere fremskredent, end det formentlig nogensinde har været tænkt. Mange steder er det forbudt at færdes ad mindre stier, da undergrunden, med sammensunkne gravsteder og de vind og skæve monumenter, er alt for farlig at betræde. Andre steder har træer, buske og klatrende vækster som efeu helt bemægtiget sig de forvitrede gravmæler, som forsøgte naturen at opsluge alle kulturens frembringelser. Årstidernes rytme forvandler kirkegårdens rum. I forsommerens klare lys står frodigt grønt meterhøjt enggræs og vilde skærmblomster med sarte, hvide blomsterkroner og ombølger keltiske kors, obelisker og englestatuetter, som et fuldendt billede på drømmen om de elysiske marker under den blå himmel, mens efterårets disede, gyldne skær opløser gravstedernes konturer, og bladhangets rødligt-orange flammende farveorgie, som de løvfældende træer bærer til skue, gennembrydes af den lave sols stråler.

Den franske kulturhistoriker Jean-Didier Urbain[121] skriver, at kirkegårdene: »ikke længere er 'sande' kirkegårde: Travestier, forfalskede i stedet for livet. 'Næsten-byer', 'skin-ejendomme' eller 'pseudo-haver'«. Herhjemme behøver vi bare at tænke på den velkendte, prototypiske danske kirkegård, hvor tætklippede hække sirligt indhegner de små jordlodder, der ligger ud til de perlegrus belagte stier. Hvad er det andet end en glorificeret udgave af det danske parcelhuskvarter en miniature?

Og dog. Det er en proces, der aldrig går restløst op. Som vi har set, eftergør den moderne kirkegård med varierende grader af nøjagtighed by og have, og så er den alligevel noget radikalt andet. Og det er netop overraskelsesmomentet, glidningen mellem det velkendte og genkendelige, og så alt det der peger ved siden af, og aldrig går restløst op, der påkalder sig opmærksomheden.

Alt, hvad der ligger ud over den rent pragmatiske håndtering af døden, rummer en symbolsk dimension, og formgivningen af de dødes rige er et forsøg på at sætte form på det formløse. Ned over intetheden sænkes en struktur, ligesom den vildtvoksende vækst reguleres efter en plan.

Det moderne menneskes vej til døden er en omvej, der bedst kan sammenlignes med den pittoreske havekunsts slyngede sti, der tilsyneladende afledes i sit forløb, men alligevel når sit mål i sidste ende.

Noter

1. Paz, Octavio (1998) p. 54.
2. Her henvises til Michel Foucaults artikel »Other Spaces – The principle of Heterotopia« in *Lotus International,* 48/49, Milano, 1985/86.
3. Citeret fra Madden, R.R. (1851). Heri vol 1, p. 45-46.
4. Loudon, J.C., F.L.G.H. and Z.S. (1833). Book 1, section II, p. 7.
5. Det var i øvrigt Kong Mausolos og bemeldte gravmæle, der efterfølgende skulle give navn til »mausoleums«-typen af gravmonumenter.
6. Loudon, J.C., F.L.G.H. and Z.S. (1833). Book 1, section IV, p. 12.
7. Curl, James Stevens (1993), p. 42.
8. Ibid p. 41 samt Brown, F. (1973) p. 10.
9. Gray, Mrs. Hamilton (1840), p. 156.
10. Ibid p. 160.
11. Ibid p. 393.
12. Jf. Koch, Hal (1966), p. 21.
13. Curl, James Stevens (1993), p. 70.
14. Jf. Ariès, Philippe (1986), p. 25-28.
15. Det Ny Testamente, Paulus' første brev til Korinterne, kap. 15, vers 53-54.
16. Wolbert, Klaus (1984).
17. Jf. Grane, Leif (1999), p. 241.
18. Bach-Nielsen, Carsten (1987), p. 105-106.
19. Ingesman, Per in T. Knudsen (red.) (2000), p. 81.
20. Knudsen, Tim in T. Knudsen (red.) (2000), p. 42.
21. Jf. Koch, Hal (1966), p. 136.
22. Bach-Nielsen, Carsten in Kjærgaard & Lindhardt (red.) (1987), p. 111. Udtalelsen sigter til den flamske billedhugger Thomas Quellinus og hans indvirkning på dansk gravmæle kunst i slutningen af 1600-tallet.
23. Ibid s. 113.
24. Nykjær, Mogens (1999), p. 300.
25. Denne henvisning findes hos Nykjær, M. (1999), p. 305.
26. Ibid.
27. Ariès, Philippe (1986), p. 43-44.
28. Findes i Musée Carnevallet i Paris.
29. Mme de Sèvignés brev af 6. maj 1672 er citeret fra Ragon, Michel (1983), p. 153.
30. Vergils »Aeneide« er sat på danske vers af Otto Steen Due (1996). Her 6. Bog, v. 638-639, p. 182.

31. Ibid, 6. Bog, v. 640-641, p. 182.
32. Ibid, 6. Bog, v. 674-75, p. 183.
33. Ibid, 6. Bog, v. 744, p. 185.
34. Hunt, John Dixon (1992), p. 77.
35. Whateley, Thomas (1793), p. 224.
36. Ibid p. 226.
37. Af senere udgivelser fremgår det, at ophavsmanden er William Gilpin. Der citeres i det følgende fra 3. udgaven, 1751.
38. Gilpin, William (1751), p. 2.
39. Ibid p. 7-8.
40. Ibid p. 24-25.
41. Ibid p. 25.
42. Ibid p. 11.
43. Hunt, John Dixon (1992), p. 79-80.
44. Gilpin, William (1751), p. 21 – min kursivering.
45. Gilpin, William (1751), p. 27-28.
46. Walpole, Horace (1784), p. 51.
47. Ibid p. 55.
48. Ibid p. 59.
49. Hirschfeld, C.C.L. (1973), Dritter Band, p. 137.
50. Ibid.
51. Citeret fra Lund, Hakon (2000), p. 367.
52. Fra Hans Peder Anchersen Dr.s program, 1756. Her citeret fra Lund, Hakon (2000), p. 361.
53. Hirschfeld, C.C. L. (1973), Dritter Band, p. 200.
54. Jf. Westengaard, Erik (2001).
55. Ibid, p. 73.
56. Jf. Williamson, Tom (1995), p. 82.
57. Walpole, Horace (1784), p. 83.
58. Brev af 22. juli 1751 til George Montague in H. Walpole *Correspondence*, ed. W.S. Lewis et al., 48 v., 1937-83, IX, s. 121. Her citeret fra Thacker, Christopher (1994), p. 214.
59. Burke, Edmund (1968), Part Four, Section XXIII, p. 155.
60. Ibid, Part Three, Section XVIII, 'Recapitulation', p. 117.
61. Ibid, Part Two, Section I 'Of the passion caused by the sublime', p. 57.
62. Ibid, Part Two, Section II, 'Terror' p. 57-58.
63. Ibid, Part Two, Section XVI, 'Colour considered as productive of the sublime', p. 81-82.
64. Der har i tidens løb hersket stor uenighed om vurderingen af Humprey Reptons indsats i den engelske havekunst, ikke mindst i forhold til spørgsmålet om, hvorvidt han indtog en selvstændig placering, eller blot var at betragte som en 'brownsk' epigon. Tilnavnet 'Capability R-', som Christopher Thacker bygger sit kapitel, omhandlende Repton, op om, taler sit tydelige sprog, mens John Dixon Hunt (1992) i kapitel 5, p. 139 fastslår, at Reptons betydning 'is only to be recognized', hvilket kunne pege på en opgradering.
65. Denne titel betjente Repton sig af, fra det øjeblik han etablerede sin praksis i 1788; og blandt andet på visitkortet præsenterede han sig som H. Repton Landscapegardener ledsaget af en lille vignet, der fremstillede ham selv samt en assistent i behagelig foretagsomhed med opmåling i det grønne. I baggrunden ses grupper af arbejdsmænd, der udfører det hårde arbejde. Jf. Thacker, Christopher (1994), p. 241 samt Williamson, Tom (1995), illustration 57, p. 142.
66. Jf. Hunt, John Dixon (1992), p. 140.
67. Hertfordshire Record Office, D/Z 42 Z1 P21A, her citeret fra Williamson, Tom, p.147.
68. »In all, let NATURE never be forgot. / Consult the GENIUS of the PLACE

in all«. Pope, Alexander (1731), p. 25.

