

Mogens Davidsen

Ubestemthedens akkorder

Tværæstetiske sonderinger i moderniteten

Syddansk Universitet 2007

Mogens Davidsen: *Ubestemthedens akkorder*
Tværestetiske sondringer i moderniteten

Syddansk Universitet 2007

© Mogens Davidsen

Forsidebillede (refererer til trykt version)

Mogens Davidsen: *Découvrez la séduction dans le monde animal*
Olie, tempera og guld på lærred, 70 x 70 cm

Der analyseres i afhandlingen en række billed- og musikeksempler, som ikke er gengivet i denne elektroniske version. Som med de tekster, der analyseres, kan man opsøge dem via referencerne.

Til originale bidrag fra forfatterens hånd henvises til den trykte version, der kan beses på Syddansk Universitets Bibliotek.

Indhold

Indledning

Myten om det tabte sprog	6
Afhandlingens formål, tese og implikationer	7
Selektionskriterier	9
Afhandlingens opbygning	10
Analyser og perspektiver	13

I. FORSKNINGSPPOSITIONER

Det åbne værk	16
Den litterære bevidsthed	25

Kapitel 1: Negativ formåen

John Keats	27
Fænomenologisk teori	30
Værkets lagstruktur	31
Potentiale og ubestemthed	36
T.S. Eliot og Henri Bergson	38
At pikke i gruset	40
Søren Kierkegaards Andersen-kritik	41

Kapitel 2: Nedbrydningen af den gamle virkelighedsopfattelse

Naturvidenskabens tilbagetog	47
Wassily Kandinsky og det åndelige i kunsten	47
Musikken som forbillede	50
Generalbas	51
Henri Bergson	51
Élan vital	52
Spørgsmålet om tiden	53
Det metafysiske	56
Billedet af varighed – den vitalistiske dissonans	57
Ordkunst og billedkunst	58
Fauvismen	59
Det primitive	61
Kubismen	63

Kapitel 3: Værkets appelstruktur

Wolfgang Iser	67
Receptionsteori	74
Reaktion i forhold til kritikens stade	75
Grænseflader	76
Læsningens akser	78

Semiotik	79
Det ikoniske tegn	79
Det æstetiske ideolekt	80
Entropi	83
Overgrebets anatomi	84

II. ANALYSER OG PERSPEKTIVER

Kapitel 4: Musik og billedkunst

Tilfældet Wagner	86
Tonal harmonik som forventningshorisont	88
Eduard Hanslick	89
Det tværæstetiske grundskema	91
Dissonansens forgreninger	93
Adornos musikfilosofi	96
Ubestemthed og videnskab	98
Paul Cézanne	100
Carl Nielsen og Det Uudslukkelige	101

Kapitel 5: Ubestemthed og poetik

Fragmenter af en Dagbog	103
Før sproget	104
Billedet	105
Billede og realitet	106
Poetisk logik	107
Oprigtighed	109
Det gådefulde	114
Interesse	118
Spredthed	120
Richard Mortensen	123
Upersonlighed	124
Henri Bergson og Danmark	127
Det er svært at være indigneret i olie	132
Thorkild Bjørnvig og Soria Moria	134

Kapitel 6: Utopi og entropi

Det forjættede Land	140
Utopi og ironi	144
Patos	147
Bjergtagningensmotivet	149
Utopi	153
Pelles utopi	154
Borrevals utopi	156
Ubestemthed og tøven	157
Aben	158
Pligt og lyst	159
Uløste gåder	161

Kapitel 7: Transformationer – fra verden til værk	
Kuglen og myten	164
Fusijama	166
Knokkelmanden	169
Punktet	172
James Joyce og epifani	173
Ulysses, Kongens Fald og lingvistisk ubestemthed	176
Nuet	179
Den præfuturistiske Marinetti	179
Emil Bønnelycke og F.T. Marinetti	180
Emil Bønnelycke og Guillaume Apollinaire	183
Farvedynamik	186
Et vindueskalligram	187
Illustration og prosodi	192
Kapitel 8: Perspektiver	
Per Højholt	193
Bebop	194
Jack Kerouac og beatgenerationen	195
Peter Laugesen	199
Intentionalitet	201
F.P. Jac	202
Integralet	205
Klaus Høeck	206
Overgrebets anatomi med omvendt styrkeforhold	209
Konklusion og sammenfatning	212
Referencer	
Litteratur	216
Musik	222
Billeder og figurer	223
Summary	225
Resumé	229

Indledning

Myten om det tabte sprog

I mit mangeårige arbejde med litteratur og billedkunst, hvor begrebet modernisme med tiden er kommet til at spille en fremtrædende rolle, har det på baggrund af min personlige oplevelse af kunst og litteratur været magtpåliggende for mig at finde alternativer til en bestemt fremherskende modernismefortælling. Det er fortællingen om ”det tabte sprog”, hvor det modernistiske værk overordnet opfattes som en metafor for sammenbrud og splittelse. Støttet af en række kendsgerninger og formodninger, herunder forestillingen om industrialiseringens og senkapitalismens karakter af rum for fremmedgørelse, har fortællingen trukket på en grundmyte om menneskers sproglige afmagt over for en modernitet, der har været uden for en traditionel erfarings rækkevidde. Fortællingen har derfor opfattet sproglig ombrydning og fragmentering i modernitetens værker som kunstnerisk udtryk for uformåenhed over for en omverden, der fremstår som meningsløs og absurd for den menneskelige bevidsthed.¹

Myten om det tabte sprog har været kraftigt sekunderet af en Walter Benjamin-anekdote om soldater, der kom op fra skyttegravene efter første verdenskrig og ikke kunne berette om de uhyrligheder, de havde oplevet.² Denne fortælling om sammenbruddet af en mundtlig erfaringsformidling er en rigtig god historie, så myten om det sårede sprog, der brækkede ryggen ved Somme, har relativt uantastet fungeret som forklaringsmatrice for ”modernisme” som en negativ artikulation af en verden, der har mistet sine kerneværdier. Det er i en vis forstand et overgreb mod en særdeles kompleks forskningstradition på materialhistorisk grundlag således at ”koge ned” til en grundfortælling. Det er imidlertid ofte den fortælling, der gentages,³ og det siger noget om ”fortælling” som strukturel appel for den menneskelige bevidsthed. Denne narrative appel er en grundantagelse i min afhandling og vil blive nærmere bestemt i det følgende.

Men der kan også fortælles en anden historie om den modernistiske kunst. Det er en historie, hvor modernisme nok har relation til en følelse af tab, men bestemt ikke til et tab af sprog, snarere tværtimod. Den modernistiske syntaks er i den historie ikke afmægtig: Den er et handlekraftigt redskab, udviklet til at genindføre en fornemmelse for materiel substans (som er den fornemmelse, der ”mistes” ved århundredskiftets voksende mistillid til naturvidenskaben og oplysningstanken). Det er en historie, hvor ombrydningen af den kunstneriske syntaks finder sted (noget før første verdenskrig) i et forsøg på at svare tilværelsens karakter af simultanitet, dissonans, vitalitet og realitet. Det er egenskaber, der nok kan siges at være følgefænomener til modernitetens hektiske virkelighed i en grad, så det er rimeligt at tale om modernismen som et epokalt, historisk betinget fænomen. Men den kunstneriske artikulation

¹ Følgende passage fra den seneste udgave af *Danske digtere i det 20. århundrede* kan tjene som eksempel. Her argumenterer Jon Helt Haarder for, at *Lykke-Per* ikke er ”modernistisk”: ”Pontoppidan gestalter ikke den epokale oplevelse af det moderne, Guds død og det afslørede menneskes mørke dybder ved at fragmentere sprog, handlingsgang og fortællerforhold”, Haarder 2002, s. 18. Den bekvemme sammenfatning i en sætning af, hvad modernismens formelle greb kan ses som udtryk for (og som Pontoppidan altså ikke praktiserer), er typisk for en fremherskende dansk kulturpessimistisk forestilling.

² Walter Benjamin beretter om tilstanden i sit berømte essay ”Der Erzähler” fra 1936; se Benjamin 1977, s. 439.

³ Historien fremstilles således hos Hughes 1981, s. 57: ”I Somme-dalen brækkede sproget ryggen. Det kunne ikke længere fastholde sine hidtidige betydninger. Første verdenskrig forandrede ords og billeders liv i kunsten, radikalt og varigt. Den bragte vor kultur ind i en fase af masseproduceret og industrialiseret død. Dette var til at begynde med ubeskriveligt.”

af moderniteten bliver langt fra at være en begrædelse af tab af sammenhæng og erfaringsformidling en indløsning i hidtil uset grad af virkelighedens karakter af potentiale, mulighed og liv. Dette potentiale er i den alternative fortælling virkelighedskonstituerende og derfor *i sig selv* ikke et epokalt fænomen. Derfor er det også rimeligt at efterspørge spor af den alternative modernismefortællings formelle implikationer uden for moderniteten.

Det er afhandlingens sigte at kaste lys over denne fortælling gennem analyser af en række udvalgte værker inden for litteratur, billedkunst og musik. For at gøre det har det været nødvendigt at udvikle en særlig læsemåde og mobilisere et særligt begrebsapparat, som afhandlingen indledningsvis redegør for og diskuterer.

Den alternative modernismefortælling har naturligvis hele tiden "været der", men man skal lede lidt efter den og beflitte sig på at holde hovedet koldt, når man finder spor af den i kulturelle og politiske sammenhænge, som man kun kan have afsky for. Det beror til dels på, at fortællingens skamløse hævde af liv og dynamik og dens forbindelse til metafysisk tænkning, der ureflekteret kan udlægges som "mystik", har appelleret til fascistisk populisme. Det kan man hverken lægge kunsten eller dens ihærdige forfægtere til last; og hele tankebygningen er i sin kerne modsatrettet diktatorisk begrænsning og undertrykkelse, hvilket ophavsmanden til væsentlige dele af den, Henri Bergson, er et vidnesbyrd om. Bergson var jøde og spillede en væsentlig rolle for udviklingen af Folkefronten og mellem menneskelig forståelse efter første verdenskrig. Under anden verdenskrig afslog han Vichy-regeringens tilbud om at undtage ham fra de antisemitiske love, der praktiseredes i Frankrig under den tyske besættelse. Bergson var udmærket klar over sine ideers anvendelse i fascistisk propagandaøjemed, og han ønskede at lægge afstand til dette. Som en indirekte følge af hans afvisning af at lade sig særbehandle pådrog han sig en dødelig bronchitis, da han i regnvejr ventede på at lade sig registrere som jøde i 1940. Han døde året efter. Bergson modtog Nobelprisen i litteratur i 1927.

Afhandlingens formål, tese og implikationer

Formål: Det er afhandlingens formål at undersøge og redegøre for litterære, billedkunstneriske og musikalske udtryks overensstemmelse med en antirationalistisk, vitalistisk virkelighedsopfattelse i moderniteten.

Tese: Det er afhandlingens tese, at en række kunstværker, især modernistiske, forholder sig til virkeligheden som "motiverede" tegn. Dvs. at værkerne fremviser kvalitative egenskaber ved verden på værkernes formelle præmisser, og det er i kraft af denne kapacitet, afhandlingen opererer med værkerne som korrelat for virkeligheden.

Implikationer: For at kunne sandsynliggøre tesen er det afgørende at opfatte kunstværket som et tegnsystem, der inden for sin egen afgrænsning (med en særlig forventningshorisont) fremviser egenskaber, der på egne betingelser (f.eks. grund, følge, slutning) svarer til egenskaber i realitetens dynamiske system (lovæssigheder, årsag, virkning). Ved at operere med et systems grad af orden, dets entropiforhold, lader det sig gøre (med visse forbehold) at vurdere, i hvilken grad værket skal opfattes som virkelighedskorrelat i overensstemmelse med en vitalistisk optik.

Afhandlingens *erkendelsesteoretiske grundlag* er Henri Bergsons livsfilosofi, som den kommer til udtryk i hans hovedværker: *Essai sur les données immédiates de la conscience* (*Det umiddelbare i Bevidstheden*), 1889, hvor Bergson kritiserer Immanuel Kants tidsop-

fattelse, *Matière et mémoire (Stof og Hukommelse)*, 1996, hvor Bergson fremfører, at det positivistiske fundament for sikker viden i praksis er begrænset til de sider af verden, der er nyttige for os, og *L'évolution créatrice (Den skabende Udvikling)*, 1907, som kritiserer Charles Darwins lære om udviklingen som blind og styret af tilfældigheder.

Afhandlingens *analytiske-metodiske* grundlag er udviklet på baggrund af følgende litterærteoretiske teorier: *fænomenologi* som praktiseret af Roman Ingarden, *receptionsteori* som praktiseret af Wolfgang Iser og *semiotisk teori* i Umberto Eco's forvaltning. Endelig vil Tzvetan Todorovs optik i forbindelse med den fantastiske fortælling spille en rolle for afhandlingens særlige analytisk-metodiske synsmåde; forvaltningen af entropibegrebet er hovedsagelig hentet fra *informationsvidenskab* og *kybernetik*.

Sammenfattende kan afhandlingens orienteringsrum og manøvrer angives ved afhandlingens undertitel "Tværæstetiske sonderinger i moderniteten":

Tværæstetiske: Udgangspunktet er det litterære felt og den litterære analyse, men det er afgørende, at der foretages perspektiveringer til billedkunst og musik ud fra den betragtning, at en stor del af litteraturen, billedkunsten og musikken i moderniteten er fælles om en virkelighedsopfattelse, der lejr sig i værkernes modus som "ubestemthed" og "dissonans".

Sonderinger: Udviklingen af en særlig praksis, der i stedet for fænomenologiens "intentionelle korrelat" og receptionsteoriens "reduktionisme" tilstræber at lade værket forblive åbent i sin egenskab af egentligt virkelighedskorrelat. Samtidig kan åbenheden ses som en formel tematisering af menneskets vanemæssige, narrative og reducerende omgang med realiteten, og herved bliver værket en kunstnerisk udfoldelse af Bergsons forestilling om den menneskelige bevidsthed som "pragmatisk" og udelukkende skikket til at manøvrere hensigtsmæssigt i en verden, hvis væsen den ikke formår at gribe ved rationel, logisk tilnærmelse.

Moderniteten: Moderniteten forstås her som det historiske rum, hvor det i hidtil uset grad lader sig gøre at indløse virkelighedens karakter af potentiale som kunst, fordi den menneskelige bevidsthed i konfrontationen med eksempelvis storbyen og den moderne krig udsættes for en sansepåvirkning af simultan, dissonantisk og vital karakter, som det ikke uden videre lader sig gøre at omsætte til troværdig fortælling. Det er egenskaber ved moderniteten, som i en kulturpessimistisk afledning har ført til den altdominerende forestilling om "fremmedgørelse" som kardinalbegreb i modernitetsforståelsen. Afhandlingens vitalistiske optik hævder heroverfor, at meget af modernitetens kunst er et reelt forsøg på at svare den moderne virkeligheds fremtræden med en indvinding af nyt terræn på den moderne virkeligheds præmisser. Der er derfor ikke tale om at forvalte en ny virkelighed i en forældet, meningssøgende syntaks (en sådan forvaltning kan kun blive den begrædelse af det tabte, som al for megen modernismefortolkning er), men om at møde verdens abrupte og pågående ansigt med et vitalt udtryk af adækvat karakter.

Et andet væsentligt kendetegn for afhandlingens forståelse af modernitet er udviklingen *fra* et klassisk naturvidenskabeligt verdensbillede, som formuleret af Isac Newton med generelle teorier for, hvorledes legemer bevæger sig i rum og tid, *til* en moderne opfattelse af tid og rum som dynamiske størrelser, hvor hver enkelt partikel har sit eget private tidsmål afhængigt af, hvor den er, og hvordan den bevæger sig. Til erstatning for den newtonske teori, der beskriver gravitationen som en universel naturkraft, udviklede Albert Einstein sin almene relativitetsteori, der beskriver gravitationen som en krumning af rum-tiden udløst af

massen og energien heri, og videnskabsmænd som Max Planck, Werner Heisenberg og Niels Bohr stod bag udviklingen af kvantemekanikken, der beskriver fænomener i atomar målestok, og hvori ubestemthed spiller en afgørende rolle.

Selektionskriterier

Afhandlingen er tværæstetisk anlagt, idet den beskæftiger sig med såvel litteratur som billedkunst og musik, fordi begreber og terminologi fra forståelsen af musikalske og billedkunstneriske udtryk viser sig at være befrugtende for den litterære forståelse, ligesom det er en del af afhandlingens tese, at modernistisk kunst, musik og litteratur har formelle fællestræk hinsides de motiviske og tematiske sammenfald på betydningsplanet, man traditionelt har beskæftiget sig med, når man har bedrevet tværæstetik.

Afhandlingen har i første række til hensigt at foreslå og undersøge en læsemåde i forhold til danske og udenlandske kunstværker inden for og på tværs af de respektive kunstarter, der fremviser virkelighedstræk på værkernes formelle præmisser. Jeg har derfor valgt værker af en kompleksitet og kapacitet, der gør det rimeligt at operere med begreber som "ubestemthed" og "entropi" i værkets univers som korrelat for de samme egenskaber i realiteten.

Værkerne skal med andre ord være formelt "avancerede" i en grad, så det er indlysende, at de rummer mere end et udsagn, der dækkende kan fremstilles på semantisk niveau. Det er en af afhandlingens teser, at virkelighedens fænomener i "moderniteten" i særlig grad fremviser en række særtræk som "simultanitet", "sideordning", "dissonans" og "uoverskuelighed", der meget prægnant kan fremstilles på formelle betingelser i værkets univers, og derved kan værket skabes som et korrelat for fremherskende egenskaber ved en virkelighed, der nok især i "moderniteten" udfolder egenskaberne, men de er "altid" til stede, da virkelighedens karakter som sådan ikke er epokalt bestemt.

Derfor er der en overvægt af værker efter 1870'erne af en bonitet, som allerede er kanoniseret i kunst- og litteraturhistorien. Det giver endvidere det spændende perspektiv, at læsemåden så at sige skal stå sin prøve i forhold til værker, der findes mange analyser af i forvejen; og læsemådens relevans skal demonstreres ved at bidrage med hidtil upåagtede aspekter af forfatterskaber i Nobelpris-klassen (Henrik Pontoppidan og Johannes V. Jensen) og kunstværker af "kæmper" som Pablo Picasso, Henri Matisse og Igor Stravinsky.

Det er således ikke hensigten at undersøge værker, der repræsentativt markerer et forløb og en særlig udvikling i modernitetens kunst. Dog giver læsemåden anledning til overvejelser i forhold til litterære og kunstneriske strømningers overordnede etik og "bestemthed". I det omfang en overordnet ideologisk tendentiøsitet er særligt til stede i et kunsværk, er dette værk til en vis grad allerede "bestemt" fra starten, og det vil derfor ikke appellere til en læsemåde, der tager særligt hensyn til værkets åbenhed. Hvis det virkelig forholdt sig sådan (som det heldigvis sjældent gør), at "naturalisme" i litteraturen udelukkende var en ideologisk forvaltning af "realismen" i overensstemmelse med en særlig optik på biologi, kønsforhold, ejendomsforhold etc., så var der forsvindende lidt at komme efter for en mere formel anlagt undersøgelse af værkernes ubestemthed; hvad skulle den nemlig så være der for?

Imidlertid viser det sig ofte, at værkerne er større end deres ideologer, og analysen af Pontoppidans værk viser da også, hvor urimeligt det ville være at katalogisere ham udelukkende på grundlag af en "mening" om verden. Herman Bang, hvis realismebegreb er et andet end naturalismens, idet realisme for ham er en stil og ikke en "tendens", ville være oplagt at undersøge på grundlag af afhandlingens læsemåde, ligesom Klaus Rifbjerg ville være det – især hans tidlige digte, der nærmest er studier i ubestemthed. Så selv om afhandlingen dokumenterer en begrænsning af viljen til at beskæftige sig med eksperimenterende kunst hos

mellemligstidens kulturradikale, er det ingenlunde ensbetydende med, at kunstneres og værkers sammenknytning med dette begreb på forhånd diskvalificerer nogen eller noget.

På lignende måde er billedkunsten og musikken valgt på grundlag af "åbenhed" og "tyngde". Der er heldigvis et utal af værker, der appellerer til den særlige læsemåde, og at værkerne ikke optræder i afhandlingen betyder ikke, at de ikke er fuldgældige modernistiske udsagn.

Afhandlingens opbygning

Afhandlingen falder i to dele. *Forskningspositioner* (kap. 1-3) udfolder en forskningsdiskussion i relation til forskellige forskeres opfattelser af ubestemthedens betydning for det litterære værk og redegør for begreber, der bringes i anvendelse i anden dels *Analyser og perspektiver* (kap. 4-8).

Første del lægger ud med en diskussion af "det åbne værk" med Umberto Eco's observationer i artiklen "Det åbne værks poetik", som er første kapitel i hans bog om det åbne værk, *Opera aperta* fra 1962. Kernen i artiklen er, at det åbne litterære værks "åbenhed" afstedkommes af dets ubestemtheder, der ved at bestemmes "lukker" værket, som ved "lukningen" af læseren realiseres som kunstnerisk oplevelse. Heroverfor hævder jeg en grundforestilling om, at et værks åbenhed ikke indlysende er der for at blive lukket, men også kan siges at fungere som et virkelighedskorrelat, der i kraft af sin ubestemthed fremviser egenskaber ved realiteten på tekstlige præmisser (når det drejer sig om litteratur).

Herefter følger en redegørelse for dele af den nyeste kognitive forsknings konklusioner i forbindelse med forestillingen om "den litterære bevidsthed". Det er Mark Turners udfoldelse af en formodning om, at den menneskelige bevidsthed evolutionsmæssigt har udviklet sig til at forstå i kraft af historier (hvor uendeligt rudimentære disse "historier" så i øvrigt måtte være). "Fortælling" i videste forstand antages også at være sprogkonstituerende, idet forskningen formoder, at det menneskelige sprog har udviklet sig ved at applicere lyde på historier, der udfolder sig i overensstemmelse med en "forløsningsorientering". Disse antagelser om den menneskelige bevidstheds orienteringsmåde er centrale for afhandlingens senere udvikling af de respektive kunstarters "forventningshorisonter", som er en udfoldelse af et "plot-skema" i videste forstand.

Samtidig stemmer den kognitive forsknings resultater overens med Henri Bergsons ide om, at den menneskelige bevidsthed er "pragmatisk" og udelukkende skikket til at manøvrere hensigtsmæssigt i verden, og ikke i første række til at "forstå" verden. Dette betyder, at bevidstheden for at kunne hævde sig er nødt til at tilsidesætte egenskaber ved virkeligheden, som den ikke umiddelbart kan "bruge" til noget. Det er her, man kan hævde, at kunsten kan spille en rolle som det sted, hvor man bliver opmærksom på en virkelighedsbeskaffenhed, der er skjult for hverdagens omgang med verden.

Kapitel 1 omhandler begrebet "negativ formåen". Idet jeg hævder, at opmærksomheden på den særlige virkelighedskarakter ikke er epokalt bestemt (skønt den kunstneriske udfoldelse af dens konsekvenser er ganske overvældende til stede i "moderniteten"), er det rimeligt at efterspørge tegn på opmærksomheden uden for moderniteten. Dette fører os til John Keats og hans redegørelse for "negativ formåen" som en egenskab, kunstneren må væbne sig med for at fornemme tilværelsens karakter af ubestemthed og kunne digte på den. I forlængelse af dette læser jeg Keats "Ode on a Grecian Urn" for at se, om hans opmærksomhed på ubestemthed afsætter sig spor i hans digtning. Det gør den, og i forlængelse af denne konklusion redegøres for den fænomenologiske teori med inddragelse af en læsning af den samme ode i

fænomenologisk optik. Denne del af forskningsdiskussionen er en redegørelse for Roman Ingardens fænomenologiske lagmodel i Wolfgang Iser's forvaltning (han udfolder læsningen i *How to Do Theory*), idet Iser dog suspenderer Ingardens fordring om at indrangere læsningens delkonklusioner i overensstemmelse med "polyfon harmoni". Hermed dukker harmonibegrebet op, som i afhandlingen dels bruges som strukturel forventningshorisont, dels modsvares af en kapacitet ved kunstnerisk "dissonans" som et virkelighedskorrelat, der kan ses i såvel musik som litteratur. Redegørelsen for den fænomenologiske metode har også til hensigt at vise, hvordan denne, i lighed med Eco, bruger værket's ubestemthed som afsæt for en nærmere bestemmelse. Værket's åbenhed opfattes altså også for Ingarden og Iser provisorisk, og skal ifølge fænomenologien udelukkende tjene til læserens realisering af værket.

