

ALFRED SJÖDIN

Viktor Rydberg och Leonardo da Vinci

1893 publicerades häftet "En underbar man. Leonardo da Vinci", sålt till förmån för ett barnsjukhus i Örebro. Det lilla stycket hade Viktor Rydberg lyft ur sina konsthistoriska föreläsningar vid Stockholms Högskola, av vilka vårterminen 1892 hade ägnats åt renässansens konst.¹ Texten kan tyckas vara en bagatell. För en modern läsare torde beskrivningen av Leonardos allsidiga geni eller analysen av den till döds reproducerade *Nattvarden*, inte innehålla så värst mycket nytt eller spännande. Men man bör då göra ansträngningen att sätta sig in i en annan tid än vår egen. Idag är det nästan omöjligt att inte exponeras för bilder, om så populärkulturens och reklamens eller målarkonstens mästerverk. Idag har de flesta sett *Mona Lisa*; på Rydbergs tid var det en liten minoritet som sett en reproduktion i en bok, och en ännu mindre som beskådat originalet. Men förutom dessa rent yttre omständigheter bör man ha i åtanke att Leonardos ställning under denna tid inte var lika självklar som idag.

Under 1800-talets andra hälft övergår Leonardo da Vinci från att bara vara en beundrad konstnär till att bli en symbol för

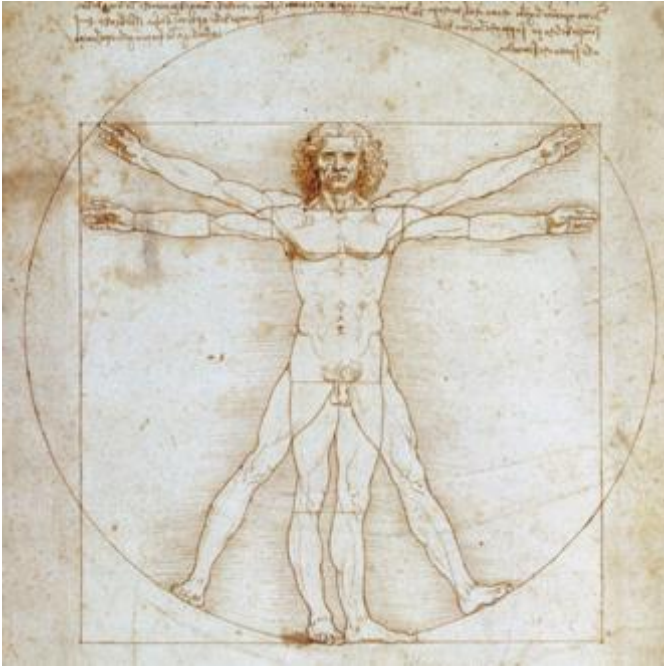
¹ Viktor Rydberg, *En underbar man: Leonardo da Vinci. Ur en föreläsning i Stockholms högskola* (Örebro, 1893). Rydbergs Leonardoföreläsningar utgör föreläsning 13-14 i kartong 88, Kungliga Bibliotekets Rydbergsamling. Skillnaderna är små mellan det synnerligen utförliga föreläsningskonceptet och särtrycket. Det avslutande stycket i *En underbar man* har lagts till för att knyta ihop texten efter den långa beskrivningen av *Nattvarden*. Föreläsningen innehåller därtill några iakttagelser om Leonardo som porträttmålare vilka saknas i den tryckta texten. – *En underbar man* finns också tryckt i band 9 av Rydbergs *Skrifter*.