69. Jf. Hussey, Christopher (1927), p. 84.
70. I det følgende citeres fra 3. udgaven, publiceret i London 1792. Trykt af R. Blamire, Strand.
71. I den forbindelse er det dog ikke uden betydning, at Gilpin aldrig rejste uden for sit hjemland. Sammenligningsgrundlaget forekommer derfor noget spinkelt, da han, som Christopher Hussey bemærker: 'aldrig krydsede Kanalen', in Hussey, Christopher (1927), p. 89.
72. 'embellished scene' jf. Gilpin, William (1792 b), forordet, p. xix.
73. Referencerne er talrige og gennemgående i Gilpins oeuvre til dette ikke nærmere definerede 'pittoreske folk' med det rette 'pittoreske øje/blik'.
74. Gilpin, William (1792b), Vol 1, Section I, p. 7.
75. Ibid p. 9.
76. Ibid, Section VIII, p. 111.
77. »That principle, which rules these various parts, / And harmonizing *all*, produces *one*, / Is *Disposition*. /../ Yet here true Taste to three distinguish'd parts / Confines her aim:«. Gilpin, William (1792b). Heri det afsluttende *On Landscape Painting – A poem*, linie 141-149. Oversættelse Elisabeth Kristensen.
78. »Where to the eye three well-mark'd distances / Spread their peculiar colouring.«. Mason, William (1971), Book the first, linie 187-188, p. 9.
79. »...When thy taste is call'd / To deck a scene where Nature's self presents / All these distinct gradations, then rejoice As does the Painter, and like him apply / Thy colours; ..« Ibid, linie 193-197, p. 9.
80. »ye sons of CLAUDE« ... »Not so our Landscapes: though we paint like you, / We paint with growing colours; ev'ry year,« Ibid, Book the Third, vers 329-330, p. 73.
81. »With Nature's living colours, forms a scene / Which RUISDALE best might rival:« Ibid, linie 167-168, p. 8.
82. »O Nature's darling, CLAUDE!«. Ibid, linie 218. p. 10.
83. Gilpin, William (1792b), p. 157-158. Det må i øvrigt antages, at den Berghem, der refereres til, er den italiensk inspirerede hollandske 1600-tals landskabsmaler Nicolaes Berchem.
84. Monk, Samuel (1960), p. 223.
85. Gilpin, William (1792b), Section IX, p. 125.
86. Gilpin,William (1792a). Heri: *Essay II: On Picturesque Travel,* s. 41.
87. Ibid, s. 44.
88. Her henvises til Bertelsen, Lars Kiel (1999), p. 142-155.
89. Gilpin, William (1792a). Heri: *Essay II: On Picturesque Travel,* p. 57.
90. Ibid *Essay I: On Picturesque Beauty,* p. 8.
91. Ibid, p. 3.
92. Herefter refereres der til værket som *On the Picturesque, &c.* Der benyttes følgende udgave: A new Edition, with considerable additions, London: Printed for J. Robson, New Bond Street, 1796.
93. Price, Uvedale (1796), Chapter IV, p. 82-83.
94. Ibid, Part two, Chapter I, p. 264.
95 »puddings turned out of one common mould«. Ibid, p. 268.
96. Ibid, note, p. 352.
97. Ibid, Part two, Chapter III, 'General re-

flections on the subject of the essay; p. 375.

98. Daniels, Stephen & C. Watkins (eds.) (1994), p. 12.
99. Ibid, p. 13.
100. »OFT when I've seen some lonely mansion stand, /Fresh from th' improver's desolating hand, / 'Midst shaven lawns, that far around it creep / In one eternal undulating sweep; / And scatter'd clumps, that nod at one another, / Each stiffly waving to its formal brother, / Tir'd with th' extensive scene, so dull and bare, / To Heav'n devoutly I've address'd my pray'r« Knight, Richard Payne *The Landscape, A Diadactic Poem*, 1794. Her citeret fra Hunt, J. Dixon and P. Willis (1988), p. 345. Oversættelse Elisabeth Kristensen.
101. 'A mode of vision' jf. Hussey, Christopher (1927), p. 79.
102. »Hence let us learn, in real scenes, to trace / The true ingredients of the painter's grace;« Knight, Richard Payne *The Landscape*. Citeret fra Hunt and Willis (1988), p. 344.
103. Knight, Richard Payne (1805), Part two, chapter II, 'Of imagination', stk. 24, p. 152.
104. Ibid, stk. 94, p. 217.
105. »But, wrapt all o'er in everlasting green, / Makes one dull, vapid, smooth, and tranquil scene. / Arise, great poet, and again deplore«. Knight, Richard Payne *The Landscape*. Citeret fra Hunt and Willis (1988) p. 344. Oversættelse Elisabeth Kristensen.
106. »Her hviler dydens og sandhedens mand«, Hirschfeld, C.C.L. (1973), Fünfter Band, p. 262.
107. »mit inniger Rührung«.Hirschfeld, C.C.L. (1973), Zweyter Band, p. 59
108. Ibid, p. 60.
109. Ibid.
110. Hirschfeld, C.C.L. (1973), Fünfter Band, p. 262.
111. Her henvises til Willis, Peter (1972). Artiklen 'Rousseau, Stowe and *Le Jardin anglais*: speculations on visual sources for *La Nouvelle Héloïse'*.
112. Rousseau, Jean-Jacques (1993), II, p. 87.
113. Ibid, p. 88.
114. Ibid, p. 97.
115. »Wahlverwandschaften« blev udgivet i 1809. Der refereres her til oversættelsen udgivet på Gyldendal, 1999.
116. Goethe, J.W. (1999), p. 8.
117. Ibid, p. 58.
118. Ibid, p. 198.
119. Ibid, p. 198.
120. Ibid.
121. Hirschfeld, C.C.L. (1973) Vierter Band, p. 128.
122. Ibid, p. 129
123. Ibid.
124. Rousseau, Jean Jacques (1966), p. 141.
125. Baggesen, Jens (1849), 10. bind, p. 189.
126. Ibid.
127. Ibid, p. 193
128. Hirschfeld, C.C.L. (1973), Zweyter Band p. 60.
129. Ibid, p. 39.
130. Hirschfeld, C.C.L. (1973), Dritter Band, p. 144-5.
131. Hirschfeld, C.C.L. (1973), Zweyter Band, p. 60.
132. Ibid, p. 58.
133. Ibid, p. 61.
134. Hirschfeld, C.C.L. (1973), Fünfter Band, p. 117.

135. Ibid, p. 118.
136. Ibid, p. 119
137. Voltaire er citeret fra Ragon, M. (1983), p. 199.
138. Etlin, R. (1983), p. 155-159.
139. Jensen, Sigurd (red.) (1960). Heri Larsen, Henning Valeur, 'En tur på Assistens Kirkegård,' p. 9-176.
140. Jensen, Sigurd (1960), p. 13.
141. Dokumentet findes i Københavns Stadsarkiv. Her citeret fra Jensen, Sigurd (1960), p. 15. Min oversættelse fra den tyske original.
142. Frederik Høegh-Guldberg digtet »Assistents-Kirkegaarden«, 1796. Her citeret fra Jensen, Sigurd (1960), p. 22.
143. Høegh-Guldberg citeret fra Christensen, Villads (1920), p. 62.
144. Jens Bang citeret fra Christensen, Villads (1920), p. 65.
145. Nicander, *Assistance-Kirkegaarden*, dansk oversættelse, 1853. Her citeret fra Christensen, Villads (1912), p. 118.
146. Bergmann, Lorenz (1966), bd. 2, p. 183.
147. Etlin, R. (1983), p. 254-55.
148. Ibid.
149. Etlin, R. (1983), p. 295.
150. Ibid, p. 300.
151. Der findes en meget veldokumenteret gennemgang af faserne i Père Lachaise fra projekt til virkeliggørelse i Etlin, Richard (1983). Se »The architecture of Death«, kapitel 7, »A new Eden (1804-1874),« pp. 303-370.
152. Ibid, p. 318.
153. Hirschfeld, C.C.L. (1973),Vierter Band, Dritter Abschnitt, »Gärten nach dem Charakter der Gegenden«, II »Sanftmelancholischer Garten,« p. 82.
154. Ibid, p. 83.
155. Balzac, Honoré de (1965-76), p. 51.
156. Cf. Serres (1825), »Picturesque views of the principal Monuments in the Cemetery of Père la Chaise...«, teksten der ledsager planche 10 (upagineret). I 1497 blev kisten flyttet fra Le Petit Moutier kapellet til klosterets store kirke, og i 1630 til Treenigheds kapellet. Da Paraclète blev solgt efter revolutionen i 1792, blev resterne flyttet til kirken i Nogent-sur-Seine, og i 1800 til Paris i Musée des Monuments have. Derfra blev de flyttet i 1814, og i 1815 placeret i selve museet. I 1817 dannede St. Germain du Près kirken rammen om et meget kort ophold, for endelig at ende på Père Lachaise d. 7. november samme år.
157. »Byron – Complete poetical works«, Frederick Page (ed), Oxford University Press, Oxford 1970, p. 364. »The Island«, Canto the Fourth IX, vers 222-226. Her citeret fra dansk oversættelse ved Edv. Lembcke, digtet 'Øen eller Christian og hans Stalbrødre', in. 'Udvalgte Dramatiske Digte og Fortællinger af Byron', Andet bind, Kjøbenhavn, 1876, p. 412.
158. Pugin, A. (1831), p. 99.
159. Longfellow, Henry Wadsworth (1833), p. 104-105.
160. Ibid p.100.
161. Ibid p.105.
162. Longfellow, Henry Wadsworth (1844), p. 232-233.
163. Ibid, p. 257-258.
164. Refereret i Madden, R.R. (1851), vol. 2, p. 434.
165. Serres, John Thomas (1825), »Picturesque Views of the principal monuments in the Cemetery of Père la Chaise near Paris; Also a correct view of the Paracléte erected

by Abelard; accompanied with concise descriptive notices«, London.