For at efterspørge alternative forståelser for kunstværket's kapacitet gøres herefter i kapitlet rede for T.S. Eliots kritik af Bergson, som viser sig at grunde i en utilfredshed med det logiske sprogs mulighed for at leve op til Bergson's egne fordringer. Det er i den forbindelse et argument for afhandlingen, at det modernistiske kunstværk træder til, hvor det rationelle sprog må give op.

Endelig udfolder kapitlet en aktualisering af afhandlingens opfattelse af forholdet mellem værk og verden på grænsen til moderniteten med Søren Kierkegaard's kritik af H.C. Andersen som romanforfatter. Det viser sig, at alle de særtræk og udeladelser, som Andersen kritiseres for, er kunstneriske greb, der praktiseres i modernistisk kunst. Implicit er Kierkegaard klar over Andersens værdi, idet han ekspliciterer sin kritik som normbundet: Der er altså tale om, at den højt besungne "livsanskuelse" dækker over egenskaber ved virkeligheden, som det kan være Andersens ambition at pege på. Dette forhold kan siges at forgrube afhandlingens senere udfoldelse af "overgrebet's anatomi".

Kapitel 2 beskæftiger sig med nedbrydningen af den gamle virkelighedsopfattelse. Her redegøres for, hvordan Bergson's tanker så at sige fylder hullet, som opstår efter den tilbagegang for naturvidenskaben, vi ser omkring skiftet til det 20. århundrede. I kapitlet bestemmes centrale begreber i Bergson's univers som *élan vital*, den karakter af potentiale og fortættethed, som ifølge ham er virkelighedens fremmeste karakteristikon, og *la durée*, hans særlige tidsbegreb, der kan betegnes som en svækket og mere retningsbestemt udgave af *élan vital*, som mennesket imidlertid kan fornemme i sig selv som "varighed" eller psykisk oplevet tid. Endvidere redegøres der for, hvordan Bergson's tidsbegreb er et opgør med den kantianske forestilling om tid som en slags rum.

I kapitlet vises det endvidere, hvordan den bergsonske tænkning kan ses udfoldet i kunstneriske strømninger i begyndelsen af det 20. århundrede som kubisme og fauvisme og i litteraturen hos Pär Lagerkvist.

Kapitel 3, "Værket's appelstruktur", høster de sidste redskaber til brug for afhandlingens helt centrale skema over kunstværker's appel i vitalistisk optik. Det gøres ved at udfolde sidste del af forskningsdiskussionen og indledningsvist redegøre for Wolfgang Iser's udfoldelse af "Tekstens appelstruktur", hvor han argumenterer for ubestemthed som en betingelse for den litterære prosas virkning. Det er her, Iser introducerer sine berømte "tomme pladser" i teksten. Wolfgang Iser bruger sin observation af de tomme pladser til at redegøre for et spillerum for tekstfortolkningen, hvor forskellige aktualiseringer af teksten principielt er lige gyldige, idet man så at sige bruger de respektive aktualiseringer eller "lukninger" af teksten til at konkludere epistemologisk, psykologisk eller antropologisk, altså til at udsige noget om den menneskelige erkendelses stadi eller en særlig mental karakter af et individ eller en historisk perio-

de. Der lægges hermed op til tekstens relevans for Iser's senere receptions-kritik (som også gennemgås i kapitlet).

Heroverfor hævder jeg atter tekstens relevans som virkelighedskorrelat, idet bl.a. det misforhold mellem samtidighed og succession, som Iser fremlæser, bliver "tegn" på virkeligheden, når en grundlæggende egenskab ved den omsættes til værk.

Iser lægger således i høj grad op til, at hans observationer og konklusioner i relation til ubestemthed i den litterære tekst primært er anvendelige for en receptions-kritik, og denne gennemgås efterfølgende i kapitlet. Med receptions-kritikken betegner Iser bl.a. den proces i læserens bevidsthed, som styres af de tomme pladser, som "læsningens syntagmatiske akse". Heroverfor er "læsningens paradigmatiske akse" foregrebet ved tekstens negationer. Hvor tomme pladser indikerer forbindelser, der skal etableres, indikerer negationer en motivation for det, der er blevet nulstillet. Det er atter afhandlingens pointe, at såvel den syntagmatiske som den paradigmatiske akse for Wolfgang Iser strukturerer en rationel viden – og ikke udgør ramme for "genkendelse" af en "særlighed" ved verden, som teksten kunne fungere som korrelat for. Imidlertid leder gennemgangen af receptions-kritikken til kapitlets ophold ved semiotikken, da "tegn" er en stadig genkommende reference i det gennemgæede.

Afhandlingens aktive mobilisering af semiotikken sker med en gennemgang af Umberto Eco's forestilling om det "æstetiske ideolekt". Det bliver i den forbindelse åbenbart, at Eco's ambition med sin tegnteori er en anden end afhandlingens interesse for tegnet. Det, Eco bruger sit begreb om det æstetiske ideolekt til, er meget lig de bestræbelser i forhold til teksten, vi har set Wolfgang Iser praktisere i forbindelse med receptionsteorien. Det drejer sig dels om en øget formel forståelse af teksten selv, dels en øget opmærksomhed på de historisk betingede normer, teksten kom i stand ved. Imidlertid udvikler Eco en nyttig terminologi og en præcisering af forestillingen om det udsigelige, kunstværkets "je ne sais pas quoi", som desværre bliver til et "je le sais", når man har iværksat det æstetiske ideolekt i forståelses-processen. Men stadiet *før* det æstetiske ideolekt, det, hvor Eco's "afvigematrix" er aktiv, er af stor værdi for afhandlingen. I det omfang, vi nemlig ikke forestiller os, at afvigematrixen genererer en eller flere "lukninger" af værket, så er den vældig interessant, idet den registrerer et givet tegns afvigelse fra modtagerens forventning om tegnets "rette" beskaffenhed. Tegnets afvigelse er således et udtryk for en grad af "ikke indløst" forventningshorisont, og da det vil være hensigtsmæssigt at have et mål for denne "ikke indløsthed", introducerer afhandlingen begrebet om entropi.

Det godtgøres, hvordan "entropi" som udtryk for "fortættethed" og potentiale i det fysikalske univers har sin parallel i forbindelse med informationsteori, hvor det er muligt at oversætte den information, der er båret af en meddelelse som det essentielt negative af dets entropi. Entropibegrebet bliver således "bindeled" mellem virkelighed og værk, en slags fælles valuta for to principielt inkompatible systemer. Dette er yderligere med til at udvikle afhandlingens grundskema.

Den omstændighed, at informationsvidenskab strengt taget forholder sig til sandsynlighed og forekomst og altså, når det drejer sig om sprog, "måler på" dets syntaktiske aspekter og ikke de semantiske, føder – med inspiration fra digteren Klaus Høecks forslag om, at semantikken kan opfattes som en slags "forstyrrelse" i sprogsystemet – den tanke, at betydning i semantisk forstand er struktureret af vor erkendelses begrænsning, som bl.a. ytrer sig som generaliseringer af "noget", der i virkeligheden er "særligt" og i besiddelse af en individualitet, der unddrager sig vor normale kompetence for forståelse. Dette særlige problemkompleks af en strukturel forudsætning for semantisk "hævdelse" af noget, der måske ikke er belæg for, kalder jeg "overgrebets anatomi": Den omstændighed, at menneskelige produce-rede og reciperede betydende ytringer kan være betinget af det, der strukturelt appellerer til

bekaffenheden af den menneskelige bevidsthed, bevirker en dominans af forløsningsorienterede forståelsesstrukturer og ”løsningsmodeller” for menneskelige problemkomplekser, der tilsidesætter eller underlægger sig det, der ikke lader sig kategorisere og generalisere i overensstemmelse med bevidsthedens kapacitet for ”forståelse”.

Analyser og perspektiver

Afhandlingens anden del er helliget konkrete analyser, og som en oversigt i forhold til disses vitalistiske appel, organiseres første dels konklusioner i kapitel 4's tværæstetiske grundskema.

Kapitel 4, ”Musik og billedkunst”, tager udgangspunkt i, at kunsten kunne fungere som en markør for ”overgrebets anatomi”. Med udgangspunkt i Richard Wagners såkaldte Tristanakkord i forspillet til operaen *Tristan og Isolde* (som er en dissonans, der ikke opløses i en vanlig konsonans) foreslås det, at Wagners indledning af det, der skulle ende med den atonale musik, i virkeligheden er en formel ytring af noget, der ikke lader sig udtrykke på narrative præmisser i operaens libretto. Redegørelsen følges op af en musikhistorisk redegørelse for formalisten Eduard Hanslicks syn på harmoni som det fremherskende strukturelle kendetegn ved musiks appel.

Det lader sig nu gøre at udforme afhandlingens tværæstetiske grundskema. Det viser entropien som en ”fællesvaluta” for virkelighedens dynamiske og værkets tegnsystem, og det fremstiller et (modernistisk) kunstværks appel som funktion af en ikke-indløst forventningshorisont for kunstarterne. Forventningshorisonten er ”hverdagssprog”, ”lighed” og ”tonal harmonik” for hhv. det sproglige værk, billedkunsten og musikken.

Herefter føres musikhistorien med dissonans som omdrejningspunkt frem til Arnold Schönberg, og de fremlæste musikalske konklusioner holdes op mod Adornos musikfilosofi for at profilere disse i forhold til en radikalt anderledes udlægning af centrale musikalske begivenheder og fænomener.

Med baggrund i værkernes ubestemthed redegøres herefter for de naturvidenskabelige landvindinger fra første halvdel af det 20. århundrede, der knytter sig til opdagelsen af ubestemthed som generelt fænomen i naturen. I forlængelse af det udfoldes en forståelse af Paul Cézannes malegrammatik som en anvendelse af ”malekvanter”, der markerer materielle fænomeners ”omtrentlighed” snarere end deres nøjagtige position, og det forsøges at ”læse” Carl Nielsens fjerde symfoni, *Det Uudslukkelige* som en musikalsk struktur, der følger naturens lov for udledning af energi i kvanter. Det afstedkommer en abrupt rytmik i værket, som musikkritikere har haft svært ved at forene med Carl Nielsens intention om at skildre en livets ”strømmen”, men det beror på kritikernes ”mimetiske” forventning til værket.

Kapitel 5, ”Ubestemthed og poetik”, læser Paul la Cours *Fragmenter af en Dagbog*, som åbner sig på en ny måde ved at blive læst i afhandlingens optik. Samtidig kan traktaten ses som et alternativ til Umberto Ecos ”Det åbne værks poetik”. På grundlag af en nærlæsning af *Fragmenterne* foreslås en grundforestilling hos la Cour om, at verden er ”werden” – tilblivelse, og at det er den virkelighedskarakter, kunstværket bør formidle ved at gøre sine tegn ”motiverede”, så de vidner om verdens ”væsen” på en mere tilfredsstillende måde, end symboler gør. Tegnet motiveres bl.a. ved at afvige fra en forventningshorisont i kraft af mangel på lighed eller som modus af ”patos” eller ”ironi”, der kan ses som en retorisk objektivering snarere end en semantisk kommentar til den fremstillede virkelighed.

I forlængelse af *Fragmenternes* gennemgang og dens påviste forbindelse til Bergsons tænkning opledes årsager til, at Bergson ikke har været en almindelig del af dansk kritiks beredskab. Gennem analyser af artikler fra kredsen omkring tidsskriftet *Kritisk Revy*

sandsynliggør afhandlingen, at forklaringen skal findes i mellemkrigstidens nykantianske observans i de ledende intellektuelle kredse, især hos Otto Gelsted.

Endelig læses digte af Thorkild Bjørnvig og Ole Sarvig som eksempler på, hvor forskellig en virkelighedsopfattelse, der kan fremtolkes hos "Hereticanere" alt afhængig af, om de er inspireret af vitalisme og dermed har et konstruktivt forhold til la Cours poetik (som Bjørnvig) eller ej.

Kapitel 6, "Ironi og entropi", analyserer Henrik Pontoppidans *Det forjættede Land* i lyset af fremstillingens hidtidige konklusioner og i spil med Klaus P. Mortensens diputats, *Ironi og utopi* om Pontoppidans forfatterskab. Forskellige synspunkter på begrebet ironis virkeliggørelse som fænomen i kunstværket holdes op mod hinanden på baggrund af Søren Kierkegaards opfattelse af begrebet som fremstillet i *Begrebet ironi*. Pontoppidans "tvesyn" opfattes i den forbindelse som hans særlige form for ironi, der er en udgave af ubestemthed. Således henledes opmærksomheden på *Det forjættede Lands* formelle beskaffenhed som virkelighedskorrelat, der bl.a. kommer i stand gennem værkets indsigt i "overgrebets anatomi". Heri spiller konstitueringen og udfoldelsen af "bjergtagningssmotivet" i værket en afgørende rolle.

Endelig undersøges utopiens egnethed som udtryk for "fortættethed" som funktion af utopiens mangel på virkeliggørelse ved at sammenligne utopien i *Det forjættede Land* med utopierne i Jakob Knudsens *Fremskridt* og Martin Andersen Nexø's *Pelle Erobreren*.

Herefter undersøges forholdet mellem ubestemthed og "tøven" i relation til Karen Blixens "Aben" læst som fantastisk fortælling i Tzvetan Todorovsk forstand. I forlængelse af Blixens fortælling redegøres for tanker om tekstens "energier", som kan være med til at sandsynliggøre formålstjenligheden af entropibegrebet ved tekstlæsning.

Kapitel 7, "Transformationer – fra verden til værk", forlænger det foregående kapitels undersøgelse af entropiforhold til en formodning om, at Johannes V. Jensen praktiserer en høj grad af entropibevidsthed i sine myter. Gennem læsninger af "Fusijama" og "Knokkelmanden" sandsynliggøres det, at myten er en "potent" kunstform, der formår at transformere virkelighedens fortættethed til værket i kraft af et spil mellem mytens strukturelle beskaffenhed og dens udsigelse. Det vises bl.a., hvordan myten fokuserer på det sted, hvor værket taler med verdens dialekt, i onomatopoeikonet, hvis karakter af nærvær myten forsøger at annektere.

Myten er centreret omkring punktet som anskuelsesform, og derfor føres diskussionen fra Johannes V. Jensen til James Joyce og hans sekularisering af epifanibegrebet, som også udfolder en erkendelse i øjeblikket, i punktet. På baggrund af såvel Umberto Eco's som Wolfgang Iser's redegørelse for *Ulysses'* værdi for læseren i de respektive teoretiske tekster, afhandlingen har anvendt, forsøges Joyces værk alternativt forlenet med de egenskaber ved et modernistisk kunstværk, som afhandlingen har hæftet sig ved.

Optagetheden af den punktuelle erkendelsesform føres videre i kapitlets redegørelse for futurismen og Emil Bønnelyckes inspiration af den, som viser sig i hans digtes retoriske beskaffenhed, der i høj grad er en udfoldelse af en vitalistisk tilværelsesforståelse. Bønnelycke knyttes endvidere til Apollinaire, hvis kalligrammer ligeledes analyseres på afhandlingens præmisser.

Kapitel 8, "Perspektiver", fokuserer på de kunstneriske manifestationer, der kan siges at være udløbere af den amerikanske beatkultur. Det særlige ved denne i forhold til den europæiske modernisme kan markeres som et skifte fra et paradigme, der fandt udtryk i Richard Wagners musiks kunstnerisk strukturelle omgang med virkeligheden, til bebop-jazzens parallel til denne. Dette forsøges underbygget ved at se på værker som Jack Kerouacs *On the Road*, F.P.

Jacs *Misfat* og Peter Laugesens digtning som udtryk for fænomener fra bop-musikken som ”chord changes”, ”improvisation” og ”kliché”, men stadig med en vitalistisk virkelighedsopfattelse. Billedkunst som Andy Warhols, der lægger sig i forlængelse af dette kunstneriske udtryk, tilfører gennemgangen perspektiv.

Endelig læses Klaus Høecks *Hjem* som et vidnesbyrd om kunst, der forholder sig til begge traditioner, og det forsøges påvist, at et helt centralt greb i Høecks kunst er en omvendning af det sædvanlige styrkeforhold i ”overgrebets anatomi”, således at det strukturelle i værket (tilsyneladende) får forrang for det semantiske, hvorved en alternativ virkelighedsbekaffenhed og en etik, der har et formelt grundlag (men som samtidig har meget vidtrækkende konsekvenser for vurderingen af ”hændelser” i virkeligheden), kommer til syne. Således lukkes afhandlingen som en cirkel af et værk, der rummer og udfolder (i hvert fald) et århundredes poetiske erfaring.

I. FORSKNINGSPPOSITIONER

Det åbne værk

En central forestilling i den alternative modernismefortælling er forestillingen om ”det åbne værk”. Umberto Eco har beskæftiget sig indgående med dette, og han forsøger at lave en fortløbende historisk fortælling om det i ”Det åbne værks poetik”. Afsnittet er første kapitel i hans berømte bog om det åbne værk, *Opera aperta*, fra 1962. Ecos indledende kapitel vil i det følgende blive paraphraseret på den måde, at der gøres ophold ved grundlæggende forestillinger om kunst og åbenhed, hvor de giver anledning til spørgsmål og afvigende opfattelser, som danner grundlag for min læsestrategi.

Eco starter med at præsentere nogle af de (i 1962) seneste eksempler på åbne værker inden for musikken, Karlheinz Stockhausens *Klavierstück XI*, Luciano Berios *Sequenza for solo-fløjte* og Henri Pousseurs *Scambi*. Stockhausen forelægger i sit værk musikeren en række nodeforløb, som han kan vælge imellem i udførelsen af musikstykket; i Berios stykke er tonernes rækkefølge og lydstyrke givne størrelser, mens den enkelte nodes varighed afhænger af en værdi, som musikeren tildeler den ud fra bestemte principper. Endelig fremstilles Pousseurs stykke mere som et mulighedsfelt end et på forhånd stuktureret værk, som en invitation til at vælge mellem forskellige afsnit, der kan kædes sammen på mange måder. Eco fremhæver, at de nye musikværker adskiller sig fra traditionelle værker ved ikke at være lukkede og definitive ”budskaber” i en entydigt organiseret form; de er derimod muligheder for forskellige organiseringer, der er overladt til fortolkerens initiativ: ”de fremstår følgelig ikke som færdige værker, der kræver at blive genlevet og forstået i en given strukturel retning, men som ’åbne’ værker, der fuldendes af fortolkeren i det øjeblik, hvor de nydes æstetisk.”⁴

Eco følger op med at pege på, hvordan mange andre kunstværker end dem, der er tilsigtet ”åbne” som de nævnte musikstykker, næsten altid indeholder elementer, der skal fortolkes, også inden for rammerne af et ”lukket” værks paradigme:

[...] kunstneren [producerer] en i sig selv lukket form ud fra ønsket om, at formen forstås og nydes, således som han har produceret den; alligevel forholder det sig sådan, at enhver konsument i selve reaktionen på nettet af stimulanser og i selve forståelsen for deres indbyrdes relation medbringer en konkret, eksistentiel situation, en særligt betinget sensibilitet, en bestemt kultur, smagstilbøjeligheder, personlige fordomme, således at forståelsen af den oprindelige form følger et bestemt individuelt perspektiv. [...] Enhver reception er således en *fortolkning* og en *udførelse*, eftersom værket ved hver reception genleves og får et originalt perspektiv.⁵

Det er vigtigt allerede her at opholde sig ved, at Umberto Eco ser åbenheden ved værket som en invitation til at ”lukke” det. Potentialet eller ”spændingen” i værket er der for at blive ”opløst” af en fortolker eller udøver. Herved viser Eco, hvor dybt forankret han er i en traditionel opfattelse af et kunstværks hensigt. Værket skal, idet det analyseres eller fortolkes, give et ”mere” end dets bogstavelige udsagn. Åbenheden er provisorisk, en foreløbig ubestemthed, der i forskellige kulturelle og historiske sammenhænge kan blive afgjort til

⁴ Eco 1995, s. 102.

⁵ Ibid., s. 103.

forskellige sider og bestemt i forskellige retninger. Det er også den måde, ”åbenhed” eller ”ubestemthed” forvaltes på i de teoretiske tilgange, som i øvrigt præsenteres i det følgende. Såvel i fænomenologien (repræsenteret ved Roman Ingarden), receptionsteorien (Wolfgang Iser) som i Umberto Ecos egen udgave af semiotikken er værkets ubestemthed principielt kun et afsæt for en afvikling af den, for en nøjere bestemmelse af et ”intentionelt” eller implicit udsagn. Kun i Tzvetan Todorovs teori om den fantastiske litteratur er ubestemthed – eller ”tøven”, som han kalder det – en kvalitet ved værket i sig selv, som har en række implikationer for forståelsen af den fantastiske litteraturs betydning i særlige historiske og kulturelle kontekster.

Det er imidlertid i denne forstand, *som en kvalitet ved værket selv og ikke* som en anledning til en mangfoldighed af divergerende fortolkningsmuligheder, at ubestemthed vil være udgangspunkt for afhandlingens udvikling af en adækvat teori og læsemåde. Det er en påstand om værkets ubestemthed som ”korrelat” for en fremherskende egenskab ved den værk-eksterne virkelighed og *ikke* som anledning til at fremlæse et ”intentionelt” korrelat af principielt samme erkendelsesmæssige karakter som det bogstavelige udsagn. Det medfører en række vanskeligheder, når realitetens særlige karakter af ubestemthed skal transformeres fra verden til værk, og her vil informationsteori og kybernetik bidrage til udviklingen af mine læseredskaber.

Det er imidlertid vigtigt for udviklingen af en præcis terminologi og begrebsafklaring, at afhandlingen forholder sig til de ovennævnte teorier og således også til Umberto Ecos videre redegørelse for det åbne værks historie.

Ecos historiske gennemgang starter i antikken og går via middelalderens ”lukkede” og utvetydige allegori hos Dante til renæssancen, hvor Eco pointerer, at der til grund for det entydige og nødvendiges poetik ligger forestillingen om et velordnet kosmos, et hierarki af væsensheder og love, som må forstås på den måde, der er indstiftet af den skabende ”logos”. Kunstværket spejler med andre ord det, der betegnes som et teokratisk og imperialt samfunds orden. Allerede her antydes det, at det åbne værk er sammenfaldende med en modstand mod autokratiske og autoritære restriktioner mod individ og tanke.

I barokken støder vi første gang på en så tydelig markering af værkets åbenhed, at det med rette kan betegnes som en egentlig tematisering. Barokformen er dynamisk, og derved benægter den antikkens og renæssancens statiske og utvetydige bestemthed. Renæssancens centralperspektiviske rum udfolder sig omkring en central akse og begrænses af symmetriske linjer og lukkede vinkler, der peger mod centrum ”på en sådan måde at det mere giver en ide om ’essentiel’ evighed end om bevægelse.” (s. 106) Heroverfor søger barokformen en virkningens ubestemthed med lys- og skyggespil, diagonaler, dynamiske kurver og forskellige hældningsvinkler, hvorved en rummets fremadskridende udvidelse antydes. Beskueren må over for det barokke kunstværk hele tiden flytte sig for at se det under nye vinkler; der gives ikke en privilegeret frontal betragterposition, som man ser det ved renæssancens ”kukkasseperspektiv”. Det opfatter Eco som et tegn på barokkens åndelige liv som det første klare udtryk for den moderne kultur og sensibilitet. Mennesket løsriver sig i barokken første gang fra en kanoniseret norm, og det står i såvel kunsten som videnskaben over for en verden i bevægelse, ”kunstværket opfattes ikke som et objekt, der bygger på gennemskuelige relationer, det skal ikke nydes som smukt men som et mysterium, der skal undersøges, som en opgave, der skal forfølges, og som en stimulans til den livfulde indbildningskraft.” (s. 106).

Eco udvikler kun sparsomt det åbne værks relation til det 18. århundrede, men med dette århundredes fornuftsdominans og med oplysningstiden og den engelske empirisme dæmmes ubestemtheden atter ind af abstrakte lovmæssigheder. Som vi senere skal se med John Keats, er et væsentligt element i en romantisk reaktion mod ”bestemmelse” og entydighed en opfor-

dring til kunstneren om at væbne sig med ”negativ formåen”, som er evnen til at udholde verdens uforløsthed samt en tiltro til værkets evne til at spejle den.