människans potential.² Den moderna forskningen om Leonardo tog nu sin början genom att hans anteckningsböcker, som länge varit spridda på olika bibliotek och privata samlingar, började undersökas systematiskt och publiceras. Därigenom blev man klar över vidden av Leonardos intressen och egenheterna i hans föreställningsvärld. Detta skedde i symbios med en historieskrivning som börjat betrakta renässansen som en vattendelande ”upptäckt av världen och människan”,³ något man gärna såg som det första steget i den upplysta utveckling man njöt frukterna av i Europa. På så vis kom bilden av Leonardo också att förknippas med framstegstanken, ofta förstådd utifrån en kontrast mellan den västerländska modernitetens frigörelse av människans tankekraft och de traditionsbundna världsdelar som ohjälpligt hamnat i bakvattnet. Men på motsatt vis kunde bilden av Leonardo göda mer pessimistiska funderingar: varför tycktes den långt framskridna moderniteten ha så svårt att producera allsidiga snillen av Leonardos typ? Motsvarade utvecklingens frukter de högt ställda förväntningarna? Detta var som bekant också

² Ett utmärkt arbete som följer skiftningarna i bilden av Leonardo är A. Richard Turner, *Inventing Leonardo* (New York, 1993). Se även Barrie Bullen, “Walter Pater’s ‘Renaissance’ and Leonardo da Vinci’s Reputation in the Nineteenth Century,” *The Modern Language Review*, vol. 74 nr. 2 (1979), s. 268-280. Till de under perioden tongivande kommentarerna, av vilka vissa torde haft en direct påverkan på Rydberg, kan nämnas följande: Edgar Quinet, *Les Révolutions d’Italie* (Paris, 1851), s. 210-214; Jules Michelet, *Histoire de France au seizième siècle: Renaissance* (Paris, 1855), s. 86-92; Jacob Burckhardt, *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (Basel, 1855), s. 859-866; Walter Pater, “Leonardo da Vinci” i dennes *Renaissance: Studies in Art and Poetry* (Mineola, 2005)(1893), Eugène Müntz, *Léonardo da Vinci* (Paris, 1889), Gabriel Séailles, *Léonardo da Vinci, l’artiste et le savant: essai de biographie psychologique* (Paris, 1892); John Addington Symonds, *Renaissance in Italy* (London, 1877), s. 313-327.

³ Detta synsätt slog igenom på bred front med Jacob Burckhardts *Renässanskulturen i Italien* (1867). Redan Michelet (1855) hade givit en liknande tolkning.

frågeställningar som Viktor Rydberg brottades med. I det som följer vill jag för det första sätta in Rydbergs Leonardoporträtt i sitt sammanhang, som ett bland många bidrag till kanoniseringen av denne. För det andra vill jag försöka se hur Leonardogestalten kan belysa Rydbergs förståelse av konsten, vetenskapen och deras plats i det moderna samhället.



Leonardo som symbol: den vitruvianske mannen

Leonardogestaltens ställning som världshistorisk symbol kan med fördel avläsas i skönlitterära skildringar. 1902 publicerade den då även i Sverige mycket beundrade men numera ganska bortglömde ryske författaren Dmitrij Merezjkovskij (1866-1941) andra delen av sin väldiga romantrilogi *Krist och*

Antikrist.⁴ Trilogins grundtanke tycks ha varit att teckna en bild av en historisk pendling mellan tron på Gud och gudomliggörandet av människan. Den senare aspekten, som behandlas i trilogins andra del, låter han representeras av Leonardo da Vinci. Detta gudomliggörande åskådliggör Merezjkovskij med Leonardos försök att bygga flygmaskiner, vilket visar hans strävan att höja upp människan till änglarnas nivå. Samma bild användes senare av Pär Lagerkvist i *Dvärgen* (1944), där vi möter en lätt maskerad Leonardo: konstnär, vetenskapsman men också anställd vid furstehovet för att tillverka fasansfulla krigsmaskiner. Lagerkvists roman, som skrevs i skuggan av andra världskriget, visar hur de negativa sidorna i den mänskliga frigörelsen triumferar, på trots mot all humanistisk hybris. Vid Merezjkovskijs och ännu mer vid Lagerkvists tid har Leonardo blivit en symbol inte bara för det allsidiga geniet utan också för den västerländska människans frigörelseprojekt. Viktor Rydbergs lilla porträtt av Leonardo befinner sig i stället mitt i den process av forskning, kritik och mytbildning som gjorde Leonardo till ett så självklart val för dessa författare.