166. Pugin, A. esq. (1831), »Paris and its environs displayed in a series of picturesque views«, vol. 1-2, London.
167. Ibid, Plate 1: »Represents the Porter's Lodge at the entrance to the Cemetery. Part of the city of City and the Barrière d'Aulnay appear in the background«. In Serres: »Picturesque Views..«, upagineret
168. Ibid, Plate 2: »Contains several tombs distinguished by their picturesque appearence«, bemærk at der tales om gravstedernes pittoreske fremtræden!
169. Ibid Plate 5: »Is a representation of the tombs dedicated to Molière, La Fontaine, and Delille...«.
170. Ibid.
171. Ibid, Plate 3: »Is a representation of the Chapel. It was errected from designs by M. Godde on the site of the house which belonged to Père La Chaise. In front is introduced a funeral procession, and in the background appears the heights of Montmartre«.
172. Ibid »Monumens (sic), Père La Chaise«, p. 129.
173. Ibid.
174. Ibid, »Monument, Père la Chaise«, p. 105.
175. *L'Education Sentimentale* er oversat af Erik Bartholdy og udgivet på Rosinante Forlag, København 2000, p. 399.
176. Ibid.
177. Ibid, p. 400.
178. Ibid.
179. Etlin, R. (1983), p. 356.
180. *Chapters on Churchyards in two volumes* (1829), chapter IX, p. 157-158.
181. Ibid, Chap. 1, p. 3.
182. Ibid.
183. Ibid, p. 4.
184. Millingen, J.G. , M.D.(1837).
185. Ibid, p. 98.
186. Dickens, Charles (1976), p. 151.
187. Ibid.
188. Jf. Dyos, H.J. & Michael Wolff (eds.) (1973). Heri artiklen »Metropolitan Types – London and Paris compared« af Lynn Lees, p. 413-429.
189. Ibid, p. 417.
190. Formuleringen »rural paradise« er John Nash's. Jf. Bunce, Michael (1994), p. 142.
191. Ibid.
192. Rasmussen, Steen Eiler (1943), chapter eight, 'The English Landscape Garden', s. 142-165.
193. Jf. Bermingham, Ann (1986), p. 59.
194. Ibid, p. 13-14.
195. Beckett, R.B. (ed) (1968), 12, p. 108.
196. Det er dette forhold, Peter Bishop sigter til med sin titel *An Archetypal Constable*. Denne refererer ifølge kapitel 1 til, at Constables malerier og de landskaber, der forbindes hermed, »have become root-metaphors of English culture«.
197. Curl, James Stevens (1983), p. 223.
198. Ibid, p. 229-230.
199. Jf. Curl, James Stevens (1972), kap. 1 »The Victorian Funeral«, p. 2-26.
200. Deres rolle var i øvrigt ikke begrænset til deltagelse i begravelsesoptoget. Allerede under dødslejet blev de indforskrevet, og de veg ikke fra det hjem, døden havde sat sit uafrystelige spor på, før ved selve ligfærden. De vågede således også, sammen med de nærmeste, ved den etablerede 'lit de parade' og var i det hele taget symbol på den undtagelseslignende tilstand, der karakteriserede et 'dødsviet' hjem.

201. Jf. John M. Mackenzie (ed.) (2001). Heri Suzanne Fagence Cooper og Paul Atterbury, »Religion and doubt«, p. 134.
202. Ibid, p. 18, John M. Mackenzie, 'Introduction'.
203. Robinet er her citeret fra Ariès, Philippe (1986), p. 141.
204. Citeret fra Curl, James Stevens (1972), p. 55-56.
205. Som eksempelvis 'A Treatise on Forming, Improving, and Managing Country Residences...', London 1806, 'Hints on the Formation of Gardens and Pleasure Grounds, in Various Styles of Rural Embellisment..', London 1812, 'The Suburban Gardener and Villa Companion' London 1836-38 samt 'On the Laying out, Planting, and Managing of Cemeteries', London 1840.
206. Jf. Wimmer, Clemens Alexander (1989), p. 254.
207. In Strang, John (1831), p. 18.
208. Ibid, p. 28 samt p. 30.
209. Ibid, p. 40.
210. Jf introduktionen i Meller, Hugh (1994).
211. Blanchard, L. (1842), p. 178.
212. Jf. Sheppard, F.H.W (ed.), vol. XXXVII, Northern Kensington (1973), p. 336.
213. Printed by Petter and Galpin, English Topography, 1840-1871.
214. Ibid, p.12.
215. Der hersker en hel del usikkerhed omkring, hvornår Kensal Green helt præcist blev indviet. Nogle kilder, som f.eks. *The Times*, anfører datoer i november 1832, mens andre angiver primo 1833. *The Survey Of London* vol. XXXVII oplyser, at kirkegården blev indviet 24. januar 1833, og at den første begravelse fandt sted umiddelbart efter, d. 31. januar.
216. Blanchard, L. (1842), p. 178.
217. vol. C, p. 351.
218. Hadfield, Miles (1985), p. 244.
219. Penny, N.B. (1974), p. 67.
220. Hele det temmelig forvirrede sagsforhold, oftest præget af gisninger, redegør James Stevens Curl (1993) for i kapitel 7 'The development of British Cemeteries in the Nineteenth Century'. Se især siderne 213-221.
221. Citeret fra Stone, Mrs. [Elizabeth] (1858), p. 125.
222. Blanchard, Esq. Laman (1843), p. 2.
223. Ibid, p. 3.
224. *Illustrated Guide to Kensal Green Cemetery* (1840-1871).
225. Loudon, C.L. (1843), p. 21.
226. Ibid, p. 69.
227. Loudon nævner selv de tyrkiske kirkegårde Pera og Eyub nær Konstantinobel samt Hafiz i Persien som forbilleder for denne stil.
228. Citeret fra Sheppard, F.H.W (1973), vol. XXXVII, p. 339.
229. Dickens, Charles (1842), chapter VIII, p. 116.
230. Jf. Schuyler, David (1979), Chapter 1, p. 1-27, 'Cities in Nature's Nation'.
231. Dette var en naturlig følge af, at de transatlantiske dampstøttede sejladser påbegyndtes i 1827, hvor det i øvrigt tog 29 dage at krydse Atlanten – heraf mange dage primært under sejl.
232. Thomas Jefferson, 'First Inaugural Address', 1801 her citeret fra Nye, David et al (eds.)(1989), p. 78.
233. N. Parker Willis, 'The Highland Terrace above West Point' in *The Home Book of*

the Picturesque, Irving, W. et al (1967), heri p. 105-114. Citatet p. 112.

234. Ibid.
235. Citeret fra Nye, D. et al (eds.) (1989), p. 78, min kursivering (ALS).
236. Fra Larzer Ziffs forord til Emerson, Ralph Waldo (1982), p. 11.
237. Irving, Washington (1978), p. 9.
238. Washington Irving, »Rip van Winkle«, in Irving, Washington (1978), p. 33, her citeret fra Henrik V. Ringsteds danske oversættelse i Hasselbalchs Kulturbibliotek, bind LXVII, København, 1957, p. 18.
239. Washington Irving's »The Catskill Mountains« blev offentliggjort i 1852 i *The Home Book of the Picturesque* (p. 71-79).
240. Thomas Cole, *Essay on American Scenery,* in McCoubrey, John W. (ed.)(1965), p. 108.
241. Ibid, p. 109.
242. Hughes, Robert (1997), p. 146.
243. Wilton, A. & A. Barringer (eds.) (2002), p. 100.
244. Thomas Cole *Essay on American Scenery,* 1835. Her citeres fra McCoubrey, John W. (1965), p. 99.
245. Ibid, p. 100.
246. *North American Review and Miscellaneous Journal*, Volume Fifth, No. XV, Sept., Boston, 1817, p. 338-340.
247. Thanatopsis, vers 16, in Bryant, W.C. (1817), p. 339.
248. Thanatopsis, vers 1-3, citeret fra Bryant, W.C. (1854) p. 15. Der citeres herfra i det følgende.
249. Anonymous (1832). *North American Review,* Vol. XXXIV, april, Boston, 1832. Art. VIII »Bryant's Poems« s. 502-514. Her citeret fra p. 502-3.
250. Ibid, p. 514.
251. »On the life of Thomas Cole – A Funeral Oration delivered before the National Academy of Design, New York, May 4, 1848«, in Bryant, W.C. (1876).
252. Jf. Wilton, A. & A. Barringer (eds.) (2002), p. 68-70.
253. Her henvises til Malene Bødker Leerbergs konferensspeciale *Nation – Rum – Identitet, Et studie i Amerikansk landskabsmaleri 1776-1861*«, Institut for Kunsthistorie, Aarhus Universitet, 2002. Upubliceret.
254. Emerson blev frontfigur i den romantiske transcendentalisme bevægelse, der samlede New Englands intellektuelle i slutningen af 1830'erne.
255. Emerson, Ralph Waldo (1982), p. 35.
256. Ibid, p. 39.
257. Opholdet sluttede d. 6. september 1847, jf. Henry D. Thoreau (1992), p. 213
258. Thoreau (1992), p. 61. Her i Niels Brunses danske oversættelse, Rhodos, København, 1985, p. 88.
259. Ibid, p. 88 og i Niels Brunses oversættelse p. 126.
260. Ibid, p. 145 og i Niels Brunses oversættelse p. 206.
261. Ibid, p. 91 og i Niels Brunses oversættelse p. 130.
262. Ibid, p. 129 og i Niels Brunses oversættelse p. 184.
263. Ibid, p. 125 og i Niels Brunses oversættelse p. 179.
264. Andrew Jackson Downing: 'A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening', oprindeligt 1841, genoptrykt som »Landscape Gardening and Rural Architecture«, introduction by George B. Tatum, Dover Publications, inc. New York 1991, p. 7.
265. Ibid, p. 22.
266. Dette forhold berøres flere steder i *A trea-*

tise on the Theory and Practice of Landscape Gardening. Bl.a. i en fyldig note, p. 39, i førstedelens 'historical notice': »We Americans are proverbially impatient of delay, and a few years in prospect appear an endless futurity...there are hundreds of our country places, which owe their bareness and destitution of foliage to the idea, so common, that it requires 'an age' for forest trees to *'grow up'*«