Først efter romantikken dukker en bevidst poetik om det ”åbne” værk op med Paul Verlaines *L’Art Poétique* (skrevet 1874) og Stéphane Mallarmés tanker om kunsten: ”at navngive en ting er at undertrykke tre fjerdedele af glæden ved digtet, som består i lykken ved at gætte lidt efter lidt: antydningen ... dét er drømmen ...”, refererer Eco (s.107).

Det er en væsentlig egenskab ved det sene 19. århundredes poetikker om det åbne værk, at værket, der ”antyder”, *virkeliggøres* hver gang, det er fyldt op med fortolkerens bidrag til det. Atter ser vi, at det i sidste ende er værkets realisering som noget bestemt ved fortolkerens mellemkomst, der er ubestemthedens egentlige kvalitet i denne tradition. At værket som åben form *i sig selv* allerede skulle være ”færdigt” og have en ganske bestemt hensigt falder tilsyneladende hverken Verlaine eller Umberto Eco ind. For en første betragtning kunne det dog se ud, som om Eco skaber en åbning mod det åbne værks karakter af ”endelig version”, da han når til Franz Kafka:

Vi kan uden besvær tænke på Kafka’s værk som et ”åbent” værk par excellence: proces, slot, venten, sygdom, fordømmelse, metamorfose og tortur er ikke situationer, der skal forstås i deres umiddelbare, bogstavelige betydning. Men til forskel fra middelalderens allegoriske konstruktioner er de konnotative betydninger her ikke entydige, de garanteres ikke af nogen encyklopædi, og de hviler ikke på nogen verdensorden. De forskellige eksistentialistiske, teologiske, kliniske og psykoanalytiske fortolkninger af Kafka’s symboler udtømmer på ingen måde værkets muligheder; faktisk forbliver det udtømmeligt og åbent i dets egenskab af ”tvetydigt”, eftersom en verden, der er ordnet efter universelt anerkendte love, udskiftes med en verden, der hviler på tvetydighed dels i den negative betydning af en mangel på orienteringscentre og dels i den positive betydning af en fortsat revision af værdier og visheder. (s. 108)

Det, der umiddelbart kunne se ud som et knæfald for værkets karakter af ubestemthed i sig selv med formuleringen om, at det ”forbliver” udtømmeligt og åbent, bliver imidlertid undsagt af en overordnet semantisk og generel udlægning af ubestemtheden, som bliver ”tegn” på en mangel på orienteringscentre og potentiale til fortsat revision af værdier og visheder. Igen lukkes værket, idet det udlægges som en erkendelsesmæssig gevinst i form af rationel viden om verden og nærmest en anvisning på, hvordan man skal agere i forhold til den. Her er det igen nødvendigt at standse op.

Det er nemlig symptomatisk, at et værks ubestemthed tematiseres som udtryk for en verden, hvis værdier til stadighed må revideres og underkastes fornyet inspektion. Det er en form for erkendelsesmæssig og politisk korrekt fortolkning af åbenhed, der i høj grad bekræfter en traditionel modernismefortælling med de tabte kerneværdier som omdrejningspunkt. Det er nok, fordi Eco primært beskæftiger sig med det åbne værk som et litterært fænomen, at åbenhedens implikationer i den grad forstås i semantiske kategorier, hvor man erkendelsesmæssigt ”forstår” ”betydningen” af ”det åbne”, hvorved åbenheden principielt lukkes.

Går man imidlertid mere sanseligt til værks, er det velkendt, at den fantastiske fortælling – hvor det ikke kan afgøres, om beretningens hændelser skal forstås i en rationel eller overnaturlig ramme – har en *kropslig* effekt på læseren. Man gyser. Det er for så vidt lige så videnskabeligt registrerbart som en semantisk gevinsts ”budskab”: Hårene rejser sig på armene, pulsen og blodtrykket stiger, adrenalin frigøres, og kroppen rustet sig til kamp. Det er med andre ord muligt for kunst at afstedkomme reaktioner hos læseren, der ikke i første række er af forstandskarakter, men som – i det omfang, de appellerer til hjernen – retter sig mod mere primitive og primære funktioner end ”forståelse”. Det er lettere at acceptere den kropslige ”gevinst” ved kunst, når vi taler om billedkunst og musik. Det er velkendt, hvilken psykologisk effekt farver eksempelvis har på mennesker, ligesom alle har prøvet at græde over et stykke musik, der er ganske abstrakt og ”uforståeligt” som rationel meddelelse. Hvis

man imidlertid anskuer det åbne litterære værk som kunst, der ikke først og fremmest skal lukkes, som kunst, der ikke udelukkende – og muligvis ikke i første række – er anlagt som en meddelelse af erkendelsesmæssig art, men som trækker på nogle af de kapaciteter, vi kender fra billedkunst og musik (men hvor ”forståelse” i klassisk forstand naturligvis stadig spiller en betydelig rolle), så kan det litterære værks åbenhed føre til nye og forbavsende læsninger af velkendte værker. Det vil blive demonstreret i afhandlingens analysedel.

Vi skal senere beskæftige os med en alternativ tilgang til åbenhed over for et værk, som Eco eksplicit i ”Det åbne værks poetik” lukker ved at gøre dets åbenhed til et udsagn om ”et præcist eksistentielt og ontologisk vilkår i den moderne verden” (s. 108). Dette er tilfældet med James Joyce, hvor Eco henviser til *Ulysses* og kapitlet ”Wandering Rocks” som et eksempel på en sammensathed og uafgjorthed, der levner læseren mulighed for at finde sine egne veje i mikrouniverset. Det bliver en pointe, at man hver gang kan vandre ad en ny rute i kapitlet og således realisere – og lukke – værket på en ny måde. Det er naturligvis rigtigt, ligesom det er rigtigt, at det er en væsentlig egenskab ved Joyces værk, der således bliver ”virkelighed” på en måde, det hidtil ikke havde været praktiseret i litteraturen.

Det, der imidlertid er nok så interessant, er Joyces principielle optagethed af åbenhed, og den reaktion, en sådan afstedkommer. Det oplever vi i forbindelse med de såkaldte ”epifanier”, der ytrer sig som sproglig stammen og stumhed, hvor de optræder eksemplarisk hos Joyce i det posthumt udgivne værk *Stephen Hero*. Så selv om åbenhed, forstået som afsæt for realisering af det hidtil uprøvede, optræder hos Joyce, så opererer han også med åbenhed i og for sig. Nemlig som en ”epifani”, hvis sakrale betegnelse nok minder os om, at vi har sekulariseret religiøsiteten i den moderne verden, men som i lige så høj grad er et kunstnerisk korrelat for verden, der ikke kan reduceres til logisk sprog eller meddelelse, og som først i kraft af den logiske syntaks’ opbrydning er i stand til at forlene værket med kvaliteter, der gør det til et adækvat udtryk for virkelighed. Det aspekt er ikke til stede hos Eco.

Derimod er han meget opmærksom på, hvordan et værks åbenhed kan styre læseren mod en bestemt erkendelse. Han nævner i den forbindelse Bertolt Brechts teaterpoetik. Brechts *Verfremdung*, den distancerede og formaliserede recitation, der præsenterer tilskueren for en række kendsgerninger, han skal tage stilling til og vælge imellem, er en form for åbenhed, blot drejer det sig her ikke ”om en skimtet uendelighed eller et i angsten oplevet mysteriums bløde tvetydighed, men om selve den konkrete tvetydighed i den sociale eksistens, forstået som et sammenstød af uløste problemer, der kræver en løsning. Værket er her ’åbent’ ligesom en debat er ’åben’: løsningen er ventet og ønsket, men den skal komme fra publikums bevidste medvirken. Åbenheden gør sig til instrument for revolutionær pædagogik.” (s. 110).

Jeg har svært ved at se den principielle forskel på åbenheden i Brechts værk og så de andre, som Eco beskæftiger sig med; i begge tilfælde drejer det sig om, at modtageren realiserer noget, der ligger i kim i værket. Om dette nu er en politisk eller en filosofisk erkendelse, eller om det er en erkendelse inden for rammerne af et rent fiktivt univers, er jo principielt ligegyldigt. Og det ændrer ikke ved forestillingen om den grundlæggende åbenhed som et afsæt for en nøjere bestemmelse.

Det, der i Ecos redegørelse for det åbne værks historie, kommer nærmest til konklusioner, som er beslægtede med dem, der skal fremsættes i denne afhandling, er behandlingen af Mallarmés litterære værk *Livre*. Stéphane Mallarmé fuldendte aldrig værket, som han arbejdede på i hele sit digterliv. Indledningsvist bemærker Eco, at de metafysiske intentioner, der lå til grund for Mallarmés forehavende, er omfattende og diskutabile, og derfor beskæftiger han (Eco) sig ikke med dem. Det er påfaldende, at hvor Eco godtager en snart sagt hvilken som helst verdensanskuelse hos digtere, når han skal lede efter retningslinjer at realisere et åbent værk efter, så er den omstændighed, at Mallarmé havde en metafysisk

motivation for sit værk, alene diskvalificerende for at beskæftige sig med værket på dets egne præmisser. Det siger noget om manglen på videnskabelige undersøgelser af vitalistiske kulturstrømninger, at verdens og værkets "livfuldhed" i høj grad havde baggrund i en tænkning, der lå i forlængelse af "metafysik". Det har naturligvis været meget forkættet i en positivistisk tradition at søge forklaringer på virkelighedens beskaffenhed uden for det materielle. Det vidner Eco's bemærkninger om Mallarmés *Livre* om. Det er imidlertid ingenlunde nødvendigt, at man identificerer sig med metafysisk tænkning eller "tror" på den for at undersøge og beskrive, hvordan denne tænkning har spillet en afgørende rolle for et modernistisk udtryk. Måske er det i virkeligheden velgørende, hvis man sætter sig for at undersøge noget, man er skeptisk over for. Det er i hvert fald ubestrideligt, hvordan en politisk og anden form for identificering med læse- og fortolkningsstrategier hos fortolkeren i den nære fortid har spærret for væsentlige opdagelser i litteratur og kunst.

Som omtalt ovenfor er Mallarmé meget radikal i sin tiltro til åbenhed, og Eco er for så vidt solidarisk med det: "*Man må undgå, at én og kun én betydning trænger sig på: det blanke felt omkring ordet, det typografiske spil, den poetiske teksts rumlige komposition bidrager til at give ordet en aura af noget ubestemt og fylde det med tusind forskellige antydninger.*"(s.107).

Eco opholder sig længe ved Mallarmés *Livre* (med de ovennævnte forbehold over for det metafysiske) som et eksempel på et værk i bevægelse inden for litteraturen:

Livre skulle være et bevægeligt monument og ikke blot i den forstand, at det var en bevægelig og "åben" komposition som *Coup de dés* [et andet åbent værk af Mallarmé], hvor tekstens grammatik, syntaks og typografiske udformning indførte en polymorf flerhed af elementer i et ubestemt relationsforhold.

I *Livre* skulle selv ikke siderne følge en fastlagt rækkefølge: de skulle forbindes i forskellige rækkefølger efter love for permutation. Udgangspunktet skulle være en serie uafhængige hæfter (hvis rækkefølge ikke er bestemt af indbindingen), dernæst skulle første og sidste side i et hæfte skrives på et og samme store blad, bøjet over på midten, således at de to halvdele tegnede hæftets begyndelse og slutning: inde i hæftet skulle der være et frit spil med de isolerede, enkeltvise, bevægelige og udskiftelige blade, således at forløbet, ligegyldigt hvilken rækkefølge bladene blev lagt i, besad en sammenhængende mening. Det er indlysende, at digteren ikke dermed mente, at hver kombination kunne opnå en syntaktisk mening og et fremadskridende indholdsforløb: selve strukturen i sætningerne og de isolerede ord, der hver især opfattes som værende i stand til at "antyd" og indtræde i en ansproende relation til andre sætninger eller ord, muliggjorde, at hver permutation og omrokering af rækkefølgen fik gyldighed ved at fremprovokere nye relationsmuligheder og med andre ord anspro nye horisonter. Le volume, malgré l'impression fixe, devient, par ce jeu, mobile – de mort il devient vie. (Værket bliver på trods af dets tilsyneladende stabilitet bevægeligt ved dette spil – fra at være dødt bliver det levende). (s. 112)

Det er centralt for forståelsen af den særlige karakter af *Livre*, at denne karakter af Mallarmé betegnes med begrebet "liv". Der er en væsensforskel mellem "åbenhed" og "liv" i en traditionel, erkendelsesmæssig tradition, men det er betegnende for den alternative modernisme-forestilling, at den tiltror værket en kapacitet til at fremvise "liv". Naturligvis på værkets betingelser, men vel at mærke *ikke* som semantisk reference til – eller ved hjælp af konventionelle metaforer for – "liv". Der er tale om en vitalistisk praksis, der hævder at kunne transformere realitetens karakter af liv – som åbenhed, mulighed eller potentiale – til værket, der så fremstår som "åbent", "muligt" eller "potent" i kraft af de tegn i værket, som en adækvat semiotik, der eksempelvis opererer med "fragment", "myte" og "paradoks" som tegn, kan registrere.

Eco skynder sig at konstatere, at den omstændighed, at *Livre* stiller sig i en orfisk åbenbarings tjeneste, ikke får indflydelse på bogens strukturelle realitet som et bevægeligt og åbent objekt. *Livre* tilstræber nemlig at være en verden i fortsat forandring, hvorved den "ligner" verden som sådan; men *uden* at "lukke" sig om denne erkendelse ved at være mime-

tisk eller referentiel i traditionel forstand. Eco er opmærksom på denne egenskab ved at sige, at *Livre* ikke bestræber sig på at:

[...] udtrykke, men at erstatte og virkeliggøre. I denne struktur skulle man ikke lede efter nogen form for fastlagt mening, ligesom der heller ikke var forudset en definitiv form: hvis en enkelt passage i bogen havde haft en bestemt, utvetydig mening, der var utilgængelig for indflydelse fra den omrokerbare kontekst, så ville denne passage have blokeret hele mekanismen.

[...] vi ved ikke, om eksperimentet havde været gyldigt, hvis det var blevet fuldendt, eller om det havde fremstillet en tvetydig, mystisk og esoterisk legemliggørelse af en dekadent sensibilitet. Vi hælder til den anden hypotese, men det er indlysende interessant her på tærsklen til vor egen epoke at finde et så magtfuldt forslag til et *værk i bevægelse*; det er et tegn på, at der ligger visse fordringer i luften, som ved deres blotte eksistens retfærdiggør og forklarer sig som kulturelle data, der er med til at bygge billedet af en epoke op. Derfor er Mallarmés eksperiment taget i betragtning, også selvom det er bundet til en temmelig tvetydig og historisk afgrænset problemstilling, mens de aktuelle *værker i bevægelse* derimod søger at indstifte harmoniske og konkrete samfundsrelationer og – som det er tilfældet i de seneste musikalske eksperimenter – former for optræning af sensibiliteten og forestillingsevnen uden at foregive at ville erstatte erkendelsen med orfiske surrogater.” (s. 113)

Umberto Eco føler sig åbenbart nødsaget til at legitimere, at han overhovedet inddrager Mallarmés *Livre*. Det er ham meget magtpåliggende at tage afstand fra en symbolistisk forestilling om, at verden har en dybde, der må suggereres frem ad andre kanaler end den logiske syntaks og den erkendelsesmæssige realitet:

Det er faktisk altid risikabelt at hævde, at metaforen eller det poetiske symbol, den klanglige realitet eller den plastiske form er midler til erkendelse af det virkelige, der går mere i dybden end logikkens værkstøj. Erkendelsen af verden har sin autoriserede kanal i videnskaben, og enhver stræben fra kunstnerens side efter at blive seer har altid noget tvetydigt ved sig, [o]gså selvom det kan være poetisk produktivt. Kunstens opgave består ikke så meget i at erkende verden som i at *producere* tilføjelser til verden, autonome former, som kobles til de eksisterende, og som fremviser egne love og et eget, personligt liv. (s. 113-14)

Eco holder sig ikke tilbage fra temmelig utvetydigt at formulere kunstens opgave. Denne er blandt andet at lade sig forme i overensstemmelse med videnskabens orienteringsmåde, hvad angår det erkendelsesmæssige. Kunst bliver en meget cerebral affære i Ecos forvaltning; og den opholder sig ikke ved den kendsgerning, at kunsten for kunstnerne selv ofte har haft en betydning, hvor dens forløsende karakter har været uadskillelig fra, at den formår at gribe verden på en måde, som har ligget uden for rækkevidde af videnskaben. Ligeledes har den kunstneriske orienteringsform nu og da medført en beskaffenhed af kunstværket, der ligefrem kan siges at foregribe den naturvidenskabelige erkendelse, som vi skal se med Paul Cézanne og hans maleriske tekniks affinitet til videnskabens brug af ”kvanter”. Hvad enten man nu tror på, at kunsten i kraft af sin ”særlighed” og karakter af ”sidstereferent” har kapacitet til at gribe noget, som ikke kan manifesteres på anden vis, eksempelvis som naturvidenskabelig erkendelse, så er det i hvert fald uomgængeligt, at mange kunstnere selv – og ikke bare Mallarmé – har troet på kunsten som kanal til noget uudsigeligt, og det alene er vel en god grund til at undersøge, hvordan man så som ”kunstbruger” kan bringe oplevelsen af kunst i overensstemmelse med det, der uomtvisteligt har været et væsentligt incitament for dens frembringelse.

Skønt Umberto Eco således entydigt fraskriver kunstens evne til at erkende verden på en måde, der er væsensforskellig fra videnskabens, så ser han en værdi i at operere med kunsten som det, han betegner som en *epistemologisk metafor*, altså som et billede på, hvordan den menneskelige erkendelse har opfattet virkeligheden gennem tiderne. Han gennemgår derfor, hvordan middelalderkulturens lukkede og entydige værk afspejlede en opfattelse af kosmos som et hierarki af afklarede og i forvejen fastlagte niveauer, og hvordan barokkens åbenhed og dynamik tegner opkomsten af en ny videnskabelig bevidsthed, hvor det subjektive aspekt

får større vægt – hvordan kunstnerne bevæger sig fra at være optaget af fænomenernes væsen til at fokusere på deres fremtræden (med raffineringen af centralperspektivet som et oplagt eksempel). Jeg skal ikke her komme nærmere ind på, hvordan dette paradigmeskift – fra væsen til fremtræden – afgørende markerer, hvornår kunsten i den vestlige verden ophører med at være knyttet til *kulten* som eksistentiel praksis, der så at sige må genopfindes med modernismen og dens ekskursioner til fortiden og ”primitive” kulturers udtryk, men netop dette paradigmeskifts implikationer vil spille en central rolle for gennemgangen af modernismens kapacitet.

”I det moderne videnskabelige verdensbillede”, fortsætter Eco, ”fremtræder, ligesom i barokkens arkitektur og maleri, de enkelte dele med samme værdi og autoritet og helheden bestræber sig på at udvide sig i det uendelige, idet den ikke begrænses eller bremses af nogen regel for verdens indretning, men deltager i en almindelig higen efter opdagelse og stadig fornyet kontakt med virkeligheden.” (s. 114) Denne tilsyneladende videnskabelige objektivitet, der ikke tilskriver nogen af virkelighedens former for fremtræden en særlig privilegeret status – videnskabens påtagede ”dumhed” over for det ukendte – ser Eco som en af årsagerne til, at det ”åbne” værks poetik opholder sig ved det uafklarede og ubestemte. Der er således ikke for Eco tale om en ubestemthed, der for poetikkens forfattere kunne vidne om en særlig beskaffenhed ved virkeligheden, men en forvirret afspejling af, at videnskaben eksempelvis begynder at operere med flere end tre dimensioner. Eco nævner f.eks., at strukturen i Joyces univers lader sig forklare under henvisning til det tids- og rumlige kontinuum. Han henviser også til en generel ”krise” i kausalitetsprincippet som en dybere årsag til, at den moderne serielle musik ikke opererer med et totalt centrum som akse for rammerne for værkets forståelse:

I en kulturel kontekst, hvor logikken med de to værdier (det klassiske enten- eller, mellem *sand* og *falsk*, mellem noget givet og dets modsætning) ikke længere er erkendelsens eneste mulige instrument, men hvor der melder sig logikker med flere værdier, som fx giver plads til det *ubestemte* som en gyldig udgang på den erkendelsesmæssige operation, i denne idékontekst er det altså, at der opstår en poetik til det åbne værk, blottet for den nødvendige og forudsigelige udgang, hvor fortolkerens frihed er med som et element i den *diskontinuitet*, som den moderne fysik har anerkendt som et ufravigeligt princip i enhver videnskabelig verifikation og som et verificerbart og ubestrideligt forhold i den subatomare verden; det giver med andre ord ikke anledning til forvirring. (s. 115)

Det er påfaldende, hvordan det, at videnskaben anerkender noget som ”princip”, skaber ro i et gemyt, der ellers godt kunne blive forvirret af at oplede årsagerne til dette ”princip”. Eco sammenligner således ubekymret moderne kunstværker – fra Mallarmés *Livre* til de moderne musikalske kompositioner og den omstændighed, at enhver realisering af dem er en ny udgave af værket – med det fysiske princip om komplementariteten.

Komplementaritetsprincippet betyder, at det ikke længere er muligt at udpege en elementær partikels forskellige reaktioner samtidigt, og at der kræves forskellige modeller til at beskrive disse forskellige reaktioner. Modellerne er med andre ord korrekte, når man bruger dem det rette sted, men de modsiger hinanden, og man må derfor betegne dem som gensidigt komplementære. Den sidste sætning er en næsten ordret gengivelse af et stykke, som Eco citerer af fysikeren Werner Heisenberg⁶. Heisenberg er ophavsmand til fysikkens ubestemthedsrelation, der angiver den maksimale nøjagtighed, med hvilken det er muligt at bestemme en partikels position og impuls (eller dens energi og levetid).

Ubestemthedsrelationen er en konsekvens af dualiteten mellem partikel og bølge. Man kan som fysiker således operere med en forestilling om, at lys optræder *enten* som bølger *eller*

⁶ Heisenberg 1955. Eco 1995, s. 116.

partikler, men *det kan ikke være begge dele samtidig*. Hvorfor det er sådan, kan man imidlertid ikke forklare, men videnskaben er pragmatisk og skaber ro helt ind i lingvisternes rækker hos Umberto Eco ved at formulere et princip, der tager højde for, at det er sådan. Det er et påfaldende eksempel på, at den menneskelige bevidsthed er skikket til at manøvrere hensigtsmæssigt i verden, men langt mindre egnet til at fatte verdens ”væsen”. Det er her, nogle vil mene, kunsten kommer ind i billedet, som et redskab til at begribe det, der ligger uden for den rationelle erkendelses rækkevidde og den ”narrative” bevidstheds vane.

Eco er opmærksom på fænomenet ubestemthed som mulighed for at sætte sig ud over den vanemæssige erkendelses konventionalitet for i stedet at indfange verden i en friskhed af muligheder, der går forud for enhver tilvænning og vanemæssig stabilisering, og han henviser til fænomenologien og Husserl, der gjorde opmærksom på, at:

enhver oplevelse har en *horisont*, som veksler i forhold til forandringer i dens bevidsthedssammenhæng og i dens udviklingsfase ... Til enhver ydre opfattelse hører således henvisningen fra de egentligt opfattede sider af den opfattede genstand til de med-intenderede, endnu ikke opfattede sider, som anticiperes i forventningen og i starten i uanskelig tomhed – dvs. de *kommende* sider i opfattelsen – en kontinuerlig *protention*, som får en ny betydning med hver fase i opfattelsen. Derudover rummer opfattelsen horisonterne af andre mulige opfattelser som sådanne som vi ville kunne have, dersom vi aktivt dirigerede dens gang, fx i stedet bevægede øjnene anderledes, eller dersom vi trådte fremad eller til siden, osv.⁷

Eco henviser videre til Jean-Paul Sartres forestilling om, at ethvert fænomen er ”beboet” af en disposition til at blive foldet ud i en række virkelige og mulige fremtrædelsesmuligheder, og til Merleau-Pontys udtalelse om, at ”Bevidstheden, som går for at være klarhedens sted [tværtimod er] selve tvetydighedens sted”⁸. Disse positioner sammenfattes og kommenteres på den måde, at de problemer, som fænomenologien rejser: flugten fra den sikre og faste nødvendighed og tendensen til det tvetydige og ubestemte, afspejler et krisevilkår i vor tid, *eller* ”omvendt at disse poetikker, der er i harmoni med videnskaben af i dag, udtrykker de positive muligheder for et menneske, der er åbent over for en fortsat fornyelse af egne livs- og erkendelsesmønstre og produktivt engageret i en fremadskridende udvikling af egne evner og horisonter”⁹. Åbenheden er for Eco således en epistemologisk bekræftelse af den udvikling, den menneskelige erkendelse har gennemgået, og den kan yderligere tjene som opbyggeligt afsæt for videre forsken.