Vad var det då Rydberg såg i Leonardo? Till viss del får nog svaret bli: sig själv. Som Karl Warburg framhävt finns det en "stark personlig underström" i porträttet av Leonardo, vilket kan läsas som ett försvar för Rydbergs eget mångsysslande.⁵ Som journalist, politisk opinionsbildare, romanförfattare, poet, konsthistoriker, amatörforskare i såväl teologi som jämförande mytologi, och därtill tecknare, hade Rydberg goda anledning-

⁴ För det svenska mottagandet av Merezjkovskij, se Oscar Levertins essä i *Essayer II* (Stockholm, 1907); se även Nils Erdmann "En världshistorisk trilogi" i *Ord och bild* 1906, s. 394-400. Merezjkovskij föreslogs till 1914 års Nobelpris i litteratur. Se utlåtandet i Bo Svensén (red.) *Nobelpriset i litteratur: nomineringar och utlåtanden 1901-1950*, del 1 (Norstedt, 2001), s. 318.

⁵ Karl Warburg, *Viktor Rydberg. En lefnadsteckning*, del 2 (Stockholm, 1900), s. 770.

ar att spegla sig i den store Leonardo. Men vi kan också tänka oss att Leonardo är betydelsefull på ett mer principiellt plan. I den moderna tiden har man gärna velat hålla isär *vetenskap* och *konstnärlig verksamhet* som två skilda domäner, och stundtals betraktat dem som varandras direkta motsatser. Leonardo var verksam vid en tid då dessa gränsdragningar såg annorlunda ut: man saknade ett övergripande begrepp om "de sköna konsterna" baserat på deras estetiska karaktär, och för att legitimera enskilda konstarter framhävde man gärna deras intellektuella inslag, såsom måleriets koppling till matematik.⁶ Leonardogestalten tycktes visa på ett alternativ till den moderna konstnärsrollen och dess begränsningar.

Detta dubbla behov av personlig identifikation och legitimering av en annorlunda författarroll kan också anas bakom en annan introducerande text om Leonardo da Vinci, skriven nästan samtidigt av fransmannen Paul Valéry (1871-1945). I sina breda intressen och i den ställning han skulle få som en sorts "allmän tänkare", påminner Valéry i mångt och mycket om Viktor Rydberg. Utöver sitt poetiska författarskap och sina originella teorier om diktkonsten åstadkom Valéry tankeväckande inlägg om historieskrivning, politik, vetenskap - ja, i stort sett vilket ämne som helst som han kom i kontakt med. Liksom i fallet Rydberg känns det missvisande att kalla Valéry för rätt och slätt poet eller författare, även om det var som sådan han först trädde fram. Det är ett slående sammanträffande att båda vid nästan samma tidpunkt skulle författa texter om Leonardo. Samtidigt kan en läsare få intrycket att dessa texter hör till olika tidsåldrar. Rydberg skrev sin text 1893, då han endast hade två år kvar att leva; Valérys essä skrevs 1894, då han inte var mer än 23 år. Man kan säga att Rydbergs text

⁶ En klassisk beskrivning av renässansens förhållande till den moderna estetikens indelningar är Paul Oskar Kristeller, "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics, Part 1", *Journal of the History of Ideas*, vol. 12, nr 4 (1951), s. 496-527, om renässansen: 510-521.

är skriven av en 1800-talsmänniska, medan Valéry's brådmogna och kanske lite överilade text föregriper 1900-talet.