267. Ibid, p. 52.
268. Ibid, p. 54.
269. Ibid, p. 61.
270. »The New York Park«, *Horticulturist* 6, august 1851, p. 346. Her citeret fra Schuyler, David (1996) p. 202
271. Washington Irving, 'A Sunday in London', in Irving, W. (1978), p. 88.
272. Downing, Andrew Jackson (1849), p. 10, spalte 1.
273. Schuyler, David (1996), p. 37.
274. »Beautiful are the winding path-ways made / Around the hills, and in the cool, green glade; / Fair are their vistas opening to the view, / Their sylvan names are soft and pleasant, too; / Peaceful and calm the sleeper may rest well / In the cool shades of Consecration Dell«. Digtet 'Mount Auburn' fra Orne, Caroline F. (1844), p. 52.
275. »Seated upon some monument's broad base, / silent, alone, to meditate and muse«. Ibid, p. 73.
276. »this beautiful land of the departed, this 'city of the silent'«, Ibid, p.iii.
277. »The wild grace, the untrained loveliness of Sweet Auburn has given place to the cultivated, regular, and more artificial beauty of Mount Auburn.« Ibid, p. v.
278. Devereux, N.B. Jr. (1839), p. 3.
279. Der henvises til Linden-Ward, Blanche (1989), kap. 7, 'The cemetery idea and founding of Mount Auburn', p. 167-197.
280. Jf blandt andet French, Stanley (1974).
281. Devereux, N.B. Jr. (1839). Heri »Churchyard Sketches« af redaktøren, p. 193.
282. Ibid, p. 68.
283. Ibid, p. 79.
284. Story's åbningstale er her citeret fra Bigelow, Jacob (1860), p. 148-9.
285. Flagg, Wilson (1861), p. 34-39.
286. Ibid, p. 35.
287. Ibid, p. 37.
288. Publiceret i nævnte magasin, årgang 19, nr. 11, november 1853 p. 486-498.
289. Flagg, Wilson (1853), p. 487.
290. Ibid, p. 488.
291. Ibid, p. 496.
292. Herfor redegøres der i kapitlet 'Of the principles of Art as applied to Rural Cemeteries', Flagg, Wilson (1860).
293. Devereux, N.B. Jr. (1839), p. 78, min kursivering.
294. Her refereres til Linden-Ward, Blanche (1989), især kap. 8 »Cemetery and Garden – Landscape design and conflicting institutionel purposes«, p. 197-215.
295. Ibid, p. 200.
296. Derudover havde Dearborn hentet inspiration i den græske antiks ornamentik, hvis variationer over keglesnit var velkendte i både arkitekturen og kunsthåndværket, og som han havde beskrevet og illustreret i 2-bindsværket *Treatise on Grecian Architecture* fra 1828.
297. Bigelow, Jacob (1860), p. 176.
298. Ibid, p. 194.
299. Walter, Cornelia W. (1847), p. 14.
300. Jf. Bigelow, Jacob (1860), p. 257-260.

301. Ibid.
302. Bigelow, Jacob (1860), p. 61.
303. Walter, Cornelia W. (1847) p. 113.
304. Jf. *Guide to Laurel Hill Cemetery* (1844), p. 10.
305. Ibid, p. 6.
306. Downing, Andrew Jackson (1849), p. 10, spalte 2.
307. Smith, R. A. (1852), p. 45.
308. Ibid, p. 157.
309. Her – og i det følgende – henvises til Simon, Donald (1978).
310. Ibid, p. 74.
311. Schuyler, David (1978), p. 4.
312. Bremer, Fredrika (1981), p. 66.
313. Ibid, p. 27.
314. Ibid, p. 30. Min kursivering.
315. Ibid, p. 29.
316. Monumentet er identificeret i Schuyler, David (1978). Omtalte illustration er gengivet her, ligeledes følgende oplysninger.
317. Ibid, p. 6-7.
318. Chester, Joseph L. (1843).
319. Downing, Andrew Jackson (1853), Chapter 8, 'The London Parks', p. 548.
320. Her henvises til Simon, Donald (1978), p. 62-65.
321. Ibid, p. 66.
322. Downing, Andrew Jackson (1853), p. 555.
323. Ifølge Norman T. Newton benyttede Vaux og Olmsted første gang betegnelsen *landscape architect* uofficielt i 1858, da de vandt Central Park konkurrencen. I 1863 blev betegnelsen anvendt officielt for første gang – i samme sammenhæng – af 'the state-appointed Board of Central Park Commissioners', New York City. Jf Newton, Norman T. (1971), forordet, p. xxi.
324. Ibid, p. 270.
325. Schuyler, David (1986), p. 85.
326. Citeret fra ibid, p. 121.
327. Udvalget, der blev nedsat af Borgerrepræsentationen 3. april 1872, bestod af arkitekt, etatsråd Meldehl, konferensråd Mollerup og overretsprokurator Herforth. Jf. Christensen, Villads (1920), p. 84.
328. Ibid, p. 85.
329. Ibid, p. 87.
330. Citeret fra ibid, p. 125.
331. På det tidspunkt var allerede i 1867 et 198 hektar stort område indkøbt i Wiens udkant, hvor en Zentralfriedhof skabt af arkitekterne Karl Mylius og Alfred Bluntschli, og anlagt over et gridnet, blev indviet i 1874. Jf. Bergeijk, Herman van (1983).
332. I det følgende henvises til Aust, Alfred (1964).
333. Ibid, p. 22.
334. Ibid, p. 25.
335. Ibid, p. 35.
336. Ibid, p. 9.
337. Heft 6, Jahrgang 1926. Hvad angår indholdet, er det ikke uinteressant, at der er tale om ideer delvist sammenfaldende med de, der allerede i 1922 var præsenteret af den danske gartner og havearkitekt G.N. Brandt i artiklen 'Kirkegaarde og Gravsteder' i det danske tidsskrift *Arkitekten*. Jf. i øvrigt kapitel 17 »Landskabelige anslag i organisationens århundrede«.
338. Jf. Bergeijk, Herman van (1983).
339. Mann, Thomas (2000), p.5.
340. Ibid, p. 6-7.
341. Ibid, p. 132
342. Her henvises til Snickare, Eva Åhrén (1997). Heri gennemgås den tidlige udvikling, specielt med henblik på svenske forhold.

343. Ibid, p. 60.
344. Rilke, Rainer Maria (1986), p. 9.
345. Ibid, p. 55.
346. Jf. Bergeijk, Herman van (1983).
347. Program til konkurrencen citeret fra Constant, Caroline (1994), p. 32.
348. Ibid, p. 39.
349. Johansson, Bengt O.H. (1997), p. 130.
350. Asplund Arkivet på Det Svenske Arkitekturmuseum i Stockholm AM 88-02-D204.
351. Fra Baptisteriet AM 88-02- D367 og de viderebearbejdninger, der dannede udgangspunkt for Skovkapellets gitterværk: AM 88-02- 3215 HE og AM 88-02-3218 HE.
352. For en grundig redegørelse for projektets forskellige faser henvises til Caroline Constant (1994). Et særdeles velunderbygget pionerarbejde.
353. Asplund, Erik Gunnar (1921), p. 87-93.
354. Ibid, p. 87 – min tilføjelse.
355. Her henvises til skitserne i E.G. Asplund arkivet på Det Svenske Arkitekturmuseum i Stockholm.
356. Se nærmere herom: Sommer, Anne-Louise (1994).
357. *Foreningen af 3. december 1892s* prægtige opmålingsarbejde af Liselund, der tilsammen med forskellige tekster blev udgivet som 25-års jubilæumsskrift, København 1918, redigeret af Dr. Phil Louis Bobé. Flere af tidens fremtrædende unge arkitekter havde deltaget i opmålingsarbejdet – herunder Aage Rafn.
358. Arkitektur, Stockholm 1919, s. 44-48.
359. Ibid.
360. Ragnar Östberg artikel fra Svenska Dagbladet, søndag d. 19.9.1920, findes på Det Svenske Arkitekturmuseums arkiv (AM 88-02- D2263 HE).
361. Ibid.
362. Ibid.
363. Wrede, Stuart (1986), p. 41.
364. Citeret fra Claes Caldenby (red.) (1998), p. 16.
365. Asplund, E.G. (1940), p. 248.
366. Ibid.
367. Jf. Forsyth, James Codrington (1988), p. 97-116.
368. Citeret fra Asplund, E.G. (1940), p. 267.
369. Mann, Thomas (1930), p. 108.
370. Jf. Porphyrios, Demetri (1983), p. 71.
371. Jf. Lerup, Lars (1983).
372. Ibid.
373. Asplund, E.G. (1931).
374. Dele af Spenglers værk er oversat til dansk under titlen »Vesterlandets Undergang – Omrids af en verdenshistoriens morfologi«, på dansk ved Mogens Boisen, Aschehoug 1962.
375. Asplund, E.G. (1931), p. 204.
376. Ahlberg, Hakon (1940), p. 244.
377. Brandt, G.N. (1922), p. 79.
378. Ibid, p. 91.
379. Ibid, p. 70.
380. Ibid.
381. Ibid, 70-71.
382. Ibid, p. 79.
383. Ibid, p. 76.
384. Ibid, p. 69.
385. Ibid, p. 80-81.
386. Ibid, p. 79.
387. Ibid, p. 86.
388. Denne samt eksakte informationer i det følgende, vedrørende Mariebjerg Kirkegård, stammer fra kirkegårdsleder Falmer-Nielsen, Morten (1985).
389. Ibid, p. 40.