At den nye erkendelse, som det åbne værk afspejler, kunne have metafysiske implikationer, er Eco tøvende – men meget redeligt – opmærksom på. Han peger på det ved at henviser til den serielle musik, hvor lytteren, der ikke er afhængig af et absolut centrum, ”udformer sit system af relationer ved at hente det ud af et klangligt kontinuum, hvor der ikke findes privilegerede punkter, men hvor alle perspektiver har samme gyldighed og er lige rige på muligheder”¹⁰. Denne verden er ifølge Eco meget tæt på det tids- og rumunivers, som Albert Einstein forestillede sig, hvor

alt, hvad hver enkelt af os forstår ved fortid, nutid og fremtid, er givet *en bloc*, og hvor det samlede hele af (fra vores synspunkt) successivt ordnede begivenheder, som former en materiel partikels eksistens, repræsenteres af en linje, partiklens universlinje ... Enhver iagttager opdager, efterhånden som hans egen tid går, nye, så at sige, portioner af rummet-tiden, der fremtræder for ham som successivt ordnede aspekter af

⁷ Eco 1995, s. 116.

⁸ Ibid., s. 117.

⁹ Ibid., s. 117.

¹⁰ Ibid., s. 118.

den materielle verden, skønt helheden af de begivenheder, som former rummet-tiden, i virkeligheden allerede eksisterede forud for erkendelsen af den.¹¹

Einsteins vision, som hos Eco er citeret fra Louis De Broglies ”Das wissenschaftliche Werk Albert Einstein”, er veritabelt sprængstof for den rationelle naturvidenskabelige bevidsthed, og den kunne være formuleret af Henri Bergson, som vi senere skal se. Citatet siger noget så opsigtsvækkende, som at *den historie, vi fortæller om et fænomen* (”de begivenheder, som fra vores synspunkt er successivt ordnede, og som former en materiel partikels eksistens”) *i virkeligheden foreligger som uadskilleligt potentiale* (”alt [...] er givet *en bloc*”). *Vores forestilling om verdens gang er i egentligste forstand en fiktion, som beror på, at vores bevidsthed er narrativ og pragmatisk skikket til at manøvrere hensigtsmæssigt i en verden, hvis væsen er grundlæggende forskellig fra vores fortælling om den* (”Enhver iagttagelse opdager, efterhånden som hans egen tid går, nye, så at sige, portioner af rummet-tiden, der fremtræder for ham som successivt ordnede aspekter af den materielle verden”). *I virkeligheden er det rimeligt at tale om et retningsbestemt forudskikket udviklingsforløb – en slags determinisme – i verden* (”helheden af de begivenheder, som former rummet-tiden, [eksisterede] i virkeligheden [...] allerede forud for erkendelsen af den”).

Det er interessant, hvordan Einsteins forestilling om, at fortid, nutid og fremtid er indeholdt i hinanden, er sammenfaldende med Bergsons tidsbegreb *la durée* og dermed forskellig fra den ovennævnte fænomenologiske forståelse af den menneskelige bevidsthed som en spatielt struktur, hvor nutid konstitueres som bevidsthedens forhold til en erindret fortid (retention) og en forestillet, intenderet fremtid (protention). Den omstændighed, at fænomenologien således forudsætter et fravær og en afstand til den nutid, som den søger at gribe – en differentiering – har afgørende indflydelse på fænomenologiens manglende kapacitet over for et fænomen i kunsten som ”nærvær”, hvilket Bergsons virkelighedsopfattelse – og Einsteins – derimod er velegnet til at forvalte.

Eco er selvfølgelig godt klar over det revolutionære ved Einsteins forestilling, som han lavmælt kommenterer med en bemærkning om, at det ikke her er ”stedet at vurdere den videnskabelige gyldighed af denne implicite metafysik hos Einstein; men det er en kendsgerning, at der findes en frugtbar analogi mellem dette univers og universet i *værket i bevægelse*. Spinozas Gud, som i Einsteins metafysik kun er udtryk for en tillid, hinsides eksperimentet, bliver for kunstværkets vedkommende en konkret virkelighed, og denne Gud falder sammen med kunstnerens ordnende virksomhed.”¹²

Det er, hvad det kan blive til hos Eco: ”en tillid, hinsides eksperimentet”, men det er i virkeligheden også en væsentlig indrømmelse til antirationalistiske bevæggrunde for en kunstnerisk produktion. Desværre bliver kunstværket i Ecos forvaltning gjort til et billede, hvor kunstnerens virksomhed bliver metafor for virkelighedens ”tillid” eller Gud, og derfor er værkets potentiale af ”guddommelighed” eller metafysisk virkeligheds karakter først realiseret, når værket – via en fortolker – bringes til fuldendelse:

Kunstneren tilbyder med andre ord den fortolkende et værk, der *skal bringes til en afslutning*: han ved ikke helt eksakt, på hvilken måde værket vil kunne blive afsluttet, men han er klar over, at det afsluttede værk dog altid vil være *hans* værk og ikke en andens, og at der ved fortolkningsdialogens tilendebæring vil have udkrystalliseret sig en form, som er *hans* form, også selvom den er organiseret af en anden på en måde, som han ikke fuldstændigt kunne forudse: netop fordi han oprindeligt havde forelagt allerede rationelt organiserede og styrede muligheder med indbyggede krav til organiske udviklingsforløb.¹³

¹¹ Ibid., s. 118.

¹² Ibid., s. 119.

¹³ Ibid., s. 119.

Sammenfattende kan vi konstatere, at Ecos store fortjeneste er at gøre opmærksom på, at ethvert kunstværk principielt er åbent i den forstand, at det tilbyder uendeligt mange aspekter og muligheder for forskellige former for realisering. For Eco er værket primært af værdi som epistemologisk metafor, som billede på, hvordan den menneskelige erkendelse har udviklet sig (uden for kunsten). Denne karakter af værket som dokument og vidnesbyrd om erkendelsens stade gennem samtidige og senere udlægninger af det spiller en stor rolle for Wolfgang Isters receptions-kritik, der vil blive behandlet i afhandlingen i forbindelse med gennemgangen af forskellige andre teories forvaltning af ubestemthed. For Eco er det derfor afgørende, at værket realiseres af en fortolker, først derigennem afdækkes værkets egentlige potentiale af erkendelse og ”rum” for meddigtning.

Det er dernæst påfaldende, hvordan Eco ikke drager fortolkningsmæssige konsekvenser af, at værket som epistemologisk metafor også må formodes at afspejle den videnskabelige erkendelse, der refereres i kapitlet om det åbne værk: Einsteins vision af virkelighedens beskaffenhed som væsensforskellig fra den menneskelige erkendelses omgang med den som rationelt, successivt beskriveligt, som fortælling. Eco vedbliver grundlæggende at betragte værket som forløb, der skal realiseres, og giver udtryk for, at værket højst kan betragtes som metafor for en krise i den moderne erkendelse. Det er helt i overensstemmelse med grundhistorien i det, afhandlingen opererer med som den traditionelle historie om modernismen.

Derfor må vi samtidig konstatere, at Eco er meget utilbøjelig til at se det åbne værk som et virkelighedskorrelat og som en særlig udtryksform (der ikke kan reduceres til et udsagn eller noget andet bekvemt for den rationelle bevidsthed), der fremviser egenskaber, som kendetegner verden i en særlig optik. Vi kan kalde denne optik eller synsmåde ”vitalistisk” eller ”metafysisk” i den forstand, at den opererer med en virkelighed bag ved eller forud for den materielle; en virkelighed, der er vitalistisk tradition for at betegne som ”mulighed” eller ”potentiale”. For denne synsmåde bliver værket et virkelighedskorrelat på værkets egne præmisser: som tegn, som statisk semiotisk vidnesbyrd om realitetens dynamiske, uafsluttede karakter. Ved at operere med et mål for et systems grad af orden, dets entropiforhold, lader det sig gøre at foretage vurderinger af, om tegnsystemets formelle vidnesbyrd om virkelighedssystemets dynamiske karakter er overbevisende.

Den litterære bevidsthed

I sit banebrydende værk, *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, 1996 (dansk oversættelse: *Den litterære bevidsthed. En kognitiv teori om tankens og sprogets oprindelse*, 2000), beskæftiger lingvisten Mark Turner sig med det, han kalder den litterære bevidsthed, som er en tankeform, der går forud for alle andre.

Hans tese er, at vi ved hjælp af basale bevidsthedsprincipper, som efter hans mening er blevet fejlagtigt klassificeret som ”litterære” (fejlagtigt, fordi principperne også er aktive og konstituerende for ”hverdagsbevidstheden”) – historie, projektion og parabel – manøvrerer hensigtsmæssigt i hverdagen. Disse bevidsthedsprincipper gør simpelt hen hverdagslivet muligt, og den litterære bevidsthed er således ikke en separat form for bevidsthed.

Historien [story] er et basalt bevidsthedsprincip. Hovedparten af vore oplevelser, vor viden og vor tænkning er organiseret som historier. Historiens mentale rækkevidde udvides af *projektion* – én historie hjælper os med at få mening i en anden. Projektionen af én historie på en anden er parabeln, et basalt, kognitivt princip, som dukker op overalt, fra simple handlinger, såsom at sige, hvad klokken er, til komplekse, litterære frembringelser som Prousts *På sporet efter den tabte tid* (À la recherche du temps perdu).

Vi fortolker ethvert niveau af vor erfaring ved hjælp af parabeln. [...]

Parablen er roden til den menneskelige bevidsthed – til tænken, erkenden, handlen, skaben og sandsynligvis endog til talen.¹⁴

Mens det har været gængs at se hverdagsbevidstheden som ikke-litterær og den litterære bevidsthed som en valgmulighed, så mener Turner altså, at bevidsthedens litterære beskaffenhed er årsag til en grundlæggende måde at orientere sig i verden på. Men dette betyder jo netop ikke, at verden som sådan er udformet som et litterært værk; vi forstår den bare sådan, fordi det er det, vi er bedst til. Men i virkeligheden er den litterære bevidsthed også en begrænsning, fordi det, der ikke lader sig indrangere efter de litterære bevidsthedsprincipper, meget let undslipper vor opmærksomhed.

Dette er helt på linje med Henri Bergsons forestilling om, at bevidstheden er ”pragmatisk” og udelukkende skikket til at orientere sig hensigtsmæssigt i verden; den er så at sige ikke dannet til at ”forstå” verden uden for bevidsthedens egen vilje til at beherske den. Det er her, kunsten kan sætte ind og rokke ved vor forestilling om, at der er identitet mellem virkelighedens struktur og vor bevidstheds evne til at registrere denne. Det kan kunsten gøre ved at undlade at leve op til bevidsthedens forventningshorisont om den sproglige, ikoniske eller musikalske beskaffenhed af et kunstværk.

Turner anlægger også et ”parabolsk” syn på sprog og grammatisk struktur:

Projektionen af historiestruktur med henblik på skabelsen af grammatisk struktur for stemmens lyd er ikke én projektion, men uendeligt mange. Der er uendeligt mange specifikke projektioner af historier på stemmen; alle disse specifikke projektioners uhyre komplicerede netværk er ”projektionen af historie på stemme for at skabe grammatik”. Ligesom narrativ struktur ikke er én ting, men snarere en mental aktivitet, som koordinerer et antal af historier på mange niveauer, er grammatisk struktur ikke én ting, men snarere en mental aktivitet, som koordinerer et antal af grammatiske strukturer på mange niveauer. Grammatikkens oprindelse er etableringen af et dynamisk koordineret kompleks af forskellige, men forbundne grammatiske strukturer, der hidrører fra projektioner af historiestruktur. Grammatik er ikke sprogets begyndelsespunkt: parablen er sprogets begyndelsespunkt. Rudimentær grammatik er et repertoire af forbundne grammatiske konstruktioner etableret via parablen. Rygraden i ethvert sprog består af grammatiske konstruktioner, der opstår ved projektion fra basale, abstrakte historier.

Historie og grammatik har strukturelle træk til fælles, fordi grammatik kommer fra historie via parabel.¹⁵

Når afhandlingen senere anlægger et meget formalistisk syn på musik, er det på grund af en formodning om, at musikkens struktur er ligedannet med den narrative struktur i grammatik og historie i det omfang, at musikken appellerer til lytteren og ”forstås” med nydelse til følge. Det tilfredsstillende ved hverdagsprog, harmonisk musik og genkendelig billedkunst beror således i sidste instans på en strukturel beskaffenhed ved værkerne, som passer til bevidsthedens kapacitet til at orientere sig hensigtsmæssigt i virkeligheden. Men det betyder jo netop *ikke*, at de tilfredsstillende kunstværker, lige gyldigt hvor ”virkelighedsgengivende” de så er, nødvendigvis fanger virkeligheden som sådan i det omfang, at den er struktureret på en anden måde end den, der appellerer til den litterære bevidsthed. Derfor kan den kunst, der virker som ”en sten i skoen” på modtageren, fortælle noget om, at der er forhold i verden, vi ikke er opmærksomme på; måske ligefrem at vi mishandler verden, fordi vi foretrækker at recipere og producere i overensstemmelse med vor litterære bevidsthed. Det er overvejelser som disse, der har ført til min udfoldelse af ”overgrebets anatomi”.

¹⁴ Turner 2000, s. 13-14

¹⁵ Turner 2000, s. 206

Kapitel 1: Negativ formåen

John Keats

Som nævnt er den særlige kvalitet ved virkeligheden, som søges udtrykt i modernistisk kunst, ikke et epokalt fænomen, selv om forvaltningen af den har sin helt særlige karakter i moderniteten. Vi har set, hvordan Umberto Eco opererer med det åbne værk som et markant fænomen fra (i hvert fald) barokken og frem. Det vil derfor være hensigtsmæssigt indledningsvist at eftersøge en før-moderne artikulation af det potentiale, der afsætter sig som ubestemthed i værket. Dels fordi det vil udgøre en udmærket introduktion til genkommende begreber og termer, dels fordi det giver en særlig lejlighed til at holde afhandlingens fortolkningspraksis op over for en fænomenologisk læsning af John Keats' "Ode on a Grecian Urn".

Den engelske digter John Keats skriver i et brev til sine brødre 21. december 1817:

[...] flere ting løb gennem hovedet på mig, og pludselig slog det mig, hvad der skulle til at skabe en betydelig mand, særlig inden for litteraturens område, en egenskab som Shakespeare besad til overmål – jeg taler om *negativ formåen*, det vil sige, at en mand formår at forblive i det ubestemte, mysterier, tvivl, uden irriterende stræben efter kendsgerning og fornuft – ¹⁶

Hvad enten man oversætter brevs "uncertainties" med "det ubestemte", "usikkerheder" eller "uvished", så er der ingen tvivl om, hvad Keats taler om. Det er ham magtpåliggende at friholde kunst og litteratur fra de fornufts- og kausalitetskriterier, som almindelig menneskelig udfoldelse er underlagt fra og med oplysningen. Hvis man skal indkredse begrebet *negativ formåen* (*Negative Capability*) yderligere, kan det passende gøres med betegnelsen for egenskabens modsætning eller modbevægelse, nemlig den *positivisme*, som bliver det europæiske åndslivs løsen fra og med Auguste Comtes tanker i 1840'erne. Denne videnskabsteoretiske retning, der vil begrænse erkendelsen til den positivt givne erfaring, sætter sig først rigtigt igennem i Skandinavien med Georg Brandes, hvor "videnskabeligheden" i åndslivet får stor betydning for opfattelsen af kunst og litteraturs oprindelse, hensigt og rolle blandt mennesker helt ind i vor tid.

Keats praktiserer den negative formåen i sin egen digtning, for eksempel i "Ode on a Grecian Urn" fra 1819¹⁷. I oden står digter-jeget over for en antik græsk urne. Det sanselige og billedlige medium, som urnen fremtræder i, vurderes over digterens eget sproglige, idet det besidder "A flowery tale more sweetly than our rhyme" (en blomstrende fortælling mere sød end vores rim; str.1). Men hvis urnen fortæller en historie, er det en, som læseren er ude af stand til at forstå, idet første strofe opløses i spørgsmål, der aldrig besvares i digtet:

What leaf-fring'd legend haunts about thy shape
Of deities or mortals, or of both,
In Tempe or in the dales of Arcady?
What men or gods are these? What maidens loth?
What mad pursuit? What struggle to escape?
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

¹⁶ "Several things dovetailed in my mind, & at once it struck me, what quality went to form a Man of Achievement especially in Literature & which Shakespeare possessed so enormously – I mean *Negative Capability*, that is when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason – [...]" (Keats 1958, s. 193; min oversættelse).

¹⁷ Keats 1978, s. 373-74.

Kapitel 1: Negativ formåen

Den omstændighed, at spørgsmålene forbliver ubesvarede, får digteren til i begyndelsen af anden strofe at konkludere, at:

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone:

Digtet skal ikke udfolde en hørbar melodi for det sanselige øre, men "blæse til de åndelige, tonløse viser". Man kan sige, at hvis – som det til tider hævdes – kunst er kommunikation, er det påfaldende, at urnens formidling af sikker, positiv viden er højst tilfredsstillende og repræsenterer en erfaring, der er mystisk og utydelig, og at udsagnet, som indleder strofen, rangerer indbildningskraften over sensualiteten. Det, at det smukkeste og mest betydningsfulde ikke kan gribes, er en egenskab, som urnen deler med andre aspekter af virkeligheden.

Den smukke ungdom, som udfoldede sig under træerne, er udødeliggjort i sangen, i kunsten, som det er tilfældet med den frimodige elsker, der aldrig i kødelig forstand opnåede sit begærede mål, men hvor selve forventningen og livsudfoldelsen har forlenet sine objekter med udødelighed:

Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare;
Bold Lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal – yet do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!

Linjerne udfolder en meget livskraftig anskuelse i romantisk æstetik, nemlig den, at den sande sanselighed er at finde i foregribelsen og ikke i fortæringen. Immanuel Kant argumenterer i sin *Kritik der Urteilskraft* fra 1790 for, at det æstetiske behag er et "uinteresseret" behag; det er en interesse, der ikke har noget praktisk formål, intet begær for at besidde. At det også medfører to forskellige forholdsmåder til seksualitet, en, der standser ved beskuelsen og forventningen, og en, der ebber ud i postcoital udmattelse, har medført et omdømme for romantikeren som "usund", "voyeuristisk" og "jomfrunalsk", fordi han foretrækker den første (i hvert fald i kunsten).

Der er imidlertid andre ting på spil, idet det standsede øjeblikks evighed tilbydes som fuldstændig kompensation for den manglende tilfredsstillelse, og den indsigt udvikles i odens tredje strofe:

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;
And, happy melodist, unwearied,
For ever piping songs for ever new;
More happy love! more happy, happy love!
For ever warm and still to be enjoy'd,
For ever panting, and for ever young;
All breathing human passion far above,
That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd,
A burning forehead, and a parching tongue.

På samme måde som de forestillede, virtuelle grene er de lykkeligste, der hverken kan fælde deres blade eller byde foråret farvel, og den musiker, der blæser de åndelige, tonløse viser, er

utrættelig i sit virke, så er den kærlighed, der er ”still to be enjoy’d” evig varm, stakåndet og ung. Med gentagelserne af ”happy” og ”for ever” imiteres den kvalitet, som urnen rummer til forskel fra den død og opløsning, der er forbundet med besiddelse og forløsning. Det er dog ikke helt undsluppet digterens opmærksomhed, at den evige erotiske piring kan ses som en underlig steril aktivitet, for fjerde strofe indledes med en udspørgen, der dog munder ud i indsigt af, at en anden af de kvaliteter, som urnen besidder ”for evermore”, er uforklarlighed:

Who are these coming to the sacrifice?
 To what green altar, O mysterious priest,
 Lead'st thou that heifer lowings at the skies,
 And all her silken flanks with garlands drest?
 What little town by river or sea shore,
 Or mountain-built with peaceful citadel,
 Is emptied of this folk, this pious morn?
 And, little town, thy streets for evermore
 Will silent be; and not a soul to tell
 Why thou art desolate, can e'er return

Den fortælling, urnen gennemspiller igen og igen (e'er return), er fortællingen om alt det, vi aldrig får svar på: Hvem var urnefolket, og hvilken mystisk præst trak kvinden til alteret under en truende himmel? Hvorfor findes folket ikke mere, hvorfor er dets by (som vi ikke ved hvor lå) forladt?

Keats' digt har afstedkommet debat¹⁸, blandt andet fordi dets sidste og femte strofe kalder urnens appel for en ”Cold Pastoral” – en kold pastorale, og fordi sidste strofe munder ud i et temmelig didaktisk: ”Beauty is truth, truth beauty,” – that is all/ Ye know on earth, and all ye need to know.”

Hvorom alting er, kan det udledes af digtet, at en poetisk forståelse er en filosofisk eller videnskabelig sandhedssøgen overlegen. Og at den poetiske forståelse næres af gehør for potentiale og mulighed mere end af positiv viden. Og at potentialet er nært forbundet med tilværelsens karakter af ubestemthed.

I forlængelse af Keats' omtale af urnen som pastorale i sidste strofe og i referencen til Arkadien (”Arcady”) i første, skal dette *locus amoenus* fremhæves som et ”sted” der dukker op som motiv i flere af de værker, afhandlingen gennemgår. Forestillingen om ”Paradis på jord” er genkommende i litteraturhistorien (i hvert fald) fra Virgil og frem. Stedet fungerer ofte som et idealt rum, hvor samvær og kommunikation ikke er underlagt de sædvanlige sproglige og menneskelige præmisser. Det er stedet, hvor der er overensstemmelse mellem væsen og fremtræden, og hvor enhver omgang med virkeligheden er en umiddelbar kontakt med den. I Arkadien har man ikke behov for sprog, fordi alt er identisk med sig selv og derfor ikke har kommunikation behov.

Det er naturligvis en utopi, men i sin egenskab af egentlig kontakt med verden kommer pastorale ofte til at fungere som formanende metafor i fortælle-mæssige strategier, der udfolder en tematik om menneskelig vanskelighed ved at forstå sin omverden. Vi skal se det i forbindelse med så forskellige værker som Henrik Pontoppidans *Det forjættede Land* og Henri Matisses *Le bonheur de vivre*, hvor metaforen på forskellige niveauer kommenterer sit

¹⁸ Det skal understreges, at min læsning af Keats' digt ingenlunde er særlig kontroversiel eller original, se f.eks. Hammond 1988. Grunden til, at jeg alligevel foretager læsningen, er, at jeg lægger vægten på sammenhængen mellem potentiale og ubestemthed, og at jeg undersøger disse fænomener som generelle egenskaber ved virkeligheden og ikke som noget særligt epokalt eller romantisk.

lyksalighedsmotiv og peger på værket's ikke-rationelle udfoldelse af erkendelsespotentialer i form af "korrelat" for en virkelighedskvalitet, der deler Arkadiens vilkår for livsudfoldelse.

Fænomenologisk teori

I forbindelse med Keats' ode er det hensigtsmæssigt på dette sted at redegøre for den fænomenologiske teori og læsemåde og dens forhold til ubestemthed, idet redegørelsen kan sætte den "åbne" læsning ovenfor i perspektiv. Det er endvidere lønsomt at gennemgå fænomenologien, som Wolfgang Iser gør det i sin bog *How to Do Theory*, 2006, fordi han er noget forbeholden over for elementer i Roman Ingardens stratificerede fænomenologiske læsemodel, som han redegør for, særligt de elementer, der fordrer, at teksten slutteligt lukkes entydigt. Som en modsætning hertil foretager Iser selv efterfølgende en læsning af Keats' ode, idet han suspenderer en grundfordring hos Roman Ingarden om at indrangere den lagdelte models korrelater i overensstemmelse med fordringen om "polyfon harmoni". Den konklusion, som Wolfgang Iser derved når frem til, er tankevækkende på grund af sin meget generelle karakter, som mere vidner om en principiel egenskab ved en tekst end en særlig betydning af den enkelte tekst. Han kommenterer ikke selv dette forhold, men det vil danne grundlag for den videre præsentation af afhandlingens optik. Der er således i det følgende tale om en parafrasering og kommentering af Isers fremstilling af den fænomenologiske teori med en efterfølgende præsentation af Isers specifikke læsning af Keats' ode.