Paul Valéry

Genremässigt är skillnaderna mellan dessa texter stora. Medan Rydberg vill ge en populärt hållen introduktion till Leonardo som konstnär och människa, avstår Valéry helt från allt som har att göra med den historiska personen. I ett senare tillägg till sin text skiljer Valéry mellan ett förhållningssätt som går ut på att *leva* sitt föremål och ett där man snarare *konstruerar* det.⁷ Det första förhållningssättet – som det finns inslag av i

⁷ Paul Valéry, "Introduction à la méthode de Léonard de Vinci" i *Oeuvres* vol. I (Bibliothèque de la Pléiade, red. Jean Hytier)(Paris, 1957), s. 1153-1199, s. 1156.

Rydbergs text - är den traditionella biografins, med dess detaljer och anekdoter. Valéry's "konstruktion" av Leonardo går i stället ut på att identifiera det problem som denna person skulle kunna vara en lösning på. För Valéry utgörs detta problem av *universaliteten*, vilket han reder ut på en analytisk prosa vars täthet kan ge läsaren en viss andnöd. Valéry's abstrakta förhållningssätt skiljer sig alltså från Rydberg, som, om än kortfattat, ger en skildring av Leonardos lärlingsår och försöker identifiera hans bestämmande drag utifrån konkreta livssituationer. Ändå kan man hävda att Leonardos betydelse för dem båda ligger i hans ställning som exempel: Leonardogestalten demonstrerar människans potential.

Både Rydberg och Valéry tvingas gripa efter ord som är mer generellt än "tanke" när de ska beskriva Leonardos aktivitet. Rydberg talar om en och samma "andlig[a] verksamhet" som tar sig uttryck i vetenskap och konst.⁸ Valéry benämner den helt enkelt *l'esprit*, och ägnar dess funktion en närmast kognitionsvetenskaplig analys. I det inre hos människan pågår enligt Valéry ständigt ett drama där element spelas ut mot varandra, innan de hunnit få utlopp i en bestämd produkt. I denna grundläggande aktivitet förenas tänkaren och konstnären. Valéry talar om en "musik" som är likgiltig för den konkreta beskaffenheten hos dess beståndsdelar: det kan så vara stenar, färger, ord eller begrepp.⁹ Rydberg betonar å sin sida hur Leonardos roller som vetenskapsman och konstnär inte på något sätt stod i motsats till varandra, utan hur insikter som nåtts genom observation kunde materialiseras i såväl en tavla som en vetenskaplig slutsats. Studiet av havsvågor gav Leonardo insikter som sedan kom till användning när han

⁸ Rydberg (1893), s. 6: "Hade Leonardo undertryckt sina vetenskapliga anlag, skulle han icke blivit den konstnär han vart; om han undertryckt sina konstnärliga, hade han icke gjort sina vetenskapliga upptäckter. Båda riktningarna äro hos honom företeelser av en och samma andliga verksamhet."

⁹ Valéry (1957), s. 1182.

skulle måla lockarnas fall på människohuvudet, vilka han teoretiskt förklarade som relationen mellan hårets tyngd och dess elasticitet.¹⁰ Den felande länken mellan Rydberg och Valéry kan vara den franske filosofiprofessorn Gabriel Séailles stora studie från 1892, ett av de första försöken att placera Leonardo i vetenskapshistorien. Rydberg bygger uttryckligen på hans uppgifter vad gäller studiet av Leonardos anteckningsböcker, och Valéry tycks ha inspirerats av Séailles i sin syn på Leonardos rön i förhållande till den moderna vetenskapen.¹¹

Till skillnad från Rydbergs text pläderar Valérys för ett mer intellektuellt medvetet förhållningssätt till konsten. Den mynnar ut i ett ställningstagande för en mer exakt kritik som befriar sig från skönandligt prat och istället riktar in sig på att förstå konstverket som en konstruktion, "en maskin" ägnad att ha en viss psykologisk effekt på mottagaren.¹² Detta är en föraning av den litterära poetik som Valéry långt senare skulle utveckla i sina kritiska texter och i sina föreläsningar vid Collège de France. Valet av Leonardo som förebild harmonierar väl med hans senare ställningstaganden för "klassicism", förstått som ett hantverksmässigt och intellektuellt kontrollerat förhållningssätt till skapandet, i motsats till de mer luddiga och expressiva hållningar som han associerade med romantiken.¹³ På bildkonstens område innebar detta ett ställningstagande för den äldre traditionen,

¹⁰ Rydberg (1893), s. 9.