390. Brandt, G.N. (1922), p. 76.
391. I starten var udformningen af trækorsene helt ensartet, der har siden hen indfundet sig visse varianter, dog således at træet som materiale er et uomgængeligt krav.
392. Brandt, G.N. (1941).
393. Ibid, p. 70.
394. Ibid, p. 72.
395. Brandt, G.N. (1930), p. 172.
396. Walt Whitman 'When lilacs last in the dooryard bloom'd', del 15, 1865. Oprindelig trykt i digtsamlingen *The History of the Future*. Her citeret fra Poul Borums danske oversættelse, Brøndum 1976. Lettere bearbejdet af Ib Johansen og Jytte Bondo. Optrykt i koncertprogrammet til opførslen af Hindemiths requiem, 1. november 2001 i Musikhuset i Aarhus. Den engelske version er fra »Selected Poems«, Penguin Popular Poetry, 1996, p. 221.
397. Således fandt værkets første opførsel i Danmark sted i november 2001.
398. Ibid, del 1, p. 214.
399. Ibid, del 15, p. 221.
400. Ibid, del 16, p. 222.
401. I det følgende henvises til publikationen Avril, F. et al (1999).
402. Ibidem, kapitlet 'The German Cemeteries'. Herudover henvises til forskellige mindre publikationer samt pjecer, så som 'Normandie: Deutsche Kriegsgräberstätten – Cimetières millitaires allemands' samt 'Wenn Steine reden könnten – Kriegsgräberstätten jenseits unsere Grenzen« – begge udgivet af Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge.
403. Avril, F. et al (1999), p. 38.
404. Brandt, G. N. 'Kirkegaarde og Gravsteder' p. 81.
405. Exner, J. (1961), p. 32.
406. Sagsarkitekt Preben Scheutz.
407. Exner, J. (1961), p. 32.
408. Ibid, p. 20.
409. Ibid, p. 20.
410. Ibid, p. 33.
411. Jf. Jacobsen, Michael Hviid (2001). Især kap. 4, p. 69-95.
412. Her henvises til Ann Berminghams inspirerende analyser. Bermingham, Ann (1986).
413. Jacobsen, Michael Hviid (2001), p. 77.
414. Ibid, p. 74-76.
415. Ibid, p. 75.
416. *Ground Zero* blev hurtigt betegnelsen for det ingen mands land, hvor Twin Towers / World Trade Centre havde ligget, allerede mens oprydningsarbejdet stod på. Som for at understrege det betydningsmæssige nulpunkt som terrorhandlingen havde bombet det forhenværende universelle financielle centrum tilbage til. Et nulpunkt hvor alle fremtidige funktioner og betydningstilskrivninger endnu stod åbent, og hvor symbolikken talte sit tydelige sprog: Fraværets.
417. Fotoserien »Nyere gravmæler på danske kirkegårde« Andersen, Vagn (2000), p. 72- 82 inkl. rummer en del eksempler på dette. Her tænkes særligt på en ung piges gravsted på Assistens Kirkegård, p. 75.
418. Jf. Johanssen, Gitte Lunding (2000).
419. Af forskellige årsager lå virkeliggørelsen af vinderprojektet siden hen stille. I marts 2000 blev der på ny afholdt en arkitektkonkurrence, denne gang en indbudt, som tegnestuen Friis & Moltke A/S vandt i samarbejde med Bascon, der skulle varetage ingeniørprojekteringen. Opførslen af krematoriet blev påbegyndt 11. juni 2001 og forventes afsluttet ultimo 2002.

420. Dansel, Pierre (1973).
421. Urbain, Jean-Didier (1989), p. 139.

Litteraturliste

A Philanthropist (1841) *The Living and the dead: A letter to the People of England on the State of their Churchyards with practicable suggestions for their improvement*, London.

Ahlberg, Hakon (1940) »Krematoriet på Skogskyrkogården« in *Byggmästaren*, årg. 19, s. 243-246, Stockholm.

Andersen, Vagn et al (2000) »Nyere gravmæler på danske kirkegårde« in *Kirkegårdskultur* 2000, Jelling, Jelling Bogtrykkeri.

Andrews, Malcolm (1989) *The search of the picturesque. Landscape Aestheticism and tourism in Britain 1760-1800*, London, Scolar Press.

Anonymous (1832) »Art. VIII – Bryant's Poems« in *North American Review*, Vol. XXXIV, April, s. 502-514, Boston, Gray & Bowen.

Ariès, Philippe (1983) *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Seuil.

Ariès, Philippe (1986) *Dødens historie i vesten – Fra middelalderen til nutiden*, Århus, Sjakalens Ørkenserie.

Asplund, Erik Gunnar (1931) »Vår arkitektoniska rumsuppfattning« in *Byggmästaren*, årg. 10, s. 203-211, Stockholm.

Asplund, Erik Gunnar (1940) »Krematoriebygget« in *Byggmästaren*, årg. 19, s. 247-270, Stockholm.

Aust, Alfred (1964) *Der Ohlsdorfer Friedhof – Aus dem Leben verdienter Hamburger* 2. Auflage, Hamburg.

Auxelle, Robert (1949) *Les problèmes de sèpulture en urbanisme*, Thèse, Paris, Institut d'Urbanisme de l'Universite de Paris.

Auxelle, Robert (1949) »Urbanisme et problèmes de sépulture« in *L'Art Sacré*, 3 & 4, Paris.

Avril, F. et al (1999) *Gardens of Remembrance – The men and their destiny*, Cully, Editions OREP.

Bach-Nielsen, C. & J. Lindhardt (red.) (2001) *Kirke og Kristendom – Leksikon*, København, Rosinante.

Ballegaard Petersen, A. & A.-L. Sommer (red.) (1998) *Dødens Rum*, Odense, Odense Universitetsforlag.

Balzac, Honoré de (1965-76) *Ferragus*, Oeuvres Complètes, tome 4, Paris, Les Bibliophiles de l'originale.

Barbier, Carl Paul (1963) *William Gilpin – his drawings, teaching, and theory of the picturesque*, Oxford, Clarendon Press.

Batey, Mavis (1999) *Alexander Pope – The poet and the landscape*, London, Barn Elms.

Beaumont, F.M. Marchant de (1828) *Manuel et itinéraire du curieux dans la Cimetière du Père La Chaise*, Paris.

Becherer, Richard (1984) »Placing the Dead – Burial Sites in Early Boston, and Beyond« in *Modulus*, vol. 17, s. 84-105, Charlottesville, University of Virginia, School of Architecture.

Beckett, R. B. (ed.) (1968) *John Constable's Correspondence*, Ipswich, Suffolk Records Society.

Bender, Thomas (1974) »The 'Rural' Cemetery Movement: Urban travail and the Appeal of Nature« in *New England Quarterly*, vol. 47, Boston, Massachussetts.

Bergeijk, Herman van (1983) »Necropolis, Metropolis – Development of funerary institutions in Germany 1871-1918« in *Lotus International quarterly architectural review* no. 38, Venezia.

Bergmann, Lorenz (1966) *Kirkehistorie*, Bd. 1-3, 9. ændrede udgave, København, P. Haase & Søns Forlag.

Bermingham, Ann (1986) *Landscape and Ideology – The English Rustic Tradition, 1740-1860*, University of California Press.

Bertelsen, Lars Kiel (1999) »Det grå glas«, in *Passage – Tidsskrift for litteratur og kritik* 31/32, p. 142-155, Århus, Institut for Litteraturhistorie, Århus Universitet.

Bigelow, Jacob (1860) *A History of the Cemetery of Mount Auburn*, Boston, Cambridge, J. Munroe.

Bishop, Peter (1995) *An Archetypal Constable – National Identity and the Geography of Nostalgia*, London, Athlone.

Blanchard, L. (1842) »A visit to the General Cemetery at Kensal Green« in *Ainsworth's Magazine*, 2, London.

Blanchard, Esq. Laman (1843) *The Cemetery at Kensal Green. The Grounds and Monuments*, London.

Brandt, G. N. (1922) »Kirkegaarde og Gravsteder« in *Architekten*, Årg. 24, Arkitektens Forlag, København.

Brandt, G. N. (1930) »Der Kommende Garten« in *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, p. 161-176, Berlin.

Brandt, G. N. (1941) »En anden Form for Urnegravsteder« in *Havekunst*, årg. 22, p. 69-72, København.

Bremer, Fredrika (1981) *Hemmen i den nya Världen – en dagbok i brev skrivna under tvenne års resor i Norra Amerika och på Cuba* Del 1, A (oprindelig Stockholm 1853-54), genoptrykt originaludgave, K/B S-C (forlag), Kalix.

Brown, Frederick (1973) *Père Lachaise – Elysium as Real Estate*, New York, The Viking Press.

Bryant, William Cullen (1817) »Thanatopsis« in *North American Review and Miscellaneous Journel*, No. XV, September, p. 338-340, Boston, University Press... Hilliard & Metcalf.

Bryant, William Cullen (1854) *Poems – Collected and arranged by the author*, Liverpool & London.