Iser begynder med at fremstille, hvordan fænomenologien blev udformet af Edmund Husserl som en form for videnskabelig undersøgelse. Dens grundlæggende greb bestod i en "transcendental reduktion" af fænomener med henblik på at fastlægge deres "essens" og for at forstå, hvordan denne er viderebragt til bevidstheden ved umiddelbar sansepåvirkning. Dette krævede en "kategorisering" af fænomener, dvs. en adskillelse af dem fra hinanden og fra deres kontekstuelle forbindelser.

Fænomenologien var en reaktion mod metafysikken og, især ved slutningen af det 19. århundrede, mod en udbredt psykologisering, hvis antagelser var hinsides bevisførelse. Allerede her må vi hæfte os ved fænomenologiens afstandtagen fra metafysik og dens "videnskabelige" fordring om materiel dokumentation. Det er vigtigt, at man tager et sådant positivistisk credo i betragtning, når man forsøger at få den fænomenologiske metode til at udtale sig om noget, som den egentlig har ambition om, nemlig metafysiske kvaliteter, der for Ingarden er det, som det gennem fortolkning frembragte "intentionelle objekt" udtrykker. Det er med andre ord et spørgsmål, om den fænomenologiske metode så at sige skyder sig selv i foden ved at opstille rigide og væsensfremmede rammer for forvaltningen af de kunstneriske udsagn, der har dens interesse.

Fænomenologien "tilsigtede således at tilvejebringe verificérbar viden og bevidsthedsmæssigt intersubjektivt kontrollerbare processer i modsætning til filosofisk spekulation", som Iser fremstiller det (s. 14).

Fænomenologien tog afsæt i to forudsætninger, som man nemt kunne danne konsensus ud fra: 1) Vi lever i en verden, hvori vi konfronteres med givne realiteter, hvilket førte til Husserls formaning: "Lad os vende tilbage til tingene" ("Zurück zu den Sachen"); 2) Vi forholder os til det, der er uafhængigt af os selv gennem bevidsthedshandlinger, som er formålsrettede (intentionelle), idet de retter sig mod noget uden for dem selv. Ved at gøre dette danner de også "apperceptionsmåden" (den forståelsesproces, i hvilken nye egenskaber ved et objekt relateres til tidligere erfaring) af de givne ting, og derved fokuserer fænomenologi grundlæggende på formålsrettede handlinger for at vinde indsigt i, hvordan vi forholder os til verden (jf. s. 14). Allerede i denne antagelse af bevidsthedshandlingernes formålsskarak-

ter er der indlejret en formodning om, at gevinsten ved kunstnerisk arbejde og fortolkning af kunst er af rationel, erkendelsesmæssig karakter.

Værkets lagstruktur

Iser gennemgår, hvordan er litterært værk er udformet inden for disse rammer:

På samme måde som forfatteren opfatter givne (selv imaginære) ting og former dem til værket, så er værket til gengæld givet til læseren, som må forme forfatterens kommunikation af den opfattede verden. Det er grundlaget for en fænomenologisk teori om kunst. Roman Ingarden (1893-1970) udformede dette mønster i sine to bøger, *The Literary Work of Art* og *The Cognition of the Literary Work of Art*. Han skitserer den litterære teksts grundlæggende komponenter og konfronterer dem med de måder, hvorpå teksten kan konkretiseres (realiseres). Teksten er givet som en lagdelt struktur, som værkets stof kan vise sig gennem, men den egentlige oplysning af stoffet sker i en form for konkretisering. Derfor har det litterære værk to poler, som vi kunne kalde den artistiske og den æstetiske: den artistiske refererer til den tekst, som er skabt af forfatteren, den æstetiske realisering til den, der opnås af læseren. Ud fra denne polaritet følger det, at det litterære værk ikke kan være helt identisk med hverken teksten eller med realiseringen af teksten, men i virkeligheden må ligge midt imellem de to. Værket er konvergeringspunktet [der, hvor teksten og realiseringen af den løber sammen], da det hverken er lokaliseret i forfatterens psyke eller i læserens erfaring. Dette er den minimale hypotese for en fænomenologisk teori." (s. 15)

Iser fortsætter med at fundere over, hvilken form for objekt det litterære værk så egentligt er, når det uden ontologisk fundering ikke er et ideelt objekt, men heller ikke er et reelt objekt, fordi ordene på siden ikke betyder sig selv, men noget "andet", der reelt ikke eksisterer. Denne grublen fører frem til Ingardens forestilling om, at værket er et "intentionelt" objekt, hvis enkeltdele fungerer som instruktioner for det, der vil virkeliggøre værket.

Det intentionelle objekt gives til læseren som en lagdelt størrelse, og den består af følgende strata: 1) *ordlydenes* stratum og den *fonetiske dannelse* af højere orden, som bygger på dem; 2) *meningsenhedernes* (af forskellig orden) stratum; 3) de mangfoldige *skematiserede aspekters* stratum, og endelig 4) de *repræsenterede objektivitetens* stratum og deres omskiftelser (Iser citerer lagdelingen fra Ingarden).

Iser går dernæst i dybden med redegørelsen for de forskellige niveauer, men det eneste, der her skal refereres, er hans gennemgang af sætningssekvensen, da den siger noget generelt om ubestemtheders funktion i en fænomenologisk forvaltning. Iser hæfter sig her ved, at semantiske "vejvisere", som er uddraget af sætningsniveauet (der ligger forud for sætningssekvensen), altid indeholder en forventning af en art. Da strukturen er indbygget i alle intentionelle sætningskorrelater, vil deres samspil ikke så meget føre til forventningernes opfyldelse, som til en modificering af disse. Hvert enkelt sætningskorrelat foregriber en særlig horisont, men denne bliver omgående forvandlet til baggrund for det næste korrelat, og den må derfor nødvendigvis modificeres. Eftersom hvert sætningskorrelat retter sig mod "kommende ting", vil den foreløbige horisont være af en karakter, der – uanset hvor konkret den i øvrigt måtte være – indeholder ubestemtheder og derfor vækker forventninger om den måde, hvorpå disse bestemmes. Hvert nyt korrelat vil derfor være en respons på forventninger (enten positivt eller negativt) og på samme tid vække nye forventninger.

Det er vigtigt at hæfte sig ved, at værkets karakter af ubestemthed under hele realiseringen af det er *provisorisk* for Ingarden. Den pirrende uafgjorthed, som er læsningens egentlige drivkraft, er der i en forventning om, at man vil havne i en lykkelig udfrielse, som når man er nået frem til løsningen af en kriminalroman. Eksemplet er ikke tilfældigt valgt, for det siger noget om den måde, den menneskelige erkendelse er udformet på, og hvad der tilfredsstill

den mest. Det store spørgsmål er så, hvilket mønster lagenes korrelater i sidste instans skal indrangeres efter, for at man kan lukke værket tilfredsstillende.

Opsummerende kan vi sige, at for Ingarden var udgangspunktet et grundlæggende fænomenologisk princip om, hvordan et kunstværk fremtræder for os. Det fremstår som en lagdelt struktur, hvis forskellige niveauer hjælper med at opbygge det intentionelle objekt, som repræsenterer metafysiske kvaliteter: Ingarden nævner "det sublime", "det tragiske", "det rædselsvækkende", "det chokerende", "det udsigelige", "det dæmoniske", "det syndige" etc. som en "atmosfære", der – hvilende over mennesket og den situation, det optræder i – gennemtrænger og oplyser alt med sin særlige kvalitet. Det er sådanne metafysiske kvaliteter, der kan opleves i løbet af værkets realisering. Forholdet mellem de forskellige lag spiller en stor rolle for tydeligheden af det intentionelle objekt, da hvert af lagene har sin særlige funktion.

Ingardens svar på, hvordan lagene skal indrangeres i forhold til hinanden, er en metafor: *polyfon harmoni*. Dette lukker systemet, for kun hvis systemet er lukket, kan det smykke sig med betegnelsen af teori, siger Iser. Så længe den polyfone harmoni angiver retningslinjerne for fortolkningen af det litterære værk, begrænses teoriens anvendelse imidlertid til den klassiske tekst, som er blevet til inden for et paradigme af harmoni.

Iser kritiserer yderligere Ingardens greb med argumentet om, at den lagdelte struktur i bedste fald er polyfon, men næppe nogensinde harmonisk. Den fortolkningsmetode, der er afledt af en fænomenologisk teori, er nærmest forudskikket til at fokusere på kontraster, modsigelser, tvetydigheder, konflikter, samspillet mellem det, der siges, og det, der skjules, og endelig på det drama, der udvikler sig mellem de strata, som det intentionelle objekts særlighed fødes af.

Ved efterfølgende at suspendere kravet om polyfon harmoni foretager Iser en modificeret fænomenologisk læsning af Keats' ode. I Ingardens lagdelte model starter man som nævnt med at se på det *lydlige materiales stratum*. I John Keats' "Ode on a Grecian Urn" er dette stratum allerede struktureret ved strofernes rimskema. Der er overensstemmelse mellem rimskemaet i stroferne 1 og 5 (ababcdedce) og skemaet i stroferne 3 og 4 (ababcdecde). Selv om der er korrespondance mellem 1 og 5, så følger de ikke på hinanden, som 3 og 4 gør. Da strofe 2 (ababcdeced) ikke har noget match i sekvensen, får vi en fornemmelse af en bevægelse, der topper i 3. Altså har bevægelsen et opsving og et nedsving, og disse synes også at have forskellig hastighed. Den gradvise opadgående bevægelse er langsommere, da den finder sted over flere strofer, end den nedadgående. Denne skematisering af det lydlige niveau afslører en ikke-semantisk intentionalitet, som varsler om det korrelat, laget producerer.

Korrelatet forudgriber en stræben mod noget, der er anderledes artikuleret. Stroferne 1 og 5's identiske mønstre signalerer opfyldelse, idet de mange spørgsmål i strofe 1 har fået et altomfattende svar. Imidlertid signalerer stroferne 3 og 4's identiske mønstre en længsel efter at holde sammen på det, der uigenkaldeligt er faldet fra hinanden, fordi det ekstatiske moment ikke kan opretholdes. Det lydlige niveaus fremkaldte korrelat bærer derfor inskriptionen af en dramatisk spænding.

Yderligere kan man også observere en retorisk strukturering, i hvilken strofe 3 er oplysende. Vi ser en fuldstændig rytmisk balance i næsten alle linjerne (i strofe 3), hvilket understøttes af parallelismens retoriske figur ("Ah, happy, happy boughs", "And, happy melodist", "More happy love! more happy, happy love!"). Altså præsenterer strofen, der markerer klimakset, forberedt af stroferne 1 og 2, ekstase i fuldstændig rytmisk og retorisk kontrol. Dette forlener udbruddet af lykke med en særlig betydning, fordi bevægelsen ikke er mimetisk skildret; i stedet for rytmisk irregularitet og retorisk paradoks, optræder ekstasen i perfekt orden.

Disse få observationer eksponerer allerede den grad, med hvilken korrelatet, der er projiceret af det lydige niveau, forvandler repræsentative kvaliteter til kommunikative funktioner. Sætningsniveauet bygger videre på denne spænding, og dets projicerede korrelat giver dramaet karakter:

Strofe 1. Den personificerede urne begynder at interagere med en potentiel beskuer uden at etablere et forhold, idet både urne og beskuer – skønt sammenføjede – trækkes fra hinanden igen, hvilket indikeres ved udeladelse af det finitte verbum og den store mængde spørgsmålstegn. Derved åbnes et ”hul” mellem de to, og dramaets kerne synes at være suspenderet.

Ifølge Ingardens til tider klodsede terminologi fungerer hvert ord i en sætning som en ”intentionel retningsvisende faktor”, der betyder så meget som, at ordet peger hinsides sig selv, hvorved det hjælper med at tilvejebringe en enhed, som ordene er elementer i, skønt ingen af dem kan identificeres med enheden som sådan. Denne retningsviser er grundlæggende variabel, og den bruges til at forme indholdet af enheden med. Den styrer derved det intentionelle objekts projicerede tegn. For eksempel vil forskellige projektioner opstå, når urnen i Keats’ ode kaldes henholdsvis ”foster-child” (plejebarn) og ”sylvan historian” (historiker fra skovene): Som plejebarn forvandles urnen til et menneske, der har overlevet tidens hærgen, og som der nu handles med af den følgende retningsviser, historikeren fra skovene. Denne forvandler plejebarnet til fortæller, hvilket sætter den personificerede urne i stand til at fortælle sin egen historie.

På samme tid skifter de to retningsvisere således hele tiden inden for et baggrunds/forgrundsforhold, hvori den fortalte historie legitimeres af plejebarnets erfaring, der i rollen som historiker fra skovene indrangerer denne erfaring i overensstemmelse med en højere orden. Derved fremkommer et rigt orkestreret korrelat af den gensidige påvirkning af de intentionelle retningsvisere, der fungerer som instruktioner for det endelige korrelat, der skal tilvejebringes. Ingen af retningsmarkørerne er identiske med korrelatet. Dette gælder, selv hvis man fremsætter et udsagn om det virkelige objekt; udsagnet er ikke del af objektet, men er et korrelat for måden, der refereres til objektet på, eller måden, hvorpå objektet vil blive konstitueret som bevidsthedshandling. Som følge heraf er betydningen af en sætning produktet af intentionelle retningsgivere, og den manifesterer sig i det korrelat, der fremkommer af det sproglige arrangement. Korrelatet farver perceptionsmåden (urnen skal opfattes som en person), og det er åbent, idet det ikke kan relateres til virkelige objekter: ”I sammenligning med eksistensen af det virkelige, det ideelle, og, endeligt, det rent bevidsthedsmæssige, så er det, der skabes, analogt med ’illusion’, med noget, som kun foregiver at være noget, skønt det ikke er dette noget i en ontologisk autonom forstand”.¹⁹

Strofe 2. Ser vi herefter nærmere på strofe 2 i Keats’ ode, forstærkes tendensen fra strofe 1 til at suspendere dramaets kerne af ordstillingens arrangement. Hvis ”*Heard melodies are sweet, but those unheard/ Are sweeter*”, så opstår der en gensidig ”aflysning” af mening. Denne aflysning spreder sig til alle observérbare fænomener. Og da en sætnings betydning opstår ved en stadig vekslende forgrunds- og baggrundsfor skydning af ord, som redegjort for ovenfor – ord, som semantiske træk er udvalgt igennem, så forvandler strofe 2’s gensidige ophævelse af, hvad ordene betyder, ordene til tegn på det uudsigelige.

Strofe 3. Korrelatet, der er bygget op til nu, nuanceres igen. Adskillelsen mellem urne og beskuer udviskes, idet sætningerne ikke giver noget udsagn om, hvad der kan ses, eller om det perspektiv, der ses fra. Ydermere tenderer sætningerne mod at blive uafgjorte og samtidigt strengt organiseret af parallelismer og anaforisk skematisering. Denne dobbelte

¹⁹ Ingarden citeres efter Iser 2006, s. 16-17.

afværgen indikerer en drift mod ordløshed, som signalerer ords generelle uformåenhed til at gribe det, der sker.

Strofe 4. Øjeblikkets lyksalighed er fordampet, som det var forudsagt af den sidste bisætning i den foregående strofe, der er hypotaktisk anlagt, hvorved den voldsomt bryder med den foregåendes parataktiske orden. Nu åbner der sig igen ”tomme pladser” mellem beskueren og det, der skal ses, hvilket indikeres af frekvensen af spørgsmålstegn. Der er ingen svar på, hvorfor processionen forlader den lille by, som gør den så forladt, at ingen vil vende tilbage. Og processionen selv, skønt den er klædt i kostbart rituelt pynt, synes at bevæge sig mod intet (”nowhere”). Det, der opfattes, forbliver usammenhængende, hvorved der antydes en generel forestilling om, at det, der engang er oplevet, falder fra hinanden.

Strofe 5. Forholdet mellem urne og beskuer genoprettes, men den oprindeligt forvirrede beskuer er nu i fuld kontrol og erklærer over for et potentielt publikum den meddelelse, som kan udtrages af urnen. Imidlertid opsummerer maksimen om, at ”skønhed er sandhed”, diskursivt, hvad man kan forstå af det, der har unddraget sig sprog.

Det, som korrelatet af sætningsniveauet kommunikerer – baseret på det lydlige lags dramatiske spænding – er ords uformåenhed i forhold til at oversætte kunstværket til sprog. Derfor forsøger korrelatet at artikulere, hvordan kunstværket indskriver sig i sproget ved at gøre sprog ordløst. Denne tilstand opstår ved en drejning af betydningsenhederne, idet de sættes i perspektiv. Derved udarbejdes sætningskorrelatets mest fremherskende træk (strofernes sætningskorrelater angives som S1-5).

(S1) Den talende urne leverer en tavs tale, som ville være temaet ifølge Ingardens klassifikation. Det, temaet samler, er inkompatible størrelser (tavs tale), hvilket gør temaet synligt, og det, det afslører, er overskridelser: Tiden bliver en ”bevarer”, og de stivnede billeder forlenes med liv. En sådan grænseoverskridelse er en begivenhed, fordi den distancerer alle sædvanlige tilskrivninger til fænomener.

(S2) Nu vendes den oxymorone situation om. Urne og beskuer glider gradvist over i hinanden, og den sidstnævnte gøres til fortrolig ved at kommandere musikerne til at fortsætte og ved at trøste elskerne med, at de vil kunne nyde deres foregrebne lyksalighed for evigt.

(S3) Det gradvist udfoldede forhold realiseres helt i den totale sammensmeltning af urne og beskuer. En sådan gensidig gennemtrængning udletter deres individuelle konturer, fordi den overvældende lyksalighed, der nu er oplevet, overskrider den foregående vekselvirkning. Denne overstråling fremhæver den kendsgerning, at de begge er blevet løftet ud af deres naturlige eksistensform, idet kunstværket bliver en forløser.

(S4) Igen er der en omvendning, idet urne og betragter skilles ad. Der opstår forvirring og tab af forståelse. Billederne fremtræder fremmede i lyset af, hvad der tidligere er blevet perciperet. Grænseophævelse i stroferne 2 og 3 udsteder nye grænsedragninger.

(S5) Betragteren fortolker urnen for et publikum ved at indordne det under en litterær genre og ved at fortælle os, hvilken form for viden urnen tilbyder.

Korrelatet, der så vidt er projiceret, er et hurtigt skift i perspektiver, som hele tiden griber ind i hinanden uden at miste deres karakteristiske træk. Inkompatible størrelser bliver til overskridelser, forvirring til empati, henrykkelse til eksegese, og alle sammen synes at være manøvrer, som peger på den lingvistiske udsigelse af kunstværket.

Ifølge Ingarden udstiller de skematiserede aspekter det intentionelle objekt for læseren (strofernes skematiserede aspekter angives som A1-5).

(A1) Det udstillede træk kommer fra en fascinerende ”tom plads”, som udviser en ”sugeeffekt” på den indtil nu fjerne læser. Aspektet, som det intentionelle aspekt præsenterer, er rådvildhed og forbløffelse.

(A2) Nu fjernes afstanden, som indikeres af de imperativer og vokativer, der fylder den foregående tomme plads, for så vidt det ikke er urnen, men de emotionelle reaktioner, som den udløser, der er repræsenteret, hvilket til gengæld sprøjter liv ind i de graverede billeder.

(A3) Her hersker total empati. Foreningen med kunstobjektet er repræsenteret som en form for selvoverskridelse, som eliminerer subjekt/objekt-adskillelsen og genopretter den tabte adskillelse mellem selvet og verden. Dette før-intellektuelle stade, som selvet nu er opslugt i, udstråler en ubundet lykke, som træer, kærlighed og musik giver udtryk for.

(A4) Enhed viger for adskillelse. Religiøse ritualer repræsenterer uforståelighed i lyset af den oplevelse, der blev nydt tidligere, og ritualerne fremstiller tydeligvis "en anden verden", som er blevet forældet, idet man har mistet koden til den. Ved at fokusere på en principiel anderledes måde at overskride sig selv på bliver ritualerne en kontrasterende baggrund for empati.

(A5) Urnen er en lærer og opsummerer det, der gradvist er blevet udviklet i konfrontationen med kunstværket.

Det, som de skematiserede aspekter således udstiller som det intentionelle objekts træk, er forholdet mellem kunstværket og dets læsere. Fortolkningens afvikling har portrætteret kunstobjektet som undvigende sprog. De skematiserede aspekter bygger på det, der ikke kan siges. Som følge heraf kan kunst kun gives udtryk gennem den påvirkning, som modtageren udvirker på den, hvilket resulterer i en erfaring. Det er udstillingen af en sådan erfaring, der gør det muligt for de skematiserede aspekter at bringe det intentionelle objekt i fokus. Dette opstår ved en indlejring af korrelater, der er produceret af deres sekvenser, som griber ind i hinanden. Korrelaterne, der er projiceret af hvert af niveauerne, bliver komponenter i det intentionelle objekt, som opnår sin mangefacetterethed gennem dem. I Ingardens terminologi repræsenterer det intentionelle objekt til gengæld metafysiske kvaliteter. Hvis vi skærper den lidt gammeldags terminologi, kan vi med Iser sige, at det intentionelle objekt udtrykker det, som overskrider almindelige omstændigheder og erfaringer. Derved beforder det overskridelsen af eksisterende ting, som det indikeres af den ærefrygt, det indgyder såvel betragteren som modtageren. Overvældelsen er særlig for det sublime, som det intentionelle objekt repræsenterer. Nu bliver funktionerne af de korrelater, som hvert stratum har projiceret, helt åbenlyse: *Graderingen af korrelaterne orkestrerer det sublime ved at forlene det med en mangfoldighed af modsatrettede træk.*

Niveaurnes forhold i denne lagdelte model, som er afledt af Ingardens teori, er på ingen måde en, der relaterer sig til "polyfon harmoni". I stedet får vi sammenstød, kontraster og disharmoni imellem niveauer, og selv inden for de enkelte niveauer optræder talrige paradokser, oxymora, negationer, rådvildhed og inkonsistens. Ydermere er strofernes sekvenser hyppigere ombrudte end ordnede, ikke mindst fordi det sublime ikke kan gribes som polyfon harmoni. Ved at afstå fra begrebet om polyfon harmoni som et paraplybegreb for fortolkningen af kunstværker bliver den metode, som Wolfgang Iser udleder af fænomenologisk teori nødt til at fokusere på forskelligartetheden af forhold mellem værkets lag for at fortolke det interne drama af hvert enkelt værk i kognitive termer. Det, der er hjørnестenen i Ingardens teori, viser sig at være en alvorlig begrænsning, når det drejer sig om fortolkning. At forvandle den lagdelte model til en metode giver derfor bagslag for teorien, for så vidt som polyfon harmoni – som Ingarden anså for en ufravigelig værdi – viser sig at være en rest af klassicisme i en teori, der hævder at vurdere værket, som det viser sig for bevidstheden. Alligevel er det fortolkningsmæssige potentiale af teorien vidtrækkende og bredt anvendelig, hvis den befris for de restriktioner, som en teori bliver nødt til at pålægge sig selv for at opnå "lukkethed".

Det er påfaldende, i hvor høj grad et af Iser's fremlæste aspekter ved oden i virkeligheden udfolder den bestræbelse på gnidningsfri virkelighedskontakt, som Arkadien som et *locus amoenis* normalt udfolder. Det hedder nemlig i forbindelse med redegørelsen for strofe 3's aspekt, at der "hersker total empati. Foreningen med kunstobjektet er repræsenteret som en form for selvoverskridelse, som eliminerer subjekt/objekt-adskillelsen og genopretter den tabte adskillelse mellem selvet og verden. Dette før-intellektuelle stade, som selvet nu er opslugt i, udstråler en ubundet lykke, som træer, kærlighed og musik giver udtryk for."²⁰ Den ubundne lykke bliver ganske vist negeret af den efterfølgende hovedpine og brændende tunge, men det viser odens "uudsigeligheds" forbindelse til en hel konventionel forestilling om lykkelig forening af jeg og omverden.