¹¹ Därtill kan nämnas att den nyss nämnda beskrivningen av Leonardos syn på havsvågor och hårlockar tycks ha plockats från Séailles (1892, s. 415), liksom beskrivningen av Leonardos uppfattning av månen (Rydberg 1893, s. 8; Séailles 1892, s. 411f.). En påverkan från Séailles på Valéry antas av Turner (1993), s. 141.

¹² Valéry (1957), s. 1198.

¹³ Om denna klassicistiska strömning i den konstnärliga modernismen, se Theodore Ziolkowski, *Classicism of the Twenties: Art, Music and Literature* (Chicago, 2014).

som av konstnären krävde kunskap i perspektiv och anatomi, och i vilket den intellektuella komponenten var mer framträdande än i det moderna måleri som mer helhjärtat satsade på att "underhålla ögat".¹⁴ Trots att Rydbergs och Valéry's texter utkom i stort sett samtidigt, tycks oss den senare peka framåt mot nittonhundratalets kritik, medan Rydberg är fast rotad i artonhundratalets tankesätt. Där Valéry betraktade talet om "det sköna" som en chimär och ville bannlysa allt sådant ur kritiken höll Rydberg fast vid den idealistiska estetikens kategorier, även då han kombinerade dem med rön från evolutionsläran och experimentalpsykologin.¹⁵ Valéry ligger mycket närmare den linje i den moderna poesin och kritiken som fokuserar på konstverket som objekt.

Klart är att Leonardo för båda utgör ett exempel på möjligheten att kombinera vetenskap och konst. Valéry utvecklar snarast denna tanke i riktning mot en vetenskapsfilosofi, enligt vilken specialiseringen kan hindra framväxten av nya insikter. Att vetenskapen ordnas efter deluppgifter och metodologiska riktlinjer hotar att leda till en sammanblandning av två roller: den noggranne observatören, som förvandlar sig till ett instrument, och den genuint skapande personen, som en gång lanserade hypotesen. Den senare måste uppehålla sig utanför de avgränsningar som den noggranna undersökningen kräver. Han måste bemästra så många tekniker och specialiserade "språk" som möjligt och se oväntade kombinationer.¹⁶ Rydberg är inne på ett liknande spår då han betonar att vetenskapsmannen måste äga en poets fantasi. Han menar "att den vetenskapliga metoden och den blotta observationen icke äro tillräckliga att föra forskningen fram. Därtill kräfvdes också

¹⁴ Paul Valéry, "Degas Danse Dessin" i *Oeuvres* II (1960), s. 1163-1240, här s. 1196, där han beklagar "l'abandon de l'action de l'esprit dans la peinture au profit du seul divertissement de l'oeil".

¹⁵ Antydningar till en sådan syntes kan man se i Viktor Rydberg i *Det sköna och dess lagar* (Göteborg, 1901), s. 18f., 189f.

¹⁶ Valéry (1957), s. 1179-1181.

inbillningskraft, något af skalden och konstnären, men samverkande med förståndet.”¹⁷