Bryant, William Cullen (1876) *Orations and Addresses by William Cullen Bryant*, New York, G. P. Putnam's Sons.

Bunce, Michael (1994) *The Countryside ideal – Anglo-American images of landscape*, London, Routledge.

Burke, Edmund (1968) *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Edited with an introduction and notes by James T. Boulton, London, University of Notre Dame Press.

Burton, Warren (1844) *The Scenery-shower with word-paintings of the beautiful, the picturesque and the grand in nature*, Boston.

Byron, Lord (1876) *Udvalgte Dramatiske Digte og fortællinger af Byron*, dansk oversættelse ved Edv. Lembcke, andet bind, Kjøbenhavn.

Byron, Lord (1970) *Byron – Complete poetical works*, Frederick Page (ed.), Oxford, Oxford University Press.

Caldenby, C. & O. Hultin (eds.) (1986) *Asplund*, New York, Rizzoli.

Chapman, J. M. and Brian (1957) *The life and times of Baron Haussmann. Paris in the Second Empire*, London, Weidenfeld and Nicolson.

Chapters on Churchyards in two volumes (1829), London, Edinburgh.

Chester, Joseph L. (1843) *Greenwood Cemetery and other Poems*, New York.

Christensen, Dr. Villads (1912) *København i Kristian den ottendes og Frederik den syvendes tid 1840-1857*, København, G.E.C. Gads Forlag.

Christensen, V. & A. Berg (1920) *Festskrift i anledning af Vestre Kirkegaards 50-aars bestaaen den 2. November 1920 – Udgivet af Københavns Begravelsesvæsen*, København, Nielsen & Lydiche.

Clark, Benjamin (1843) *Hand-Book for visitors to the Kensal Green Cemetery*, London.

Cleaveland, Nehemiah (1866) *Green-Wood Cemetery: A History of the Institution from 1838 to 1864* – with Illustrations, New York, Anderson & Archer.

Collison, George (1840) *Cemetery Interments: Containing a concise history of the modes of interment practiced by the ancient; descriptions of the Père la Chaise, the Eastern cemeteries, and those of America, the English Metropolitan and provincial cemeteries, and more particularly of the Abney Park Cemetery at Stoke Newington with a descriptive catalogue of its plants and arboretum*, London.

Colvin, Howard (1991) *Architecture and the afterlife*, New Haven and London, Yale University Press.

Conron, John (2000) *American Picturesque*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.

Constant, Caroline (1994) *The Woodland Cemetery: Toward a Spiritual Landscape*, Stockholm, Byggförlaget.

Cruickshank, Dan (ed.) (1988) *Erik Gunnar Asplund*, AJ Masters of Building, London, The Architect's Journal.

Curl, James Stevens (1972) *The Victorian Celebration of Death*, Newton Abbot.

Curl, James Stevens (1977), *Nunhead Cemetery, London. A history of the planning, architecture, landscaping and fortunes of a great Nineteenth-Century Cemetery* (upagineret pjece), Trans. of Ancient Monuments Society.

Curl, James Stevens (1983) »John Claudius Loudon and the garden cemetery movement« in *Journal of Garden History*, vol. 2, p. 133-157, Leeds.

Curl, James Stevens (1985), »The Design of the Early British Cemeteries« in *Journal of Garden History*, vol. 4, no. 3, p. 223-254, Leeds.

Curl, James Stevens (1993), *A Celebration of Death*, London, Batsford.

Curl, James Stevens (1994), »Young's *Night Thoughts* and the origins of the garden cemetery« in *Journal of Garden history*, no. 2, p. 92-118.

Dansel, Pierre (1973) *Au Père Lachaise – Son histoire, ses secrets, ses promenade*, Paris.

Dennis, George (1907) *Cities and Cemeteries of Etruria*, vol. 1-2, London, J.M. Dent & Co.

Devereux, N. B. jr. (1839), *The Picturesque Pocket Companion and Visitor's Guide Through Mount Auburn*, Boston, Otis, Broaders Company.

Dickens, Charles (1842), *American Notes for General Circulation*, London, New York & Toronto, Oxford University Press.

Dickens, Charles (1976), *Bleak House*, oversættelse ved Eva Hemmer Hansen, København, Hernov.

Downing, Andrew Jackson (1849), »Public Cemeteries and Public Gardens« in *the Horticulturist – and Journal of Rural Art and Rural Taste*, Vol. IV, No. 1, July, p. 9-12.

Downing, Andrew Jackson (1853), *Rural Essays. Edited with a Memoir of the author by George William and a letter to his Friends by Fredrika Bremer*, New York.

Downing, Andrew Jackson (1991), *Landscape Gardening and Rural Architecture*, (genoptryk af 7. udg. 1865), New York, Dower Publications.

Dyos, H.J. & M. Wolff (eds.) (1973), *The Victorian city – images and reality*, London Routledge.

Emerson, Ralph Waldo (1982) *Selected Essays*, ed. with an introduction by Larzer Ziff, United States, Penguin Books.

Etlin, Richard (1983), *Architecture of Death*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.

Etlin, Richard (1983), »Between two worlds – Cemetery design 1750-1850« in *Lotus International quarterly architectural review*, no. 38, Venezia.

Exner, J.(1961), *Den danske kirkegård og dens problemer*, København, Gads Forlag.

Falmer-Nielsen, Morten (1985), »Mariebjerg Kirkegård gennem 50 år« in *Årsskrift*, p. 35-64, Foreningen for Kirkegårdskultur.

Flagg, Wilson (1853), »Rural Cemeteries« in *The Magazine of horticulture, botany, and all useful discoveries and improvements in rural affairs*, Vol. 19, no. 11, November.

Flagg, Wilson (1861), *Mount Auburn: Its Scenes, its Beauties and its Lessons*, (drawn and engraved by J. Smillie) Boston and Cambridge.

Flaubert, Gustave (2000), *Følelsernes opdragelse*, (opr. 1869), oversat af Erik Bartholdy, København, Rosinante.

Foucault, Michel (1985/86), »Other Spaces – The principle of Heterotopia« in *Lotus International quarterly architectural review International, no.* 48/49, Venezia.

Forsyth, James Codrington (1988), »Woodland Crematorium – The acropolis of Modernism' in *Erik Gunnar Asplund*, AJ Masters of Building, Dan Cruickshank (ed.), London, The Architect's Journal.

French, Stanley (1974), »The Cemetery as cultural institution: The establishment of Mount Auburn and the 'Rural Cemetery' Movement« in *American quarterly*, vol. XXVI, March 1974, no. 1, p. 37-60, Philadelphia, University of Pennsylvania.

Gay, H. Nelson (1910), *The Protestant Burial-Ground in Rome – A Historical Sketch* (With unpublished documents regarding the graves of Keats and Shelley), London & New York.

Gessner, Salomon (1973), *Idyllen. Kritische Ausgabe*, Hrsg. Von Voss, E. Theodor, (oprindelig 1756), Stuttgart.

Gibson, William Sidney (1842), *The Prize Essay on the History and Antiquities of Highgate*, London.

Gilpin, William (1751), *A Dialogue; Containing a description of the Gardens of the Right Honourable the Lord Viscount COBHAM at Stow in Buckinghamshire*, 3. Edition, London.

Gilpin, William (1768), *An Essay upon Prints – Containing Remarks upon Principles of Pic-*

turesque Beauty, the Different Kinds of Prints, and the Characters of the most noted Masters, illustrated by Criticisms upon particular Pieces; to which are added, some Cautions that may be useful in Collecting Prints, London.

Gilpin, William (1792a), *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque travel; and on Sketching Landscape – to which is added a poem, on Landscape Painting*, London.

Gilpin, William (1792b), *Observations, relative chiefly to Picturesque Beauty, Made in the year 1772, On several Parts of England, Particularly the Mountains, and the Lakes of Cumberland and Westmoreland*, Third Edition, London, R. Blamire, Strand.

Gilpin, William (1851), *A Memoir of the late rev. William Gilpin, m.a. with extracts from his writings on Picturesque Beauty and a review of his other Works and Drawings*, London.

Godwin, William (1809), *Essay on Sepulchres: or, a proposal for erecting some memorial of the illustrious dead in all ages on the spot where their remains have been interred*, London.

Goethe, Johann Wolfgang (1999), *Valgslægtskaberne*, København, Gyldendal.

Grane, Leif (1999), *Kirken i den europæiske middelalder*, København, Gads Forlag.

Gray, Mrs. Hamilton (1840), *Tour to the Sepulchres of Etruria in 1839*, London.

Guide to Laurel Hill Cemetery (1844), Philadelphia.

Hadfield, Miles (1985), *A History of British Gardening*, (oprindelig 1960), London, Penguin Books.

Hakewill, Arthur William (1851), *Modern Tombs. Gleaned from the public cemeteries of London, Measured, Drawn and Etched by Arthur William Hakewill*, London.

Hauxner, Malene (1993a), *Fantasiens Have*, København, Arkitektens Forlag.

Hauxner, Malene og M. Falmer-Nielsen (1993b) »Skovlunde Kirkegård« in *Kirkegårdskultur 1993*, Jelling, Jelling Bogtrykkeri.

Hirschfeld, Christian Cay Lorenz (1973), *Theorie der Gartenkunst*, vol. I-V. (Oprindelig 1779-1785), Hildesheim og New York, Georg Olms Verlag.

Holmes, Mrs. Basil (1896), *The London Burial Grounds, notes on their history from the Earliest times to the present day*, London.