Hvorom alting er, så er flere af Iser's fremlæste delaspekter og sætningskorrelater udtryk for en strategi i værket, der søger at trænge bagom en materiel bogstavelighed, og det er et spørgsmål, om ikke disse delaspekter er nok så interessante som identifikationen af det endelige intentionelle objekt som udtryk for det "sublime". I hvert fald demonstrerer Iser's lykkelige suspension af den polyfone harmoni, at fænomenologien, forvaltet fordomsfrit, faktisk er i stand til at fastslå egenskaber ved kunstværket, der er en konsekvens af, at det får lov til at forblive åbent. At fænomenologien ikke kan acceptere den fremlæste dynamik i værket som værkets udfoldelse af en reelt forekommende beskaffenhed ved virkeligheden som sådan, er så en anden sag. Fænomenologien bidrager frugtbart med en rent metodisk forvaltning af kunstværker, der også kan bruges i afhandlingens strategi.

Potentiale og ubestemthed

Begrebsparret potentiale og ubestemthed er konstituerende for afhandlingen. Det er dens grundlæggende påstand, at en række værker inden for kunst og litteratur udfolder en karakter af ubestemthed, og at denne karakter af ubestemthed er værkernes måde at fremstille virkelighedskarakter på, ligesom det kan betragtes som en formal tematisering af en egenskab ved realiteten (den ufortolkede virkelighed, for så vidt det lader sig gøre at operere med en sådan), der kan betegnes som tilblivelse, mulighed eller potentiale.

Det er en virkelighedsopfattelse, der viser sig at være genererende for den kunst, som vi betegner som "modernistisk" i det 20. århundrede. Dens idehistoriske forudsætning formuleres blandt andet i Henri Bergson's tanker fra århundredskiftet, men som den indledende behandling af Keats viser, er der med Bergson tale om en aktualisering og spidsformulering af en kunstnerisk erkendelse, der også er til stede i romantikken (og Keats peger jo på en endnu tidligere Shakespeare som en digter med en høj grad af "negativ formåen").

Ser vi nu på nogle implikationer af Keats' indsigt, så ligger i hele hans forestilling om negativ formåen en særlig fordomsfri måde at forholde sig til verden på – en tilfredshed med ikke at have en bestemt synsvinkel, et konsekvent perspektiv. Billedligt kan man sige, at det er en god forudsætning for at gøre op med et vestligt renæssanceparadigme som centralperspektivet, hvilket især den modernistiske billedkunst gør. Men afstanden til en vestlig selvforståelse bliver måske tydeligere, hvis vi læser i endnu et af Keats' breve. Det er fra den 22. november, 1817, og det er skrevet til Benjamin Bailey, som på det tidspunkt var teologistuderende i Oxford. Keats skriver bl.a.:

Mænd af ånd er storslåede på samme måde som visse æteriske kemikalier, der indvirker på hele det uvirksomme intellekt – men de har ikke selv nogen individualitet, nogen bestemt karakter. Jeg ville betegne

²⁰ Iser 2006, s. 26.

den øverste del og hovedet af dem, som har et ordentligt selv, som magtmennesker. [...] Jeg er ikke sikker på noget undtagen på helligheden af hjertets følelser og fantasiens sandhed. Det, fantasien opfatter som skønt, må være sandt – uanset om det eksisterede forud eller ej – for jeg har den samme forestilling om alle vore lidenskaber som om kærlighed; de er alle i deres ophøjethed skabere af essentiel skønhed. [...] Fantasien kan sammenlignes med Adams drøm – han vågnede og fandt det sandt. Jeg er så meget ivrigere i denne sag, fordi jeg endnu aldrig har kunnet forstå, hvordan noget kan erklæres for sandt ved hjælp af følgerigtige fornufts slutninger – og dog må det være sådan – Kunne det tænkes, at selv den største filosof nogensinde nåede sit mål uden at tilsidesætte adskillige indvendinger – Hvordan det end er; O for et følelsernes liv i stedet for tankernes! Det er ”et syn i ungdommens skikkelse” en skygge af kommende virkelighed – [...] Jeg husker knapt at have regnet med nogen form for lyksalighed – jeg søger den ikke, hvis den ikke er i det nærværende – intet forstyrrer mig hinsides øjeblikket. Solopgangen vil altid få mig i gang – og hvis en spurv kommer til mit vindue, så tager jeg del i dens liv og pikker i gruset.²¹

Der er flere interessante betragtninger i den citerede passage. For det første siger Keats, at mænd af ånd ikke har nogen individualitet (et andet sted i brevene siger han noget tilsvarende om ”the poetic character”). Senere i brevet taler han i detaljer om at tage del i den mindste skabnings gerning. Hvad han mener, er noget i retning af, at digteren er et depersonaliseret, receptivt væsen uden en fast forankret og forudindtaget holdning til tilværelsen. I hvert fald ikke, når der skal ”gøres” kunst. Keats udfolder i virkeligheden, at man for at være kunstner *ikke* skal have en overordnet livsanskuelse, der indvirker på måden, man arrangerer realiteten på i sit værk. På mange måder foregriber udsagnet de forestillinger om upersonlighed, som var bærende for en del af det 20. århundredes kunst; i særlig grad er forestillingen knyttet til T.S. Eliot og Ezra Pound. Eliot tog begrebet op i den berømte artikel ”Tradition and the Individual Talent” fra 1919, hvor også begrebet om det objektive korrelat findes. Pound tilsluttede sig ideen om upersonlighed, men vigtigere er det, at han praktiserede den uafbrudt i sine *Cantos* ved at lade sin identitet forsvinde i masker, citerer og andre poetiske greb. Faktisk var begge digteres poetiske løbebane bestemt ved deres nye forsvindingsnumre og nye former for selv-udelukkelse.

Nu skal man være varsom med at nævne Eliot, Pound og Bergson i samme åndedrag, da især Eliot tog skarpt afstand fra Bergsons filosofi som ”forloren fortryllelse” efter sit første møde med den i Paris i vinteren 1910-11, ligesom han vendte sig fra den – som fra filosofisk sammenblanding med litteratur overhovedet – i sit senere virke. Ser man på de indledende strofer i Eliots store digt *Four Quartets*, er de imidlertid nærmest en spidsformulering af kernen i den bergsonske filosofi:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past.

²¹ “Men of Genius are great as certain ethereal Chemicals operating on the Mass of neutral intellect – by they have not any individuality, any determined Character. I would call the top and head of those who have a proper self Men of Power. [...] I am certain of nothing but of the holiness of the Heart’s affections and the truth of Imagination – What the imagination seizes as Beauty must be truth – whether it existed before or not – for I have the same Idea of all our Passions as of Love they are all in their sublime, creative of essential Beauty. [...] The Imagination may be compared to Adam’s dream – he awoke and found it truth. I am the more zealous in this affair, because I have never yet been able to perceive how any thing can be known for truth by consequitive [consecutive] reasoning – and yet it must be – Can it be that even the greatest Philosopher ever (when) arrived at his goal without putting aside numerous objections – However it may be, O for a Life of Sensations rather than og Thoughts! It is ‘a Vision in the form of Youth’ a Shadow of reality to come – [...]. I scarcely remember counting upon Happiness – I look not for it if it be not in the present hour – nothing startles me beyond the Moment. The setting sun will always set me to rights – or if a Sparrow come before my Window I take part in its existence and pick about the Gravel.” (Keats 1958, s. 184-86; min oversættelse).

If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
[...]²²

Bergsons forestilling om *la durée* som den virkelige, udelelige tid, er netop et tidsbegreb, hvor nuet indeholder fortiden i sig og samtidig udgør fremtidens potentiale. Det, ”som kunne have været”, er stadig en mulighed – i tankens verden, javel, men en mulighed, der forlener virkeligheden med en uforløsthed, der i høj grad er selve virkelighedens karakter.

I lyset af Eliots affinitet til Bergson kan det være på sin plads her at gøre rede for, hvad det var ved Bergsons tænkning, Eliot tog afstand fra, især for at fokusere på de væsentlige punkter, hvor de vittelig er fælles om at udgøre en grobund for europæisk modernisme.

T.S. Eliot og Henri Bergson

De forelæsningsnoter, Henri Bergson holdt på Sorbonne, findes kun i T.S. Eliots omhyggelige udskrift.²³ Bergson argumenterer indledningsvist for, at filosoffer siden den førsokratiske Zenon fra Elea (ham med Achilleus og skildpadden) har misforstået selvet, fordi de har forvekslet varighed (den danske betegnelse for Bergsons tidsopfattelse, *la durée*) med udstrækning og forvaltet mentale tilstande på spatielle betingelser. Denne forveksling kan siges at være udgangspunktet for hele Bergsons filosofi, og han hæfter sig ved, at denne kategoriske fejltagelse levner filosofierne to muligheder: Empirister som Hume afskediger personlighedens helhedskarakter som et bedrag, mens idealister påberåber sig sjælen som den instans, der forhindrer spatiel fragmentering. Bergson tilstræber at placere sig imellem de to positioner. På den ene side forsøger han at forene selvet mod de ”tusind beskudte billeder”, som konstituerede personlig identitet for Hume. Men han bebrejder også idealisterne, at de mystificerer selvet og fjerner det fra liv og temporalitet. Det er en central forestilling hos Bergson, at de kvaliteter, som idealisterne tilskriver ånd, ikke som hos dem befinder sig i en transcendent uafhængighed af tid, men er i *immanensen*, i realiteten, og det er denne ”vitalisme” hos Bergson, som egentlig er forudsætningen for, at et kunstværk, som jo er ”materie”, kan fremvise ”åndelige” egenskaber og ikke bare symbolsk refererer til ”ånd” som transcendent kvalitet.

Ifølge Bergson behandler vestlig tankegang generelt bevidsthed, som om det var et biograflærred, hvor stemninger defilerer forbi. Når bevidstheden således opfattes som neutral og homogen, bliver tiden blot et bagtæppe for livets scene i stedet for dets levende medium. Bag fejltagelserne ligger metaforblanding, fordi sproget konstant forveksler tid med rum. Selve sætningsstrukturen adskiller subjektet og objektet fra bevægelsen (verbet), som egentlig bestemmer dem begge. Bergson hævder, at bevægelse er mere simpel end stilstand; bevægelsen er det ”naturlige”, virkeligheden er bevægelse, og enhver forestilling om stilstand er en illusion, som vi griber til for at forstå verden og manøvrere hensigtsmæssigt i den.

Personlig identitet kommer derfor til indsigt om sig selv i bevægelsen, i selve tilblivelsesprocessen; erkendelsen er ikke adskilt fra det, der erkendes – og således gennemtrænger selve ideen om personligheden alle filosofiens overfladiske omveje. Forestillingen om personligheden har altid eksisteret, men det har en filosofisk og sproglig forvaltning af denne forestilling ikke.

²² Eliot 1963, s. 189. De fire kvartetter blev skrevet henholdsvis 1935, 1940, 1941 og 1942.

²³ Se herom Ellmann 1987, s. 23 ff.

”Diversitet” og ”kontinuitet” er konsekvenser af det sproglige udtryks skelsættende beskaffenhed, som er af anderledes natur end tankens forenede realitet; sproget atomiserer tiden. Så snart vi benævner en proces, standser vi den. Den egentlige mening undviger sprogets stivnen: ”Meningen” er ikke så meget noget tænkt som en tænkningens bevægelse, og ikke så meget en bevægelse som en retning. For at fornemme denne retning må man afskedige ord som ”døde blade på overfladen af en dam” (”feuilles mortes sur l’eau de l’étang”). Hvert ord eller symbol spalter den virkelige tid, *la durée*, og det er fra spalten, at ”rummet” byder sig til med et dobbelt overgreb af fragmentering og fiksering. Faktisk korresponderer Bergsons holdning til sprog så meget med hans syn på ”rum”, at det er umuligt at sige, om rummet er ansvarlig for ordene, eller ordene er ansvarlige for rumliggørelse i hans forestilling.

I sit upublicerede arbejde om Bergson pointerer Eliot, at ”rum trænger sig på”, så snart tid repræsenteres symbolsk. Ved at fordømme spatial tid som ”temps symbolique” peger Bergson på, at det spatielle og det symbolske er uadskillelige onder. Virkelig tid modsætter sig enhver repræsentation, og så snart vi holder op med at leve tiden for at betegne den, så standser vi den bevægelse, som er virkelighedens kerne.

For Bergson repræsenterer ord og symboler ikke blot rum, de udfører faktisk dets lemlæstende virksomhed, idet de skaber ”huller” og fryser bevægelse. Han sammenligner ord og symboler med penge, som forvandler alting til varer på trods af tingenes forskelle og egenart. På samme måde bliver spatiel tid en valuta, som vor oplevelse bliver ”vekslet” i for endelig at blive omsat til rumlige termer. Varighedens mangfoldige rytmer forsvinder i disse neutrale tidens ”kontanter”.

Endog i vor selvbetragtning er vi tvunget til at repræsentere os selv på en måde, så udstrækningen lægger beslag på vor indre verden. I en anden forelæsning om personlighed, som han gav i Edinburgh, siger Bergson:

Enheden i os selv (som forekommer os at være personlighedens væsentligste element) undviger os, netop som vi tror, vi griber den. Så længe vi ikke anstrenger os for at fornemme den, føler vi, at den er der, men så snart vores bevidsthed tror, den betragter den, så konfronteres den blot med en uendelighed af adskilte psykiske tilstande – en multiplicitet. Det synes derfor, som om enheden i os selv kun eksisterer, så længe den ikke opfattes.²⁴

Så snart vi forsøger at ”begribe” os selv, antyder selve ordet, hvordan vi standser vor egen temporalitet. Vi kan kun komme til viden om os selv gennem intuition, og når vi overgår fra intuition til udtryk, har vi allerede involveret os i spatialiteten. I sidste instans definerer Bergsons tidsfilosofi personlighed som modstanden mod vort eget forsøg på at kende den.

Denne opfattelse af tid fanger Bergson i et paradoks, for blot det at have nedskrevet opfattelsen er at indgå i en pagt med rum. Ydermere smitter hans kvantitative termer for rum af på hans temporalitetsretorik (og tid er for Bergson en kvalitativ størrelse), og det er her, Eliot sætter fingeren på en ”fejl” i Bergsons filosofi.

Det er i høj grad et spørgsmål om inkonsistens i terminologien i forbindelse med Bergsons tidsfilosofi, der får Eliot til at tage afstand fra den som helhed. Ud fra en kunstnerisk betragtning er det imidlertid her, det bliver interessant. Problemerne med at give sprogligt udtryk for den virkelighed, Bergson opererer med, sætter i virkeligheden blot det på spidsen, som genererer opbruddet fra en logisk, semantisk sprogbrug i modernismen. I erkendelse af, at en symbolsk, metaforisk betegnelse for virkelighedens bevægelse er utilfredsstillende, betjener værket sig af et ”kunstgreb”. Når man nemlig bevæger sig fra

²⁴ Ellmann 1987, s. 28.

virkelighedens "dynamiske" system til værket udtryk, så spiller dette på modtagerens forventning til normalsprogets forvaltning i et "aksiomatisk" system. Det aksiomatiske system forvalter den dynamiske virkelighed på "stivnede" betingelser; kausalitet, tid og bevægelse bliver til grund, følge og slutning.

Forholdet eller "spændingen" mellem værket og normalsproget fungerer som et objektivt korrelat for virkelighedens kapacitet, som ikke kan betegnes traditionelt. Det vil faktisk sige, at kunsten træder til, hvor Bergsons "normalsprog" må give op!

Det drejer sig om at udvikle et kunstnerisk sprog, der opererer med "tegn" på en anden måde end den saussureske *signifiant*. Disse kunstneriske "tegn" er i besiddelse af *realitet*, en egenkvalitet, der ikke refererer til andet end sig selv. Realiteten er en egenskab, som læseren/betragteren kender fra sit møde med virkeligheden, og som tegner følelsesmønstre i ham, som han kender fra sin omgang med verden uden for værket. Således får (især den moderne) kunst "transporteret" en virkelighedskvalitet over i værket uden at betjene sig af symboler.

I det omfang, virkeligheden er karakteriseret ved "ubestemthed", drejer det sig således om at finde et kunstnerisk korrelat til dette, og det er en tese i afhandlingen, at det er det, der er på spil, når kunstneriske fænomener som ombrydning af syntaks, anvendelse af "fragment", "myte", "dissonans" mv. iværksættes. Herved antydes en anden ambition for afhandlingen. Ser vi nemlig på en fremherskende modernismeopfattelse, refereret i forbindelse med myten om det tabte sprog, aflæses det modernistiske kunstværks elementer i denne som metaforer for splittelse. Overordnet kan man sige, at kunstværkets karakter af korrelat for ubestemthed af denne tradition opfattes som et tegn på fremmedgørelse og ubehag ved verden. Dette får naturligvis en lang række semantiske, erkendelsesmæssige og politiske implikationer.

At pikke i gruset

Vender vi nu tilbage til Keats og afsættet i den negative formåen, er det karakteristisk, at det fænomen, Keats beskriver, er meget beslægtet med det, Bergson hæfter sig ved i det ovenfor citerede, nemlig, at så længe vi ikke anstrenger os for at forstå virkelighedens og vor personligheds væsen (som er identiske for Bergson), så fornemmer vi væsenskernen, og det er faktisk kun i den tilstand, vi føler den. Det er en vigtig konsekvens af den negative formåen, at den giver "distraktion" og "vegetativ væren" højere status end "koncentration" og "intellektuel skarpsindighed". Det er en evne og en forudsætning for kunstnerisk skaben, vi skal se nærmere på i afhandlingens analyse af Paul la Cours *Fragmenter af en Dagbog*, men i første omgang er det vigtigt at hæfte sig ved den "venden op og ned" på de mentale kapaciteter, man betjener sig af i erkendelsens øjemed, som det er udtryk for. Uden at opridse samtlige implikationer af dette statusskift er det åbenlyst, at det er langt mere i overensstemmelse med østlig tænkning end vestlig. Atter bringer det Eliot i erindring, som fra *The Waste Land* (1922) og frem i sit værk bekender sig til en østlig anskuelsesform (at han så privat var anglikaner og højkirkelig er endnu et eliotisk paradoks), men det er også vigtigt at huske, når vi snart skal se på de konflikter, det afstedkommer, når den negative formåen med H.C. Andersen støder ind i kravet om en livsanskuelse.

Keats knytter endvidere en særlig oplevelsesform til upersonlighedsaspektet: Han "pikker i gruset", når han ser en spurv. Bergson ville sige, at Keats ved hjælp af sin intuition bliver ét med den betragtede genstand. Som vi senere skal se (s. 80 f.), er det en central forestilling hos Bergson, at en fuld forståelse af et objekt kun kan tilvejebringes gennem intuition, mens al anden tankevirksomhed er analyse.

Et andet væsentligt udsagn i Keats brev er, at tankelivet eller fantasien er en ”skygge af kommende virkelighed”. Det er en meget poetisk udgave af, hvad der skulle blive en anden vigtig tanke hos Bergson, nemlig at virkelighedens forudsætning er af virtuel karakter; den rummer ingen faktuelle eksistenser. Hvis man skal spore den materielle virkeligheds oprindelse, så findes den i ”élan vital”, som er et livets fortættede kraftcentrum, hvor alle tendenser og ”retninger”, som en ”kommende” realitet kan følge, er indeholdt i hinanden. Den virkelighed, vi kender, er realiseringen af *nogle* af de iboende muligheder i kernen af al væren, men bestemt ikke dem alle. Realitetens u håndgribelige forudsætning kan således meget vel betegnes som en ”skygge af kommende virkelighed”, hvis fremmeste kendetegn er mulighed eller potentiale. I relation til Bergson er der endvidere det tankevækkende aspekt, at ”udvikling”, alle evolutionære processer – og i særdeleshed udviklingen af organisk stof, for ham er udtryk for mentalt arbejde (se herom senere), og der er således et tankemæssigt slægtskab mellem kunstnerisk fantasi og betingelserne for altings tilblivelse.

At der er omkostninger ved at digte en virkelighed, der passer med en bestemt livsanskuelse, er latent til stede i det citerede brev af Keats. Han skriver nemlig: ”Kunne det tænkes, at selv den største filosof nogensinde nåede sit mål uden at tilsidesætte adskillige indvendinger”. Det ækvivalerer med Bergson, idet han hævder, at såvel videnskaben som sproget begår overgreb på virkelighedens sande karakter. Vestlig tankegang er bl.a. karakteriseret ved, at den er pragmatisk i den forstand, at den er bestemt af praksis, af de målrettede handlinger, hvormed vi forsøger at beherske verden. Det er der ifølge Bergson ikke noget forkert i, når blot vi er klar over, at det er sådan, det forholder sig, og ikke tror, vi har begrebet det virkeliges natur med vor hensigtsmæssige tankevirkosomhed. En indsigt i ”overgrebets anatomi” er imidlertid central for vor forståelse af, hvad vi tilsidesætter, når vi handler i verden, og kunstens strukturelle beskaffenhed er med til at give os denne indsigt.

Modsætningen mellem en keatsk, receptiv og midtpunktsløs position og så en solidt forankret virkelighedsanskuelse, der indrangerer verdens begivenheder og fænomener i forhold til en religiøs eller etisk overbygning, er en modsætning, som jeg finder det tjenligt at inddrage i forhold til den overordnede undersøgelse af ubestemthed i modernitetens kunst. I Keats’ optik er spændingen i ”overgrebets anatomi” udtrykt ved forskellen mellem ”mænd af ånd” og ”magtmennesker” (se citat s. 52 f.), og det siger jo noget om, hvis livsforståelse der er den dominerende i menneskelig adfærd. En anden anskueliggørende optakt til afhandlingens problemstilling er ubestemtheden i H.C. Andersens værk og Søren Kierkegaards Andersen-kritik.

Søren Kierkegaards Andersen-kritik

I sin bog om H.C. Andersen og hans eventyr fra 2004, *Forvandlingens pris*, har Johan de Mylius et afsnit, der hedder ”Ubestemthed”. Heri påpeger han, med udgangspunkt i eventyret *Fyrthøiet*, at det er en fundamental egenskab ved en række af Andersens tekster, at de udfolder en ubestemthed, som er større end folkeeventyrets, der bl.a. med sit ”Der var engang” allerede har en grad af ubestemthed. De Mylius pointerer, at det ikke er tilstrækkeligt at måle graden af ubestemthed hos Andersen på forholdet til folkeeventyrene:

Ubestemtheden i Andersens eventyrunivers bliver endda mere påfaldende, når hans eventyr ses på baggrund af deres virkelige kontekst, de forventninger og litterære fordringer, der var basale for hans samtids danske episke litteratur, hvad enten den så bestod i romaner og noveller eller i kunsteventyr. [...] Andersens tid spurgte efter hensigt og orden i fantasiens frembringelser. [...] Men det ser anderledes ud i

en række af H.C. Andersens eventyr. De er underlagt en helt fundamental ubestemthed. En ubestemthed, som er Andersens, ikke uden videre folkeeventyrets og slet ikke hans litterære samtids.²⁵

Johan de Mylius sporer ubestemtheden hos Andersen til en livsopfattelse, der udfoldes i den fortælleform, vi kender fra den pikareske roman. Det er romaner, der har Cervantes' *Don Quixote* som forbillede, romaner, der lader sin hovedperson – eventyreren – tumle om i en verden, der bestemt ikke byder sine stier til som den korteste afstand mellem to punkter. Det er romaner, der ikke har til hensigt at forme eller danne sin hovedperson eller aftvinge verden et vidnesbyrd om en højere mening. Derimod demonstrerer den pikareske roman, at verden er uforudsigelig, kompleks og episodisk med en åben horisont. Det er bestemt ikke guldalderens kassesemesterunivers, hvor tingene går op, og hvor man belønnes efter fortjeneste. De Mylius har fundet et meget pudsigt og sigende udsagn i et brev fra Andersen til veninden Henriette Wulff: ”Men jeg er jo ogsaa en Eventyrier her i Livet”, skriver digteren i 1828.²⁶ Med udtrykket ”Eventyrier” – ikke ”eventyrer”, som det jo rettelig hedder – røber Andersen den litterære skikkelse for sin selvspejling: ”l'aventurier”, eller det franske udtryk for skælmen i den pikareske roman. H.C. Andersens tilværelsesopfattelse ligger således meget langt fra en økonomisk borgerlig orden, som man eksemplarisk kender den fra Thomasine Gyllembourgs *Hverdagshistorier*, og det er netop disse opbyggelige fortællinger, som den unge Søren Kierkegaard holder op som revsende modbillede til romanforfatteren H.C. Andersen.