Stöd för detta finner Rydberg hos flera av sin tids vetenskapliga auktoriteter. I Leonardotexten hänvisar han särskilt till fysiologen Claude Bernard (1813-1878) och kemisten Justus von Liebig (1803-1873). Den förre hade betonat skillnaden mellan själva experimentet, som måste styras av strikta regler, och hypotesfasen där fantasin har sin klara roll. Utan lanserandet av djärva hypoteser kommer vi bara att kunna observera det som stämmer överens med hävdvunna föreställningar. Den hypotetiskt-deduktiva metod som Bernard lanserade arbetade alltså med en rollfördelning inom den enskilde forskaren: den spekulativa anden måste alternera med den noggranne observatören.¹⁸ Även von Liebig lämnade rum för fantasin i sin vetenskapsteori. Han betonar att experimentalforskningen inte fungerar enligt logiska regler utan att den i det väsentliga är en *konst*. En induktiv metod innebär att forskaren testar olika möjligheter med utgångspunkt i det konkreta objektet, och i detta har *die Einbildungskraft* en nyckelroll.¹⁹ Föreställningen om ett samspel mellan förståndet, observationen och fantasin förekommer också i andra delen av Rydbergs *Undersökningar i germanisk mythologi* (1889), där han framhäver att

phantasilöse pedanter kunna samla fakta och i det afseendet vara nyttiga och aktningvärda, men icke äro i stånd att föra vetenskapen en enda tum framåt, emedan samlade

¹⁷ Rydberg (1893), s. 8.

¹⁸ Claude Bernard, *Introduction à l'étude de médecine expérimentale* (Paris, 1865), s. 39-47, särskilt s. 44-45. Troligtvis bygger Valéry's tanke på motsatsen mellan observatören och "le poète de l'hypothèse" (s. 1180) på denna tanke av Bernard, som på ett liknande sätt varnar (s. 43) för att låta observationsfasens strikta metodregler inskränka hypotesmakarens fantasi.

¹⁹ Justus von Liebig, "Induction und Deduction" i dens. *Reden und Abhandlungen* (Leipzig/Heidelberg, 1874), s. 296-309.

fakta betyda för vetenskapen ingenting annat än ett material, som först då gör vetenskaplig tjänst, när det kombineras, och när ur kombinationerna framgå förhållanden, hvilka kunna generaliseras som lagar eller åtminstone tydas som hänvisningar på lagar.²⁰

Men detta kan inte ske utan ett ingripande av fantasin, vilken Rydberg definierar som "en förmåga att åskådligt överblicka besläktade föreställnings- och idégrupper och att kombinera dessa från någon gifven synpunkt i en ny gruppering."²¹ Fantasin har således en nyckelroll i Rydbergs epistemologi.

Men om Valéry och Rydberg för fram en liknande vetenskaps-teori visar den senare ett större intresse för problemets historiska och sociala dimensioner. Valéry sysslar med en rent kognitiv problematik och ägnar ingen tanke åt de eventuella hinder som ställer sig i vägen för förverkligandet av den drömda syntesen mellan vetenskapsman och konstnär. Hos Rydberg finns en mer kulturkritisk ansats. Han påpekar att en Leonardos allmänna utveckling av sina anlag vore svår att uppnå idag, framförallt genom effekterna av den samhällliga arbetsdelningen. Medan det moderna samhället innebar en alltmer effektiv organisation som en helhet betraktat, riskerade individen att reduceras till en kugge i ett maskineri. Detta gäller, påpekar Rydberg, såväl fabriksarbetaren och hantverkaren som den specialiserade vetenskapsmannen: "Hela provinser inom hans föreställnings- och tankevärld få då ligga ouppodlade för en täppas skull".²² Detta är inte bara ett problem för individen utan för vetenskapen själv. Det kommer alltid att finnas dugliga specialister, menar Rydberg. Vad som kommer att bli mer sällsynt är "snillen med förmåga

²⁰ Viktor Rydberg, *Undersökningar i germanisk mytologi* (Stockholm, 1889), s. 448.