Hughes, Robert (1997), *American Visions – The Epic History of Art in America*, London, The Harvill Press.

Hunt, John Dixon & Peter Willis (eds.) (1988), *The Genius of the Place – The English Landscape Garden 1620-1820*, Cambridge, Massachussets, MIT Press.

Hunt, John Dixon (1992), *Gardens and the Picturesque – Studies in the History of Landscape Architecture*, Cambridge, Massachussets, MIT Press.

Illustrated Guide to Kensal Green Cemetery (1840-71), Printed by Petter and Galpin, English Topography, London.

Hussey, Christopher (1927), *The Picturesque – Studies in a point of view*, London & New York, G. P. Putnam's sons.

Irving, Washington (1957), *Rip van Winkle og sagnet om Døsedal*, Hasselbalchs Kulturbibliotek, bind LXVII, København, Hasselbalch.

Irving, Washington; W. C. Bryant et al (1967), *The Home Book of the Picturesque: or American Scenery, Art, and Literature*, (oprindelig G. P. Putnam, New York, 1852), A Facsimile reproduction with an Introduction by Motley F. Deakin, Gainesville, Florida, Scholars' Facsimiles & Reprints.

Irving, Washington (1978), *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.* (oprindelig 1820), ed. by Haskell Springer, Boston, Twayne Publishers.

Jacobsen, Michael Hviid (2001), *Dødens mosaik*, København, Gyldendal.

Johansen, Jørgen Dines & S.E.Larsen (1994), *Tegn i Brug*, København, Amanda.

Johanssen, Gitte Lunding (2000), Nye tendenser i kirkegårdskulturen – med afsæt i Assistens Kirkegård« in *Kirkegårdskultur 2000*, Jelling, Jelling Bogtrykkeri.

Johansson, Bengt O.H. (1997), »Sorgen og forsoningens landskab – Skogskyrkogården i Stockholm« in *Dødens Rum*, A. Ballegaard Pedersen og A.-L. Sommer (red.), Odense, Odense Universitets Forlag.

Kjärgaard, Mogens Stiller og Jan Lindhardt (red.) (1987), *Døden – at sige verden ret Farvel*, København, Munksgaard.

Knudsen, Tim (red.) (2000), *Den nordiske protestantisme og velfærdsstaten*, Center for Europæisk Kirkeret og Kirkekundskab, Århus, Aarhus Universitetsforlag.

Knight, Richard Payne (1805), *An analytical inquiry into the principles of taste*, second edition, London, Printed by Luke Hansard, near Lincoln's-Inn Fields.

Koch, Hal (1975), *Kirkens Historie – fra apostoltid til atomtid*, København, G.E.C. Gads Forlag.

Koester, O. & H. Wine (1992), *Fransk guldalder – Poussin og Claude og maleriet i det 17. århundredes Frankrig*, København, Statens Museum for Kunst.

Larsen, Svend Erik (1995), »Benjamin, byen, Balzac« in *Kritik* 114, s. 87-100, København, Gyldendal.

Leerberg, Malene Bødker (2002), *Nation – Rum – Identitet. Et studie i Amerikansk landskabsmaleri 1776-1861*, upubliceret konferensspeciale, Institut for Kunsthistorie, Århus, Aarhus Universitet.

Lees, Lynn (1973), »Metropolitan Types – London and Paris compared« in *The Victorian City – images and realities*, vol. 1, H.J. Dyos & Michael Wolff (eds.), London, Routledge.

Lerup, Lars (1983), »Asplund's Stockholm Crematorium« in *Lotus International quarterly architectural review*, no. 38, Venezia.

Linden-Ward, Blanche (1989), *Silent City on a Hill – Landscapes of Memory and Boston's Mount Auburn Cemetery*, Ohio, Ohio State University Press.

Lindhardt, Jan (1982), *Martin Luther – Renæssance og reformation*, København, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.

Longfellow, Henry Wadsworth (1833), *Outre-Mer. A Pilgrimage beyond the sea*, London.

Longfellow, Henry Wadsworth (1844), *Hyperion. A Romance*, London.

Loudon, J.C., F.L.G. H. and Z. S. (1833), *An Encyclopædia of Gardening – Containing the theory and practice of horticulture, floriculture, arboriculture, landscape gardening &c*, London.

Loudon, John Claudius (1840), *The Gardeners Magazine*, vol. 16, London.

Loudon, John Claudius (1843), *On the laying out, planting and managing of Cemeteries; and the improvement of Churchyards. With Sixty engravings*, London.

Lund, Hakon (2000), *Danmarks Havekunst*, Bd. 1, København, Arkitektens Forlag.

Madden, R. R. (1851), *The Shrines and Sepulchres of the Old and New World: Records of Pilgrimages in many Lands and researches connected with the history of places remarkable for memorials of*

the dead, or monuments of a sacred character; including notices of the Funeral Customs of the Principal Notions, Ancient and Modern, vol. 1-2, London.

Mann, Thomas (1930), *Troldfjeldet*, oversættelse ved Carl V. Østergaard, København og Oslo, Jespersen og Pios Forlag.

Mann, Thomas (2000), *Døden i Venedig*, oversættelse ved Alex Garff, Viborg, Søren Gyldendals Klassikere.

Marchwinski, Alena (1995), *Angsten og dens sublimering – Billeder af døden i europæisk malerkunst 1780-1830*, København, Borgen.

Marshall (1795), *A review of the Landscape, a Didactic Poem: also of an essay on the Picturesque; together with practical remarks on rural ornament*, London.

Marshall (1799), *Minutes, experiments, observations and general remarks on Agriculture in Southern counties – A new edition to which is prefixed a sketch of the vale of London and an outline of its rural economy*, vol. I-II, London.

Mason, William (1971), *The English Garden – A Poem in Four Books*, (oprindelig 1783). Farnborough, England, Gregg International Publishers Ltd.

McCoubrey, John W. (ed.) (1965), *American Art 1700-1960. Sources and documents*, New Jersey, Prentice-Hall, Inc. New Jersey.

Meller, Hugh (1994), *London Cemeteries – An illustrated Guide and Gazetteer*, Third Edition, London, Scholar Press.

Meyer, Laure (1992), *Masters of English Landscape*, Paris, Terrail.

Millingen, J.G., M.D. (1837), *Curiosities of Medical Experience* in two volumes, London.

M'Lellan, Isaac Jr. (1843), *Mount Auburn – and other poems*, Boston.

Monk, Samuel H. (1960), *The sublime – A study of critical theories in XVIII-Century England*, (oprindelig 1935) Ann Arbor, The University of Michigan Press.

Morley, John (1971), *Death, Heaven and the Victorians*, London, Studio Vista.

Newton, Norman T. (1971), *Design on the Land – The Development of Landscape Architecture*, Cambridge Mass. and London, England, The Belknap Press of Harvard University Press.

Nursey, Perry esq. (1814), *An Essay on Picturesque Gardening planting and rural improvements of Estates and Residences*. Addressed to the nobility and gentry and proprietors of estates pointing out the Defects, both as to beauty and utility, of the practice hitherto pursued, with a few recommendatory hints, towards the introduction of a more natural, simple, and inexpensive system, Ipswich.

Nye, David et al (eds.) (1989), *American Studies – A Source Book*, Odense, Akademisk Forlag.

Nykjær, Mogens (1999) *Peterskirken – Historie og betydning*, Esbjerg, Gyldendal.

Orne, Caroline F. (1844), *Sweet Auburn and Mount Auburn – with other Poems*, Cambridge, Massachussetts.

Paul-Albert, N. (1937), *Histoire du Cimetière du Père la Chaise – vielles tombes, vieux souvenirs*, Paris, Gallimard.

Paz, Octavio (1998), *Ensomhedens labyrint*, Viborg, Gyldendals Tranebøger.

Penny, N. B. (1974), »The Commercial Garden Necropolis of the Early Nineteenth Century and it's Critics«, in *Garden History*, vol. 2. p.61-76.

Pope, Alexander (1731), *Of False Taste – An Epistle to the Right Honorable Richard Earl of Burlington*, London.

Porphyrios, Demetri (1983), »Classical, Christian, Socialdemocrat – Asplund and Lewerentz's funerary architecture« in *Lotus International quarterly architectural review* no. 38, Milano, Venezia.

Price, Sir Uvedale (1792), *On the Picturesque: With an Essay on the Origin of Taste and much Original Matter*, Edinburgh & London.

Price, Sir Uvedale (1794), *An Essay on the Picturesque as compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the use of studying Pictures for the Purpose of Improving Real Landscape*, London.

Pugin, A. esq. (1831), *Paris and its environs displayed in a series of picturesque views*, vol. 1-2, London.

Ragon, Michel (1983), *The Space of Death – a study of funerary architecture, decoration and urbanism*, Charlottesville, University Press of Virginia.

Rasmussen, Steen Eiler (1938), »G. N. Brandt« in *Havekunst*, årg. 19, s. 37-48, København.

Rasmussen, Steen Eiler (1943), *London – The unique city*, introduced by James Bone, (oprindelig 1934), London, Jonathan Cape.

Rasmussen, Steen Eiler (1949), *Byer og bygninger*, København, Fremad.

Richman, Jeffrey (1998), *Brooklyn's Green-Wood Cemetery – New Yorks buried treasure*, Brooklyn.

Rilke, Rainer Maria (1986), *Malte Laurids Brigges Optegnelser*, København, Gyldendal.