Den 7. september 1838 debuterede Søren Kierkegaard som forfatter med sin afhandling om H.C. Andersen som romandigter: *Af en endnu Levendes Papirer*. I værket med den underlige titel²⁷ frakendes Andersen evner som romanskribent, hovedsagelig fordi han ifølge Kierkegaard mangler ”livsanskuelse”. Kierkegaard behandler især Andersens roman *Kun en Spillemand* fra 1837 med særligt hensyn til spørgsmålet om det poetisk sande i romanen. Det samlende punkt i Kierkegaards analyse er opfattelsen af livsanskuelser som en nødvendig forudsætning for såvel romandigterens personlige udvikling som for romanværkets struktur. Kierkegaard beskæftiger sig først generelt med de psykologiske og sociale forudsætninger for romanforfatterens udvikling, og dernæst redegør han for, hvilke konsekvenser den – i Andersens tilfælde – manglende livsanskuelse, som ytrer sig som manglende episk udvikling, får for det episke værk.

Kierkegaard afviser H.C. Andersens fortabelsesteori (den musikalske hovedperson Christian mislykkes som kunstner og dør i *Kun en Spillemand*) som gyldig livsanskuelse, dels pga. den dermed udtrykte mistillid til tilværelsen, dels pga. kravet om den digteriske udviklings poetiske sandhed og om, at der i romanen må være en udødelig ånd, der overlever det hele. Dernæst ser Kierkegaard på forholdets konsekvens for ”Tekniken i det Hele” og opstiller en række metoder i Andersens fremstillingsform, der har det tilfælles, at de er udtryk for tilfældigheder og således mangler et organisk forhold til helheden. Til slut følger en speciel omtale af *Kun en Spillemand*, der ud fra kravet om poetisk sandhed og som en verifikation af Kierkegaards synspunkter søger svar på spørgsmålene, om romanens hovedperson Christian er fremstillet som et geni, og om der i så fald er opdrevede tilstrækkelige momenter til dets fortabelse.

Som udgangspunkt for analysen søger Kierkegaard et centralt punkt i hovedpersonens udvikling, hvorfra dennes forløb kan overskues. Han gengiver noget, der for ham kunne

²⁵ De Mylius 2004, s. 49-50.

²⁶ De Mylius 2004, s. 51, der henviser til H. Topsøe-Jensen (udg.): *H.C. Andersen og Henriette Wulff. En brevveksling I*, Odense 1959, s. 70.

²⁷ Se nærmere herom i Davidsen 1995. Maria Davidsens artikel har i alt væsentligt været kilde og inspiration til nærværende fremstilling af Kierkegaards Andersen-kritik.

minde om et sådant sted, men han anser det ikke for fyldestgørende. Det anfægter således i høj grad Kierkegaard, at han ikke kan finde et tolkningspunkt for romanens hovedperson, og han overfører det tekstlige forhold til også at gælde for Andersen som person, der således mangler et arkimedisk punkt for sin tilværelsestolkning.

Omdrejningspunktet for Kierkegaards karakteristik af Andersen som romandigter angiver han selv som ”det vistnok unægtelige Faktum, at enhver opmærksom Læser af Andersens Noveller vil paa en underlig Maade føle sig forstyrret ved den dobbelte Belysning (Zwielicht), der, ligesom i Sommer-Forestillingerne paa vort Theater, hersker i alle Andersens Romaner”²⁸. Den dobbelte belysning henføres til Andersens manglende evne til at udskille det poetiske fra sig selv. Den samme glædesløse kamp, Andersen kæmper i livet, de deprimerende livsbetragtninger, gentager sig i hans poesi. Således trykker hans digt som virkelighed samtidig med, at hans egen virkelighed forflygtiger sig til digt. Yderligere gør Kierkegaard ”den almindeligere Observation”, at Andersen i sin lyrik må betegnes ”som en gennem en elegisk Duodez-Scala af ligesaa let vakte som igjen dæmpede og uden synderlig Efterklang hendøende Toner sig bevægende og i et saadant Væv af tilfældige Stemninger hildet Mulighed af en Personlighed” (s. 29).

I lyset af mine indledende betragtninger er det slående, at Kierkegaard betegner Andersen som en ”Mulighed” af en personlighed. Det er naturligvis ikke smigrende ment, men det siger noget om Kierkegaards evne til at gennemskue konsekvenserne af sine betragtninger. Andersen ”ligner” sit værk, der igen ”ligner” en virkelighed, som Kierkegaard ikke kan acceptere beskaffenheden af. En virkelighed, som er karakteriseret ved at være potentiale eller ”Mulighed” i langt højere grad, end den er hensigt eller mening. Hvis H.C. Andersen med Keats’ ord ”ville tilsidesætte adskillige indvendinger”, så kunne der komme en livsanskuelse ud af det, en fornuftig, etisk platform, som en helstøbt personlighed kunne tale fra. Men det vil Andersen ikke! Som kunstner er han levende optaget af virkelighedens billeder, også før de bliver historier eller bestemt episk sammenhæng; han er til overmål i besiddelse af ”negativ formåen”.

Over for Andersens romaner sætter Kierkegaard Thomasine Gyllembourgs hverdagshistorier, som eksempel på episk veludfoldet livsanskuelse. Den er for Kierkegaard et livsudbytte, som er et resultat af tillid til verden, en tillid, det har krævet kamp at vinde, og derfor får hverdagshistorierne et evangelisk anstrøg, som gør læsningen til et opbyggeligt studium. Kierkegaard fremhæver også Blichers noveller på Andersens bekostning, fordi de rummer en enhed, der viser sig i en folkelig, dyb, poetisk stemning.

For Kierkegaard er en livsanskuelse ”Erfaringens Transsubstantion”; den er en tilkæmpet, urokkelig sikkerhed i sig selv, en baglæns forståelse af livet gennem ideen. Hvad Andersen angår, så har han ikke formået at ”transsubstantiere” sine erfaringer. De stikker frem som enkelte sætninger, enkelte fænomener, som man nok kan producere på, men ikke opfylde en romanopgaves krav med. Og Andersens fortabelsesteori kan ikke med rette benævnes en livsanskuelse ifølge Kierkegaard, da skepsis som sådan ikke er erkendelse, og da ”en saadan Mistillid til Livet [...] i samme Moment, som den determinerer sig til en endelig Afgjørelse af Livets Spørgsmaal, indeholder en Usandhed” (s. 37). Eller hvis vi skal udtrykke det med den hegelianske dialekt, som Kierkegaard betjente sig af i *Af en endnu Levendes Papirer*, så er refleksionen standset i negationen.

Skulle man alligevel indrømme forfatteren ret til at kalde en sådan i refleksion vilkårlig standset betragtning for en livsanskuelse og lade ham producere romaner, så måtte man fordrø, at han i sine romaner var i stand til at udfolde en række konsekvenser, der alle sigtede

²⁸ Kierkegaard 1991, s. 33.

til heltens undergang. Så ville romanforløbet være ”poetisk sandt” og udfolde en organisk sammenhæng. Det er imidlertid ikke tilfældet hos Andersen, og derfor kan Kierkegaard konkludere, ”at Andersen selv ikke har i første Potens levet poetisk-klart, da det Poetiske i anden Potens ikke har vundet større Consolidation i det Hele, og ikke er mere udvasket i det Enkelte” (s. 41).

For Kierkegaard er Andersens romaner således præget af tilfældigheder. Hele beskrivelses- og argumentations-teknikken er tilfældig, fordi Andersen anstiller en mængde ubetydelige sammenligninger, der ikke fører til dybere forståelse af det, for hvis skyld sammenligningen trådte frem, og hvor han tillægger enkelte, tilfældige begivenheder for megen vægt eller stiller udvortes garantier for en opfattelses rigtighed. Desuden påpeger Kierkegaard en anden type tilfældigheder, nemlig ”den hele Underskov af forstyrrende Bemærkninger, der for den blot nogenlunde opmærksomme Læser af Andersens Romaner gjør Veien i dem ufremkommelig, siger og skriver ufremkommelig” (s. 45). Det er en påfaldende metaforik, Kierkegaard betjener sig af for at beskrive vanskeligheden ved at tilegne sig Andersens romaner, hvis man tænker på de Mylius’ påvisning af Andersens forestilling om sig selv som pikaresk helt. Skælmens rute er jo også ”ufremkommelig”; det er det, der gør, at han må opholde sig på de umuligste steder og gennemleve alskens fortrædeligheder til læserens bedste. Kierkegaard skriver om hovedpersonen Christian:

Da nu den egentlige Hovedperson ligger for os i hele sin Udvikling, saa var det ønskeligt, om der et eller andet Sted skulde findes et Hvilepunkt, et Bedested, hvor vi kunde samle os og skue tilbage. Men i den Henseende er hans Udviklings-Vei ingenlunde perspektivisk. Deels standser Andersen undertiden selv ved en eller anden ubetydelig Begivenhed, som om vi nu vare ved et Vendepunkt (en Omstændighed, vi ikke maae lade os forlede af), deels er Veien fuld af Lygtemænd, som snart foregjøgle En, at nu er Geniet vaagnet, snart at det er modnet, og som snart igjen afløses af Begivenheder, der synes at vidne om det Modsatte, indtil vi atter høre Forsikkringer om, at nu er Geniet modnet &c. &c. (s. 51)

Tilsyneladende udviklingsmønstre er hos Andersen forvaltet aperspektivisk, en orienteringsform, som den pikareske roman deler med modernistiske fremstillinger, ligesom det associative, kapriciøst arrangerede begivenhedsforløb er et fællestræk ved anskuelsesformer, der udfolder sig på hver sin side af en massiv blok af oplysning og dannelsesstærkning. Kierkegaard tænker også på den lange række af mottoer, der indleder hvert kapitel i *Kun en Spillemand*:

Vil man nu end ikke dele min Anskuelse, at et Motto enten ved sin musicalske Magt, hvilket det til en vis Grad godt kan have uden at være Vers, bør ligesom prælude og derved sætte Læserne i en bestemt Stemning, i den Rhythmus, hvori Afsnittet er skrevet [...] eller det bør paa en pikant Maade træde i Forhold til hele Afsnittet og ikke danne en Ord-Vittighed med et enkelt i hele Capitlet forekommende Udtryk, eller et fadt almindeligt Udsagn om det, som Capitlet indeholder, – saa vil man dog vist indrømme mig, at der hører temmelig megen Smag, en høi Grad af Inderlighed i sin Gjenstand og i Stemningens Temperatur til at vælge et Motto, der bliver lidt mere end et intetsigende Udraabstegn eller en Figur, som den Lægerne pleie at skrive over deres Recepter. Disse Egenskaber er nu Andersen ikke i Besiddelse af. Ved lang Syslen med Digteriet staaer naturligviis en stor Mængde af *loci communes*, af Smaa-Vers &c. til hans Disposition, som han nu, ledet af en ganske løs og udvortes Ideeassociation, anvender paa bedste Maade [...]. (s. 49)

Det er bemærkelsesværdigt at se, hvordan Kierkegaard betegner karakteren af Andersens mottoer, idet han afskediger dem som velmotiverede: ”en Ord-Vittighed med et enkelt i hele Capitlet forekommende Udtryk”, ”et intetsigende Udraabstegn”, ”Smaa-Vers &c. [...] ledet af en ganske løs og udvortes Ideeassociation”.

Uden at gøre H.C. Andersen alt for ”modernistisk” eller fradømme hans romaner reelt episk moment er det påfaldende, i hvor høj grad Kierkegaards negative udsagn om slægt-

skabet mellem mottoerne og kapitlernes indhold ligner den form for relation mellem fragmenterede dele af virkeligheden, som eksempelvis den modernistiske collage i billedkunsten fremviser. Kunsten og litteraturen i det 20. århundrede betjener sig i udstrakt grad af ombrydning og sideordning af elementer, der *uden for* værket er hierarkiserede og indrangerede i overensstemmelse med etiske, politiske og religiøse normer. I det modernistiske værk hersker imidlertid andre regler for slægtskab, og det er en vigtig pointe i det modernistiske værk, at dets enkelte deles eller fragmenters synapser korresponderer på tværs af tilvante forbindelseslinjer. Det kan således være forbindelseslinjer, der er motiverede ”af en ganske løs og udvortes Ideeassociation”, som Kierkegaard skriver, eller det kan være en fælles klang eller flov ”Ord-Vittighed”, der besvogrer tekst- eller billeddele og motiverer en sideordning, der ud fra en normativ vurdering eller livsanskuelse må forekomme som enten bespottelse eller rent pjat.

Det undslipper således den etisk forankrede læser eller beskuer, at det modernistiske værks alvorlige hensigt – altid og også – er at problematisere en vanemæssig opfattelse af virkeligheden og åbne for en fornemmelse af realitetens beskaffenhed, der normalt overdøves af en tillært forventning om, hvad kunsts og litteraturs opgave er. Men det undslipper faktisk ikke Kierkegaards opmærksomhed! Han afslutter sin boglange Andersen-kritik på følgende måde:

Hvad jeg til Slutning har at sige, foranlediget ved det vistnok i det Hele taget som factisk indrømmede Misforhold mellem en læsende og en critiserende Verdens Dom over Andersen [...] da vilde jeg ønske, at det må lykkes mig herom at tale ligesaa personligt, som jeg har søgt at holde det Foregaaende frit for ethvert obliquet Forhold til min Personlighed. Idet jeg nemlig reproducerer det første Stadium, levendegjøres Erindringen om en Mangfoldighed af poetiske Stemninger, som ethvert digterisk Liv, endogsaa det mest uklare, og i en vis Forstand dette maaskee mest, maa være gjennemflettet med, og idet jeg endnu en Gang søger at fastholde hver enkelt, fortrænger den ene den anden saa stærkt, at Totaliteten af dem samler sig ligesom til Afsked i en eneste Concentration, i et Nærværende, der dog i samme Øieblik føler i sig Nødvendigheden af at blive et Forbigagent, og derved fremkalder et vist veemodigt Smiil hos mig, idet jeg betragter dem, en Taknemlighedsfølelse, idet jeg erindrer mig den Mand, hvem jeg skylder det Hele, en Følelse, som jeg hellere ønskede at hvidske Andersen i Øret end at betro til Papiret, ikke som om det noget Øieblik har været Andet for mig end Glæde at kunne yde ham, hvad han har Ret til [...], men fordi en saadan Ytring i det Hele taget er meget udsat for Misforstaaelse, Noget jeg imidlertid haaber, at jeg skal kunne finde mig i, naar blot Andersen for at undgaae den, vil holde, hvad jeg med sympathetisk Blæk har skrevet, for det Lys, der ene gjør Skriften læselig og Meningen tydelig. (s. 56-57)

Kierkegaards gehør for verden er naturligvis ikke Andersens underlegent. Afsluttende er det ham derfor magtpåliggende at gøre opmærksom på, at hans kritik af romanerne har fulgt de gældende regler for en sådan. Han har talt i et offentligt rum og har derfor nøje iagttaget og iklædt sig dettes normer. Ganske anderledes forholder det sig, når Kierkegaard som almindelig læser skal vurdere Andersens værk.

Nu skal man være varsom med, hvordan man læser udsagnet om, at ”Totaliteten [...] samler sig [...] i et Nærværende”. Kunne Kierkegaard mene, at værket – med alt sit tvæls og sin kapriciøse orienteringsform – efterlader en følelse af *nærvær*? I så fald bliver værket et pant på liv, simpelthen. Men vel at mærke uredigeret liv. Værket bliver ikke symbol på verden eller en afbildning af den, det bliver selv realitet, idet det fremviser egenskaber af virkelighedskaraktter som ubestemthed og potentiale. ”Andersens første Potens maa [...] sammenlignes med de Blomster, hvor Han og Hun sidde paa een Stengel”, skriver Kierkegaard i en note (s. 41), og det skriver han ikke for at antyde noget om Andersens seksuelle præferencer. Han skriver det, fordi Andersen i værket er tro mod sit gehør for ubestemthed, også selv om en sådan ”Kunstwollen” er fremmed for den samtid, Kierkegaard repræsenterer som kritiker. Men han kan faktisk lide, hvad han læser, hvisker han Andersen i øret. Og han

er på det rene med, hvilken mental kapacitet der skal aktiveres, når Andersens værk skal opleves – og det er ikke fornuften. I hvert fald skriver han sin meddelelse med ”sympathetisk Blæk”, måske for at markere den kongenialitet eller det sammenfald i oplevelsesmåde, han har registreret mellem Andersen og sin egen privatperson. I virkeligheden en bekendelse til det, Bergson betegner som ”instinkt”, og som er kendetegnende for personer af ”negativ formåen”.

I lyset af Kierkegaards senere udvikling er det oplagt at læse hans dulgte udsagn i *Af en endnu Levendes Papirer* som en tilkendegivelse af sympati for Andersens oplevelsesform og virkelighedsforståelse. Ser vi nemlig på Kierkegaards senere optagethed af paradokset som udtryk for den egentlige livsmulighed, er det karakteriseret af kvaliteter, der netop ikke kan passes ind i guldalderens fremherskende livsanskuelse og tørst efter mening.

Det er vigtigt i beskæftigelsen med Kierkegaards paradoks, hvad enten det nu er det ”etiske”, det ”intellektuelle” eller det ”absolutte” paradoks, at holde sig den oprindelige betydning af det græske *paradoxos* for øje: imod forventning, imod den almindelige mening, uformodet, forunderlig. Overordnet kan man tale om paradokset som en livspraksis, der opererer med en mulighed uden for normen, fordi virkeligheden opfattes som rigere og mere kompleks, end tanken kan fatte. Det er således en orientering, der undsiger rationel tænkning eller den rationelle tæknings konstitution. Skulle man derfor pege på en kunstpraksis, der er ligedannet med paradoksets orientering, ville det være en, der udtrykker sig på tværs af semantisk, rationel betydning, som den er bestemt af grammatik, fornuft eller andre ”livsfjendske” normer. Det skulle være en modernistisk kunst.

Et formål med ovenstående redegørelse for en latent virkeligheds- og kunstopfattelse hos Andersen og Kierkegaard er også at pege på, at det moderne gennembrud med Georg Brandes i spidsen ud fra afhandlingens kunstneriske betragtning ikke er et brud med guldalderen. Det forhold, at gennembruddet for en stor del legitimeres med værk-eksterne forhold af social og politisk karakter gør, at der blot er tale om en anderledes vurdering af den virkelighed, hvis beskaffenhed og målrettethed, man *ikke* sætter under debat. At der med det moderne gennembrud med Charles Darwin og udviklingslæren indføres en anden facitliste for litteraturens regnestykke end den religiøse og skæbnebetingede kalkule, ændrer ikke grundlæggende ved det konservative litterære udtryk, der er ligedannet med livsanskuelsens ”væsen” og ikke virkelighedens.

Kapitel 2: Nedbrydningen af den gamle virkelighedsopfattelse

Naturvidenskabens tilbagetog

Den virkelighedsopfattelse, som formidledes i hovedparten af den naturalistiske litteratur, der så dagens lys i Norden med det moderne gennembrud i de tre sidste årtier af det 19. århundrede, kan ses som den kunstneriske artikulering af naturvidenskabens gennembrud og udvikling igennem det meste af århundredet. Såvel videnskabens natursyn som dens kunstneriske afledning var forankret i tillid til beskaffenheden af materiel substans, til forestillingen om en sekulær udelelig mindstereferent, der så at sige garanterede for den naturvidenskabelige tankebygnings stabilitet.

Imidlertid lykkedes det videnskabsmænd mod slutningen af århundredet at nedbryde tilsyneladende ubrydelige enheder i enkeltbestanddele og at blotlægge en mangfoldighed af komplekse, uventede kræfter, der lå som en understrøm under den synlige – og tilsyneladende – ensartethed ved naturlige fænomener. I år 1900 navngav Sigmund Freud det ”underbevidste”, og det var også året, hvor den tyske fysiker Max Planck ud fra termodynamikken udledte den strålingslov, som blev grundlaget for kvantemekanikken. Ganske vist lykkedes det først Ernest Rutherford at foretage en syntetisk atomspaltning i 1919, men begivenheden var foregrebet årtier før, hvor især udviklingen i matematisk fysik og atomkemi var hovedansvarlig for det skred, der skete med de veletablerede forestillinger om virkelighedens natur. Atomspaltningen var den signifikante kulmination i polemikken mod materialismen, og det er meget sigende, hvad maleren Wassily Kandinsky tilbageskuende siger om begivenheden, som påvirkede ham radikalt allerede inden, den havde fundet sted:

Atomets nedbrydning var i min sjæl ensbetydende med hele verdens nedbrydning. Pludselig faldt de tykkeste mure. Videnskaben forekom mig nedbrudt: dens vigtigste basis var blot en illusion.²⁹

Yderligere bidrog også fremkomsten af filmen og fonografen til at skabe indtrykket af, at hver eneste følelse, mennesket nærer, og hver eneste massive objekt, det sanser, ikke er andet end en spinkel konstruktion, der hvert øjeblik kan bryde sammen i fragmenter under indflydelse af nye opdagelser eller forestillinger.

Wassily Kandinsky og det åndelige i kunsten

Opgøret med materialismen, som fik afgørende næring med atomspaltningen, var alle kunstnerkredse fælles om. Det tjente som såvel abstraktionens legitimering, som det udgjorde håbet om åndelig fornyelse. Begrebet ”åndelig” blev i denne sammenhæng fastslået som antipositivistisk tendens omkring århundredskiftet. I sammenhængen med disse tendenser skal også diskussionen med Johann Wolfgang von Goethe forstås. Hele Goethe-receptionen – med Rudolf Steiner i spidsen – bevægede sig på dette tidspunkt i antimaterielle baner.

Det er i forlængelse af alt dette, Wassily Kandinskys kunstneriske bestræbelser og hans traktat *Om det åndelige i kunsten* skal forstås. Kandinskys afhandling forsøger at legitimere

²⁹ Kandinsky 1964, s. 31.

den abstrakte kunst, forstået som en kunst, hvis form- og farveanvendelse er frigjort fra referentiel/mimetisk funktion. Begrebet ”abstrakt kunst” anvender Kandinsky ikke i sin afhandling, derimod dominerer adverbelle forbindelser som ”ren abstrakt form”. Det er frugtbart for en forståelse af hans afhandling at fastslå, hvad Kandinsky forbinder med begrebet ”abstrakt”. Han anvender nemlig nærmest begrebet synonymt med begrebet ”åndelig”, så hans forståelse af det abstrakte er altså mere end blot ”ikke figurativ”. Begrebet ”åndelig” anvendes dels i betydningen ”ikke materiel”, dels i en mere okkult betydning, der har rod i teosofien, men som for overskuelighedens skyld kan betegnes som ”indre”, ”kvalitativ” eller ”væsentlig” (befattende sig med fænomenets væsen).

Kandinsky nævner i sin tekst Helena P. Blawatsky, der grundlagde det Teosofiske Selskab i 1875, hvor Rudolf Steiner var sekretær for den tyske sektion. Teosofien hævdede, at den fysiske verden var ved at miste sin betydning; den skulle betragtes som en anstødssten, da den udelukkede åndens realiteter fra menneskenes øjne. Således fanget i et spind af *maya*, af tilknytningen til genstandene for jordiske længsler, kunne folk kun drive om i endeløs utilfredshed. Dog var tusindårsriget på vej i form af det, Blawatsky og Kandinsky betegnede som ”den store spiritualitets epoke”. På den dag ville selve Historien – det tilfældige mønster af menneskelige hændelser – standse. Al politisk og social magt ville blive indordnet under åndelig kontemplation, og ”oplysning” ville råde overalt. Teosofiens vision var en udgave af en fantasi, der er lige så gammel som kristenheden selv: tusindårsriget, hvor Kristus skulle komme til jorden for anden gang, vinde en endelig sejr over Satan og oprette en tid med fuldkommen, jordisk retfærdighed, der skulle vare i tusind år. Det er en utopi, hvis politiske aflæggere er den marxistiske fantasi om ”Statens hensygnen” under proletariats diktatur og Hitlers version af ”Tusindårsriget”. Begge forudsatte historiens afslutning, hvilket Kandinskys teosofiske tro på sin harmløse måde også gjorde.