²¹ *Ibid.*

²² Rydberg (1893), s. 3. Se även Viktor Rydberg, *Föreläsningar öfver antropologi, hållna i Göteborg vårterminen 1878* (Stockholm, 1901), s. 7.

att överskåda större delar av det ofantliga fältet och ordna det splittrade arbetet å detta till ett helt med gemensamt mål.”²³

Andra hälften av 1800-talet kan sägas karakteriseras av en förlust av helhetsbild. De exakta vetenskaperna blev fler till antalet och alltmer specialiserade, och deras rön kom många gånger att motsäga den allmänna världsbilden. Geologin och biologin hade utvidgat historien på ett sätt som kunde ge vem som helst svindel och dessutom innebar dödsstöten för den kristna uppfattningen om universums ålder. Mindre känt är kanske att humanioras bidrag kunde vara minst lika omskakande. Den nya bibelkritiken, vars svenska representant Rydberg kan sägas ha varit, ersatte dogmerna om Jesu gudom med en historisk syn på Kristus som individ. Historieskrivningens omvandling till en medveten vetenskap underkastade många gamla berättelser en kritisk granskning. Det jämförande studiet av språk, kultur och religion bröt upp hävdvunna föreställningar om kulturell identitet och ersatte dem med nya och oväntade samband. Den resulterande förlusten av en helhetsbild var inte bara en akademisk angelägenhet utan kom också till uttryck i litteraturen. Det grubbel över förgänglighet och oändlighet som präglar vissa av Rydbergs dikter kan sättas i direkt samband med den nya, mer komplexa och mer skrämmande världsbilden. På det organiserade tänkandets nivå kom denna undran ofta till uttryck i sökandet efter en metadisciplin, som skulle kunna erbjuda en ram inom vilken de skilda och delvis motsägande rönen kunde finna sin plats. Rydberg hade själv tagit upp detta problem i sina Göteborgsföreläsningar från 1878, i vilka han gav filosofin rollen att ”lösa världsproblemet” genom att rannsaka de olika vetenskapernas förutsättningar och erbjuda dem ett ”allmängiltigt underlag”.²⁴

²³ Rydberg (1893), s. 11.

²⁴ Rydberg (1901), s. 6-12, citat s. 7, 9.

Det finns alltså hos Rydberg en dimension som är en produkt av historien: av samhällets utveckling men också av vetenskapens egen dynamik. Den sistnämnda gör specialisering nödvändig men gör det också allt svårare att få en helhetsbild. Den historiska dimensionen av problemet blir tydlig om man sätter den i samband med en tidigare skrift av Rydberg, *Medeltidens magi* (1865). I denna jämför han renässansens magiker, vilka trodde sig ensamma kunna lösa världsgåtan, med den moderna vetenskapsmannen och dennes mer modesta ambitioner. Den senare ingår i ett kollektivt sammanhang som sträcker sig över generationerna. Varje enskild forskare tvingas fokusera på ett litet avgränsat problem och hoppas att hans bidrag kan hjälpa vetandet framåt på det stora hela. Rydberg konstaterar att det helt enkelt måste vara så, men man kan samtidigt notera en påtaglig kluvenhet. Bilden av magikern – vars spekulationer förlöjligas utifrån en mer upplyst ståndpunkt – får färg av Doktor Faust, en gestalt som annars utövar en stark dragningskraft på Rydberg. Den moderne vetenskapsmannen däremot, den torre specialisten, kommer snarare att likna Fausts pedantiska hjälpreda, Wagner. Känner man till Rydbergs syn på dessa figurer, framstår det inte som så märkligt att han betraktar den moderne vetenskapsmannens specialisering som visserligen en "sublim försakelse", men "smärtsam för den trängande anden."²⁵ En Faust som tvingas bli en Wagner – se där en bild av den moderna forskaren!

²⁵ Viktor Rydberg, *Medeltidens magi* (Skrifter vol. 11, utg. Karl Warburg) (Göteborg, 1896), s. 66.