Robinson, W. (1883), *God's Acre Beautiful or The Cemeteries of the future*, London, John Murray, Albemarle Street.

Rousseau, Jean-Jacques (1948), *Bekendelser*, Bd. 1-4, København, udgivet af Nyt Dansk Litteraturselskab.

Rousseau, Jean-Jacques (1966), *Den ensomme vandrers drømmerier*, København.

Rousseau, Jean-Jacques (1993), *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, folio classique, Paris, Éditions Gallimard.

Schopenhauer, Arthur (1889), *Døden*, oversat af Dr. Seth, Kjøbenhavn, J. L. Wulff's Forlag.

Schuyler, David (1978), »Green-Wood Cemetery as Image and Cultural Artifact« in *Essays in the history of New York City*, p. 2-11, New York.

Schuyler, David (1979), *Public Landscapes and American urban culture 1800-1870 – Rural cemeteries, city parks and suburbs*, Ph.d. Columbia University, New York City.

Schuyler, David (1985), »The Evolution of the Anglo-American Rural Cemetery: Landscape Architecture as Social and Cultural History« in *Journal of Garden History*, Vol. 4, No. 3, p. 291-304, Leeds.

Schuyler, David (1986), *The new Urban Landscape: The redefinition of City Form in Nineteenth-Century America*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.

Schuyler, David (1996), *Apostle of Taste: Andrew Jackson Downing 1815-1852*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.

Schor, Esther (1994), *Bearing the Dead – The British culture of mourning from the enlightenment to Victoria*, Princeton New Jersey, Princeton University Press.

Serres, John Thomas (1825), *Picturesque Views of the principal monuments in the Cemetery of Père la Chaise near Paris; Also a correct view of the Paracléte erected by Abelard; accompanied with concise descriptive notices*, London.

Shelley, Mary (1826), *The last Man by the author of Frankenstein*, in Three Volumes, London.

Sheppard, F. H. W. (ed.) (1973), *The Survey of London*, vol. XXXVII Northern Kensington, Published for the Greater London Counsil,

University of London, London, The Athlone Press.

Simon, Donald (1978), »Green-Wood Cemetery and the American Park Movement«, in *Essays in the History of New York City*, p. 61-78, New York.

Smith, R. A. (1852), *Smith's Illustrated Guide to and through Laurel Hill Cemetery*, Philadelphia.

Snickare, Eva Åhrén (1997), »Kremering – en idéhistorisk betragtning« in *Kritisk Forum for praktisk teologi* nr. 69, tema: 'På gravens rand' p. 57-67, København, Forlaget Anis.

Sommer, Anne-Louise (1994), *Vitale Forbindelser – et dansk svensk mellemspil*, Proces 3, København, Kunstakademiets Arkitektskole.

Sommer, Anne-Louise (1997), »Erindringshaven og det menneskeskabte Arkadia« in Guldberg, J. og M. Ranum (red.) *Naturminder*, p. 135-147, Odense, Odense Universitetsforlag.

Sommer, Anne-Louise (1998), »Vandringer mellem to verdener. Kirkegården – det moderne menneskes omvej til døden« in *Kritik* 132, p. 18-28, København, Gyldendal.

Sommer, Anne-Louise (2000), »Kirkegårdens Rum – Landskab og arkitektur som betydningsfelt« in A. Michelsen & F. Stjernfelt (red.), *Rum og Fænomenologi*, p. 91-108, Viborg, Forlaget Spring.

Spengler, Osvald (1962), *Vesterlandets Undergang – Omrids af en verdenshistoriens morfologi*, Aschehoug.

Stephensen, Lulu Salto (1993), *Tradition og fornyelse i dansk havekunst. G.N. Brandt og de første årtier af 1900-tallet*, Helsingør, Forlaget Frangipani.

Stephensen, Lulu Salto (2001), *Danmarks Havekunst*, bd. 2, København, Arkitektens Forlag.

Stone, Mrs. [Elizabeth] (1858), *God's Acre: Or historical notices relating to churchyards*, London.

Strang, John (1831), *Necropolis Glasguensis with osbervations (sic) on ancient and modern tombs and sepulture*, Glasgow, Atkinson and Company.

Strauss, Anselm (1976), *Images of the American City*, New Brunswick, New Jersey, Transaction Books.

Switzer, Stephen (1718), *Ichonographia Rustica: or the Nobleman, Gentleman and Gardener's Recreation, Containing Directions for the General Distribution of a Country seat, into Rural and Extensive Gardens, Parks, Paddocks &c and a general system of Agriculture*, vol 1-3, London.

Taylor, Geoffrey (1951) *Some Nineteenth Century Gardeners*, Skeffington.

Temple, Sir William (1690), *Miscellanea – The Second Part in Four Essays. I. Upon Ancient and Modern Learning, II. Upon the Gardens of Epicurus, III. Upon Heroick Virtue, IV. Upon Poetry*, London.

Temple, Sir William (1908), *Sir William Temple 'Upon the gardens of Epicurus' with other XVIIth Century garden essays; introduction by Albert Forbes Sieveking, f.s.a.*, London.

Thacker, Christopher (1994), *The Genius of Gardening – The history of gardens in Britain and Ireland*, London, Weidenfeld & Nicholson.

Thoreau, Henry D. (1972) *Walden: Livet i Skovene*, oversættelse ved Niels Brunse, København, Rhodos.

Thoreau, Henry D. (1992), *Walden and Resistance to Civil Government*, New York and London, A Norton Critical Edition.

Timbs, John (1876), *Curiosities of London. Exhibiting the most rare and remarkable objects of interest in the Metropolis – with nearly sixty years' personal recollections*, London.

Urbain, Jean-Didier (1989), *L'Archipel des Morts – Le sentiments de la mort et les dérives de la mémoire dans les cimetières d'Occident*, Paris, Plon.

Vaughan, Henry (1836), *A selection of hymns adapted to public, private and domestic worship*, Chelsea, London.

Walpole, Horace (1784), *Essay on Modern Gardening*, (oprindelig 1780), London.

Walter, Cornelia W. (1847), *The Rural Cemeteries of America – Mount Auburn. Illustrated in highly finished Line Engraving from drawings taken on the spot by James Smillie*, New York, R. Martin, Broadway.

Wattenberg, Ben J. (1974), *The Statistical history of the United States*, New York, Basic Books.

Vergil (1996), *Aeneide*, sat på danske vers af Otto Steen Due, København, Forlaget Centrum.

Westengaard, Erik (2001), *Tankefulde haver*, København, Christian Ejlers' Forlag.

Whateley, Thomas (1793), *Observations on Modern Gardening – illustrated by descriptions*, (oprindelig 1780), 3th edition, London, G. Stafford.

Whitman, Walt (1996), *Selected Poems*, London, Penguin Popular Poetry.

Williamson, Tom (1995), *Polite Landscapes – Gardens and society in Eighteenth-Century England*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Willis, Peter (1972), »Rousseau, Stowe and Le Jardin Anglais: Speculations on visual sources for La Nouvelle Héloïse« in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. XC, p. 1791-1798, Theodore Besterman (ed.), Oxfordshire.

Wilton, A. & T. Barringer (eds.) (2002), *American Sublime – Landscape Painting in the United States 1820-1880*, London, Tate Publishing.

Wimmer, Clemens Alexander (1989), *Geschichte der Gartentheorie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Wolbert, Klaus (Hrsg.) (1984), *Memento Mori – Der Tod als Thema der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum Darmstadt.

Woodring, Carl (1989), *Nature into Art – Cultural Transformations in Nineteenth-Century Britain*, Cambridge, Massachusetts; London, England, Harvard University Press.

Wrede, Stuart (1986), »Landscape and Architecture – Classical and vernacular by Asplund« in *Asplund*, Caldenby, C. & Hultin, O. (eds.), p. 41-48, New York, Rizzoli.

Zanger, Jules (1980), »Mount Auburn Cemetery: The Silent Suburb« in *Landscape*, vol. 24, p. 23-28, California, Berkeley.



De dødes Haver beskriver udviklingen af den moderne storbykirkegård. I nyere tid har de dødes rige afspejlet de levendes, og bogen skildrer dette i forhold til malerkunst, litteratur samt idé-, kultur- og socialhistoriske fænomener.

Forfatteren besøger en række kirkegårde fra Paris, London, resten af det nordlige Europa og til den amerikanske østkyst. Det vises, hvordan deres udformning har været skelsættende for udviklingen helt frem til i dag, og hvordan de som et spejl kan holdes op foran de hastigt voksende storbyer, for det moderne storbymenneskes selvforståelse samt for en ny naturopfattelse.

Parallelt med modernitetens og verdsliggørelsens gennemslag dukker omkring år 1800 en helt ny begravelsestype op i den vestlige kultur. I samme periode bliver kirkegården grøn med stor inspiration fra 1700-tallets havekunst og natursyn; et billedede på det menneskeskabte Paradis på jord, en jordisk have, der træder i stedet for Guds himmelske Paradis.

Anne-Louise Sommer, født 1961, er lektor ved Institut for Æstetiske Fag, Afdeling for Kunsthistorie ved Aarhus Universit[illegible] arkitektur og design. Hun har tidligere udgi[illegible] samt været medredaktør af Dødens Rum ([illegible] artikler til bøger og tidsskrifter om arkitektu[illegible]

FB vc udl
Sommer, Anne-Lou
De dødes haver
366564 297
Frederikssund Bibliotek
366.564.3297

SYDDANSK UNIVERSITETSFORLAG