Wagner och Faust (samt en diabolisk hund)

Bland 1800-talets kommentarer till Leonardo da Vinci var det annars inte ovanligt att man liknade honom vid Faust eller satte hans verksamhet i samband med den hos renässansens magiker.²⁶ Rydberg gör aldrig uttryckligen denna koppling, men det finns en klar likhet mellan hans psykologiska karakteristiker av Leonardo respektive Faust. Han förtydligar att Leonardos problem inte – så som många antagit – var att han splittrade sig genom att syssla med så många olika fält, utan snarare att han ställde så höga krav på sig själv att han inte alltid vannlade sig om att göra klart det han påbörjat, då det inte nådde upp till hans ideal.²⁷ På ett liknande sätt beskriver Rydberg Faustnaturen som någon som vill ”omfatta allt” och upplever varje specialisering som ett tungt offer, och som därför måste uppfatta varje enskild färdig produkt av sin

²⁶ Se Michelet (1855), s. 92: ”frère italien de Faust”; Pater (1893), s. 72.

²⁷ Rydberg (1893), s. 11. Synsättet – som avviker från tidigare bedömare, som t ex Giorgio Vasaris – lånar Rydberg från Burckhardt (1855), s. 859.

verksamhet som otillräcklig: "han missaktar vad han gjort, ty han hade drömt något än större."²⁸ Rydberg är som sagt medveten om att det finns en historisk utveckling som försvårar framträdandet av en ny Leonardo, en ny Faust. Samtidigt kan man ana att han inte ser dessa uteslutande som produkter av en historisk epok, utan i någon mån även som tidlösa psykologiska typer. I alla epoker kommer det att dyka upp sökande människor som inte nöjer sig med att vara en detaljforskare utan som vill omfamna allt, och i Leonardo har de sitt helgon. För Rydberg var det betryggande att veta att någon som Leonardo existerat – hade han inte gjort det skulle nutidens förkrympta specialister inte trott något sådant vara möjligt.²⁹ Det tycks innebära ett hopp om att något liknande kan komma att återuppstå, och han tänker sig att snillen av denna typ kommer att bli desto mer behövligare som arbetsfördelningen på vetenskapernas och konsternas områden tillväxer.³⁰

Liksom många andra av Viktor Rydbergs senare texter präglas "En underbar man" av en spänning mellan en ljus bild av mänsklighetens framåtskridande och en djupt känd oro över utvecklingens riktning. Det finns i och för sig en koppling mellan det rationaliseringsproblem som Rydberg diskuterar och den ödesmättade kritik av industrialismen han gav uttryck för i ungefär samtidigt tillkomna texter som "Den hvita rasens framtid". I "En underbar man" kan vi dock endast indirekt skymta denna mer omfattande problematik. Rydbergs Leonardo fungerar främst som en motbild till de inskränkta roller som i det moderna samhället kommer konstnären, tänkaren och vetenskapsmannen till del, och ger argument för fantasins viktiga roll i all intellektuell

²⁸ "Bilder ur Goethes Faust" i *Skrifter II (Faust och Fauststudier*, utg. Karl Warburg) (Stockholm, 1915), s. 336.

²⁹ Rydberg (1893), s. 4.

³⁰ Rydberg (1893), s. 10.

verksamhet. På så vis för han vidare det ideal om allsidig personlighetsutveckling på trots mot den samhälleliga arbetsdelningen som skisserats av den tyska humanismen vid 1800-talets början.³¹ Rydbergs Leonardotext kan dock sägas vittna om hur trycket från omvärlden på den kreativa anden ökat, i takt med vetenskapernas professionalisering och det moderna forskningsuniversitetets tillkomst. Sedan dess får detta tryck nog snarare sägas ha ökat än minskat, trots maningar till interdisciplinaritet, livslångt lärande och liknande. Problemet tycks vara inbyggt i själva moderniteten, som på en gång släpper lös mänsklig potential och underkastar den krav på effektivisering och rationalisering. Rydbergs inlevelsefulla beskrivning av denna motsättning – som säkert var djupt känd av honom själv – är en av styrkorna hos hans lilla porträtt av Leonardo da Vinci.

³¹ Se Friedrich Schillers *Brev om människans estetiska fostran* (1795), särskilt tredje brevet.