Vi skal senere se, hvordan Henri Bergson udfolder en sammenhæng mellem menneskeligt behov for at manøvrere hensigtsmæssigt i hverdagen og så den ”rigtige” og ”åndelige” virkelighed, der ikke er så langt fra Blawatskys udsagn om forholdet mellem *maya* og ”den store spiritualitets epoke”. Også Bergson opererer – i hvert fald i teorien – med en tilstand, hvor en større metafysisk indsigt i verden måtte have bredt sig, og hvor mennesket ikke har behov for metaforer – og kunst, fordi deres sjæle uophørligt ”vibrere(r) i samklang med naturen”³⁰. Man kan således sige, at næsten ligegyldigt hvilket fodfæste kunstnerne balancerede på omkring århundredskiftet, så lurede forestillingen om en gnidningsfri verden som utopisk beredskab lige under overfladen. Det interessante er imidlertid, hvordan kunsten fungerer i forhold til dette. Er kunsten et sted, hvor utopien skal udfoldes – metaforisk, psykologisk og ”realistisk” (hvorved værket – som vi skal se – får en høj grad af entropi)? Eller er kunsten et sted, hvor en åndelig virkelighed i sin ”fortættethed” eller virtualitet suggereres frem for læseren/ beskueren, hvorved værket kommer til at ”ligne” den åndelige virkelighed (ved sin lave grad af entropi)?

En særlig kunst var nemlig tydeligvis påkrævet til de særlige tider, der skulle komme. Efter Tusindårsriget ville kunst ikke være nødvendig, da menneskets perception til den tid ville være lyksalig og fuldstændig, ligesom hos de salige i himlen. Men maleriet havde sine nyttige sider indtil da, og i Kandinskys øjne var den vigtigste at forberede folk på at tænke og se immateriel form i stedet for sansede objekter som æbler og nøgne kvinder.

Der er således mere på spil end blot farvens og formens emancipation. Materialisme bliver identisk med positivistisk videnskab, men har også betydning i marxistisk forstand som materielle goder, kunstneren stræber efter som løn for sit arbejde. I modsætning til den natu-

³⁰ Bergson 1993, s. 105.

realistiske kunsts yderlighed, der havde domineret det 19. århundrede, propagerer Kandinsky, at en ny tidsalder begynder med århundredskiftet – et åndeligt vendepunkt (jf. den teosofiske forestilling).

Kandinskys forhåbning om ”en af de største epoker, mennesket til nu har set, de store åndeliges epoke”, skal ses i sammenhæng med en verdensanskuelsesmæssig opposition mod overleverede forklaringsmønstre. Den åndelige epoke, der rettede sig mod materialismen, danner den væsentligste legitimation for abstraktionen og det nonfigurative udtryk, som den derved giver et ideologisk fundament. Med begrebet om ”den åndelige trekant” anskueliggør Kandinsky kunst- og verdensudviklingen som en fremadrettet bevægelse for det åndelige liv.

Barbara Hentschel gør i sin grundige studie *Kandinsky und Goethe. Über das Geistige in der Kunst in der Tradition Goethescher Naturwissenschaft* opmærksom på, at Kandinsky i Goethes farvelære kunne være blevet opmærksom på forståelsen af historie som vekslende mellem op- og nedgang.³¹ Epoker af skabelse (des Werdens), fred, næring (des Nährens), kunst og videnskab afløses ifølge Goethe af epoker af ”partidannelse og anarki”. I sidste ende befordres fremskridt kun af det individ, der ”i modsætning til – ja i strid med – mængden” kan tilbyde en ”videre natur og bredere bringe”. I toppen af Kandinskys imaginære åndelige trekant står den enkelte, der trækker ”menneskeheds tunge kærre” fremad og dermed får afgørende andel i dens udvikling. I de nedre, større afdelinger af trekanten forbliver menneskene positivister og naturalister, mens antallet af dem, der betræder nye veje, billedliggøres ved tilspidsningen af trekanten. Toppen beskrives af Kandinsky med en metafor som en: ”åndelig by, hvor pludselig sådanne kræfter slippes løs, som de åndelige arkitekter og matematikere slet ikke har regnet med”.³² Den åndelige by som symbol for fornyelsen og videreudviklingen af det kunstneriske og videnskabelige liv valgte Kandinsky også som symbol for sin bog (se fig. 1).

Goethe taler i sin kritik af Isac Newton om en gammel borg, der er blevet ubeboelig. Ved siden af denne sammenligning af historisk forløb kunne Kandinsky gribe tilbage til Goethe på mange andre områder. Vigtige topoi, som *Om det åndelige i kunsten* udfolder, f.eks. musik som forbillede for maleri, fremstillingen af kunstneren som et af sin samtid foragtet geni, forståelsen af kunst som en ”anden” natur eller begrebet om ”indre nødvendighed”, dukker som ofte gentagne temaer op i Goethes værk. For Kandinsky udgjorde disse topoi basis for legitimeringen af den moderne kunst, som han blev en af fædrene til.

Figur 2 viser, hvordan Kandinsky forstod kunst som ”en anden natur”. Billedet *Improvisation 26* (roning) viser den tydelige kontur af en roer i profil, der trækker sin åre. Men denne ”naturalistiske” fortælling er fuldstændig underordnet de forbindelseslinjer, som profilen af roeren trækker til billedets egen virkelighed. De klare sorte tegn korresponderer primært på tværs af konventionelle semantiske vektorer, og billedet bliver således en prototype på den abstrakte kunsts ”hensigt”. En væsentlig del af denne hensigt er at opretholde en spænding, der ikke forløses i narrativ eller anden konsonantisk ”tilfredsstillelse”; derfor også det improvisatoriske, det utilsigtede, der opstår, når man giver sig sin negative formåen i vold.

For at lægge grundstenen til den abstrakte kunst måtte maleriet befries for dogmet om naturefterligning. Denne proces startede allerede omkring 1800 med frigørelsen fra det temabestemte. Den deraf følgende demokratisering af det kunstneriske stofvalg lagde vægten på kunstneren, eller rettere den følelse, der virkede i ham. Den unge Goethe tilsluttede sig genstandenes ligeberettigelse, men under indtryk af Italiensrejsen – i modsætning til sine romantiske samtidige – vendte han tilbage til at måle den kunstneriske fuldkommenhed i den fremstillede genstand. Mens Goethes kunstanskuelse forblev ubetydelig for de moderne,

³¹ Hentschel 2000, s. 37 ff.

³² Hentschel 2000, s. 38, min oversættelse.

formidlede hans opfattelse af kunstneren som befriet fra alle lænker og forpligtelser vigtige impulser for fremtidige kunstnergenerationer. Først og fremmest hans hymne til Strassburg-Münsteren og dens bygmester videregav forestillinger med fremhævelse af den ”individuelle kimgkraft” og den gudlignende skabernatur og grundlagde et genibegreb, der fremhævede individet og den subjektive følelse.

Kandinskys kunstnerforståelse er tæt på Goethes. Betonningen af følelsen som kunstnerisk ledeinstans på den ene side og bestræbelsen på et objektivt grundlag for denne på den anden kendetegner såvel Goethes som Kandinskys skrifter. Mens Goethes genibegreb imidlertid ved enden af Sturm und Drang-tiden trådte i baggrunden for et krav om større objektivitet og regelbundethed, så forblev forestillingen om subjektive og ubevidste andele i den kunstneriske skaben central i Kandinskys teoretiske værk.

Kandinsky og Goethe, begge promoverede jurister, er fælles om en stadig vekslen mellem kunstnerisk og videnskabelig-teoretisk beskæftigelse. En søgen efter kunstneriske regler var den egentlige anledning for Goethe til at beskæftige sig med farven, på samme måde som Kandinskys teoretiske bestræbelser sigtede på at give maleriet et fundament. Til det formål benyttede Kandinsky Goethes ord ”generalbas”.

Musikken som forbillede

Inden for rammerne af Kandinskys tilstræbte syntese af kunstarterne indtager musikken en fremtrædende stilling, fordi den i formel henseende er en ”immateriel kunst” og derfor kan opnå ganske andre resultater end maleriet. Sammenligningen med musik tjener i sidste instans til at legitimere abstraktionen inden for maleriet. Musikkens forrangsstatus inden for kunstarterne forklarer Kandinsky med, at den er befriet for naturefterligningens dogme og dermed råder over en høj abstraktionsgrad, mens samtidens maleri næsten udelukkende er henvist til de former, det har lånt af naturen (jf. Schönbergs bestræbelser med sin programmusik).

Musikkens betydning slår igennem med talrige musikalske begreber i *Om det åndelige i kunsten*: Kandinsky taler om at søge efter ”rytme” i maleriet, og om muligheden for et rent ”tegnersk” (zeichnerischen) kontrapunkt. Han betoner den ”vibration”, som sjælen sættes i, såvel som den ”indre klang”, der bebor farve og form, og endeligt fordrer han en generalbas. Ligeledes tales der om abstrakt kunst som ”komposition”, der inddeles i en ”melodisk” og en ”symfonisk” af slagsen. Kandinskys egne billeder har ofte musikalske titler: ”improvisation”, ”komposition”, ”pastorale” og ”fuga”.

Den urgamle modstrid mellem natur og kunst brugte Kandinsky til at befri den ekspresionistiske kunst for naturefterligning og bringe maleriet et skridt nærmere abstraktion. ”At kunsten står over naturen er ingen ny opdagelse”, står der i *Om det åndelige i kunsten*, og hermed henviser Kandinsky til et Goethe-citat:

Kunstneren står med sin frie ånd over naturen og kan indprente den sit højere formål (...) han er herre og slave på samme tid. Slave, fordi han må virke inden for det jordiske, med jordiske midler, for at blive forstået. (...) Herre, fordi han underkaster disse jordiske midler sine højere intentioner. Kunstneren vil tale til verden gennem et hele: Dette hele finder han imidlertid ikke i naturen, det er en frugt af hans egen ånd eller, om man vil, anelsen af en gudsbe-frugt et ånde [des Anwehens eines befruchteten göttlichen Odems].³³

³³ Her efter Hentschel 2000, s. 45, min oversættelse.

Generalbas

Generalbassen kan leksikalt betegnes som ”den noterede basstemme, der samtidig antyder forløbet af harmonien i det hele og derfor står som indbegrebet af den regelbundne harmoni i det hele overhovedet”. Goethe brugte denne betegnelse fra musikken til at eftersøge et analogt regelsystem inden for maleriet. Det er kort sagt ønsket om en kunst, hvor et overordnet kunstnerisk princip for væren og tilblivelse i værket sætter sig igennem i alle værkets elementer. For Kandinsky udsprang fordringen på en generalbas af ønsket om at klarlægge betingelserne for abstrakt kunst og dens virkeprocesser for også at friholde den fra falsk forstået vilkårlighed. Så ønsket om et regelsystem grundede først og fremmest i ønsket om at kunne bestemme det indbyrdes forhold mellem billedelementer og billedet som helhed.

Goethes diktum blev citeret i Kandinskys *Blaue Reiter* og vandt efterhånden hævde som ledemotto. Kandinsky taler synonymt om ”regler”, ”malegrammatik” og ”stemmegaffel”, når han skal karakterisere generalbassen som maleriets harmonilære, der bestemmer, hvordan alle billedets former meningsfuldt og konsekvent står i forhold til hinanden.

Henri Bergson

Som tidligere nævnt medførte opløsningen af den erfaringsbaserede verden i små partikler en gennemgribende revision af de fremherskende ideer om funktionen og værdien af videnskabelig erkendelse. Indtil da havde videnskabsmændene tilsyneladende reduceret udstrækningen af det ukendte; selvfølgelig havde man indset, at der altid ville findes et undtageligt domæne af ”mystik” i tingenes kerne, men det var ikke mere foruroligende, end det altid havde været – i det mindste siden Kant lancerede forestillingen om ”das Ding an sich” i det 18. århundrede. Området syntes sågar gennem det 19. århundrede til stadighed at blive decimeret i betryggende grad. Nedbrydningen af den trygge videnskabsbaserede virkelighedsforståelse lod sig imidlertid ikke standse, og det slidte netværk af kanoniserede hypoteser og generelle forklaringer gav efter og bristede til sidst under presset; og det skulle vise sig at være uigenkaldeligt ude af stand til at optage det voldsomme korpus af nye ”realiteter” i sine masker. Endeligt og tøvende måtte netværket i det store og hele forkastes.

Mennesket blev dermed bevidst om det uhyre omfang af sin egen uvidenhed, og det vidste så godt som intet om de mærkelige kræfter, der omgav det; det var trods alt et fåtal, der ved århundredskiftet kunne forholde sig kvalificeret til forestillingen om det ubevidste, relativitetsteorien eller den atomare skrøbelighed. Det eneste, man vidste, var, at verden så sandelig var mere kompleks, end man nogensinde havde forestillet sig. Tilmed søgte videnskaben i foruroligende grad at forstørre det vidtstrakte omfang af mysterium i universet ved pludselig at afsløre, hvor enorme og dybtgående de ukendte kræfter faktisk var, som omsluttede det menneskelige liv fra alle sider.

I de forudgående århundreder havde mysteriet og det fantastiske haft sit eget rige, men som hovedregel var det adskilt og afgrænset fra den realistiske verden. Indimellem havde en særlig inspireret eller dristig mand forsøgt at slække den materielle verdens restriktioner for at trænge ind i åndens immaterielle domæne, men den ”anden” verden havde altid forekommet fjern og problematisk. Overordnet kan man sige, at det mystiske som kategori mod slutningen af århundredet blev nærværende i en fælles bevidsthed, hvor det hidtil havde været i fjern og tryk varetægt hos syfilitiske symbolister og anæmiske grublere. Så nu trængte en forvirrende samling af utrolige ideer sig vej til kernen af den nydelige og ordentlige verden, som tidligere havde fremstået så relativt tryk, simpel og klar. Rystelsen af det velkendte medførte, at den menneskelige intelligens, som den vestlige verden, med den rationalistiske franskmænd i spidsen, længe havde anset som den sikreste vejleder i den indviklede labyrint

af forvirrende realitet, nu blev betragtet med mistænksomhed, sågar foragt, og det forekom overordentligt tvivlsomt, om den normale menneskelige bevidsthed overhovedet var skikket til at favne de dybe, fundamentale relationer, som konstituerer universets rammer.³⁴

I tilstanden af generel usikkerhed dukkede Henri Bergson op, og hans teorier begyndte hurtigt at brede sig ud over Frankrig og langt ud over landets grænser. Teorierne fyldte det hul, som de ændrede åndelige omstændigheder havde efterladt, og de forstærkede kraftigt tidens antirationalistiske strøm ved at tilføre inspiration til dem, som nu søgte dybere mentale forbindelser til erstatning for det, der virkede som fortidens hule begreber.

Élan vital

Henri Bergson er metafysiker, idealist eller spiritualist, for så vidt som han opererer med en ikke-materiel form for liv, der karakteriserer en virkelighed bag den ydre, materielle og sansede. Når vi således i almindelighed sanser verden, siger han, så undslipper tingenes egentlige individualitet os. Det skyldes, at det er nødvendigt for os at gribe ligheder og generelle træk ved verden for at kunne gebærde os hensigtsmæssigt i den. På den måde kan vi genkende og bestemme de enkelte fænomener, og vi kan klassificere og strukturere dem, så fænomenerne indordnes under generelle love. Vi opfatter således ifølge Bergson ikke tingenes egenart, men en skematisering af virkeligheden, hvor vi nøjes med at aflæse etiketter, som oplyser os om tingenes almene træk i stedet for at gribe deres individualitet.

Bergson definerer verden som bestemt af en dynamisk livsimpuls, den såkaldte *élan vital*, der gennemstrømmer hele virkeligheden. Det er den higen, der driver udviklingen fremad og skaber liv og fornyelse. Bergson definerer *élan vital* i det værk, der skulle skaffe ham størst berømmelse i samtiden, nemlig *L'évolution créatrice* fra 1907.³⁵ I bogen beskæftiger han sig med arternes oprindelse og livets udvikling. I modsætning til andre kendte udviklingsteorier, herunder Darwins, mener Bergson ikke, at livets udvikling er bestemt af materielle faktorer. Tværtimod ligger der til grund for alt eksisterende den nævnte ikke-materielle *élan vital*, der er en fortættet form for varighed, *la durée*, som mennesket finder i sig selv og kan fornemme ved hjælp af sin intuition. *La durée* kan man også betegne som den psykisk oplevede tid, og den er således af samme beskaffenhed som livskraften, bare en svækket, mere retningsbestemt form af denne. Intuitionen er menneskets adgang til en oplevelse af virkelighedens sande karakter, idet mennesket så at sige bliver i stand til at regne baglæns fra fornemmelsen af *la durée* i sig selv til den fundamentale dynamik i alt.

Livsimpulsen manifesterer sig i alt levende og forårsager overalt stadige forandringer. Bergson ser kunstneren som en skabning, der selv inkarnerer den dynamiske impuls og ved hjælp af sin intuition kan skabe en kunst, der svarer til *élan vital* og altså spejler naturens kreative produktion. Bergson ser det som kunstnerens opgave at give os kontakten tilbage til den dybere virkelighed, at "løfte sløret", så sansningen ikke længere er knyttet til behovet for at manøvrere problemfrit i verden. Hvad enten det gælder maleri, skulptur, poesi eller musik, har kunsten for Bergson ikke andet formål end at fjerne de praktisk-nyttige symboler – de

³⁴ Begrebet „åndelig“ blev omkring århundredskiftet fastslået som antipositivistisk tendens inden for flere kulturkredse. Således blev Goethe i 1880'erne og 1890'erne genopdaget i åndelig forstand. Hele Goethe-receptionen – med Rudolf Steiner i spidsen – bevægede sig på dette tidspunkt i antimaterielle baner. F.eks. skriver Steiner, at farvelæren ikke kan begribes med fysisk målestok: "Goethes farvelære bevæger sig altså i et område, hvor fysikerens begrebsbestemmelser ikke når ind [...]. Goethe begynder netop der, hvor fysikken ender". I sin videnskab forvildede Goethe sig aldrig ind i forkrampet specialisering eller matematiske formler; i stedet skulle naturen begribes ved "anskuende dømmekraft" i sin totalitet. Steiner 1987, s. 301; Hentschel 2000, s. 29.

³⁵ På dansk *Den skabende Udvikling*, 1914b.

konventionelle og af samfundet vedtagne generaliseringer – for at bringe os ansigt til ansigt med den egentlige virkelighed. Kunstens etiske ansvar ligger i denne befrielse af mennesket fra det praktiske livs krav og i frembringelsen af en ny personlighed, en fri personlighed, der for Bergson er mere ægte og sand end den hverdagslige. Kunsten bliver således et ”æstetisk provisorium”, der skal skabe forestilling om liv gennem et materielt udtryk, indtil en større metafysisk indsigt i verden måtte brede sig – en indsigt, der ikke er knyttet til billeder og materiel form. Da vil kunsten blive overflødig. Vi ser således i hvor høj grad, der er forbindelse mellem Kandinsky, teosofien og Bergson i forestillingen om kunst som noget foreløbigt, der kan formidle en fornemmelse af den egentlige virkeligheds karakter. Og denne karakters sammenfald med begrebet ”liv” i bred forstand fik stor betydning for kunstens udvikling.

Al den kunst fra det 20. århundredes begyndelse, der henregnes under vitalisme – kunst, der tilstræber et maksimalt udtryk af livsfølelse – står i stor gæld til Bergsons forestillinger. Livssulten er et epokalt fænomen i enhver tids litteratur, og ”liv” hører også med til et af datidens kulturkritiks nøglebegreber. Der er næppe en forfatter eller litterær bevægelse i tiden (1905 – 1925), der ikke i en eller anden form deltog i denne livskult. Med begejstringen for berusende hastighedsoplevelser og den intellektfjendske fordring til intuitiv iagttagelse leverede futurismen sit bidrag til vitalitetskulten. Dynamik, tempo, kamp, kraft vilje og alle stærke aggressive affekter var for dem kendetegn på sand vital eksistens. At futuristen Filippo Tommaso Marinettis manifest knyttede an til Bergsons livsfilosofi, havde hans samtidige straks bemærket. Ved siden af Bergson var det først og fremmest Friedrich Nietzsche og senere sociologen Georg Simmel, der bestyrkede den litterære vitalisme efter 1910. Den fandt udtryk i omegnen af dadaismen og artikuleredes i en blanding af Freud og Nietzsche.

Som nævnt er intelligensen ifølge Bergson udelukkende et redskab, hvis funktion det er at fortolke vore omgivelser i relation til mulig nytte eller skade, og derfor er det nødvendigt, at bevidstheden forbliver i permanent kontakt med den ydre verden. Derfor er det ikke overraskende, at de informationer, der er ansvarlige for skabelsen af vore abstrakte ideer, falder sammen med vor opfattelse af særlige aspekter ved naturen; begge registre er så at sige hentet samme sted fra. Derfor kan det heller ikke overraske, at resultaterne af videnskabelig forskning kan anvendes til praktiske formål: Videnskab er blot en bekvem samling opskrifter, som er udvundet af kolde kendsgerninger. Men at give praktisk information vedrørende den brogede verden, vi manøvrerer i, er ikke det samme som at udforske tingenes dybere essentielle natur. Bergson mener, at en fuldkommen forståelse af tingenes essens faktisk ville hindre intelligensen i at løse sin opgave, som er at selekttere og fastholde de fremtrædende pejlemærker i vor verden og give os oplysninger om deres værdi og mulige anvendelse. Men opfattelsesevnen er så at sige ikke involveret i pejlemærkernes indre natur. På den anden side, siger Bergson, tillader *intuitionen*, hvis informative værdi i forbindelse med vore praktiske interesser er ubrugelig, os at fornemme universets kosmiske vibration og rytme.

Spørgsmålet om tiden

I sit essay *Philosophical Intuition* fra 1911 siger Bergson, at enhver stor filosof kun har én ting at sige, og ofte når han ikke længere end til et vagt forsøg på at udtrykke denne ting. Denne centrale indsigt er altid ganske simpel, men filosofen formår ofte kun at kredse om den, idet han skjuler den i forskellige komplicerede konstruktioner og, når det kommer til stykket, mislykkes i sit forsøg på at gøre den eksplicit, så denne opgave i virkeligheden må overtages af hans læsere.

Hvis vi forsøger at applicere Bergsons bemærkning på ham selv, så kan vi opsummere hans filosofi i en enkelt ide: *Tid er virkelig*. Således udtrykt lyder udsagnet ikke særligt oplysende, originalt eller spændende. Hvis vi imidlertid gransker dets implikationer, så viser det sig at være en kerne, som et helt nyt verdensbillede kan udvikles fra. Det gør Leszek Kolakowski i sin perspektivrige Bergson-introduktion³⁶ på nogenlunde følgende vis:

At sige at tid er virkelig, er for det første at sige, at fremtiden *ikke* eksisterer på nogen måde. Dette er ikke en triviell pointe for Bergson, idet enhver begivenhed for en determinist blot er en udfoldelse af en på forhånd given realitet, som er gemt i de eksisterende betingelser. Begivenhedernes forløb er for deterministen en opførelse af den skæbne, der er nedlagt i dem for al evighed, som om tid bare var en maskine, der skulle afspole en filmrulle, der var optaget på forhånd med hele sin historie.

At sige fremtiden ikke eksisterer, betyder, at den ikke er fastlagt. Den indeholdes imidlertid i det uadskillelige potentiale, som er forudsætningen for ethvert fænomen. Einsteins erkendelse af dette (se s. 34) er det, der får Umberto Eco til at tale om en art determinisme i Einsteins opfattelse. Bergson er i overensstemmelse med Einstein i kraft af forestillingen om *élan vital*, men der er således ikke tale om ”gængs” determinisme. For Bergson er universets liv en kreativ proces, hvorved noget nyt – og derfor uforudsigeligt – opstår hele tiden.

Dette medfører for det andet, at ingen fysiske ligninger – hvad enten de nu er af klassisk eller relativistisk aftapning – opererer med eller giver os adgang til den virkelige tid, for fysikkens tid er ikke virkelig. Såvel i videnskab som i dagligdagen opfatter vi tid, som om det var en slags rum: en række af homogene segmenter placeret ved siden af hinanden og udgørende en uendelig lang linje. Den tid er et kunstigt, abstrakt påfund, som vi bruger til praktiske formål. Virkelig tid, som Bergson kaldte *la durée*, er hverken homogen eller delelig; det er ikke en egenskab, der er adskilt fra bevægelse, men det er faktisk, hvad vi alle sammen er: Vi ved det intuitivt fra vor egen erfaring.

For det tredje er virkelig tid derfor kun mulig gennem erindring, hvor fortiden er ophobet i hele sin fylde. I fysikkens abstrakte tid er intet af det foregående segment bevaret i de efterfølgende; de er sideordnede og uanfægtede i deres rækkefølge. I den faktiske *durée* mistes intet, men intet er heller reversibelt: Hvert øjeblik bærer i sig hele fortidens strøm, og hvert øjeblik er nyt og ugentageligt. Da nu fortidens stof forsvinder, mens erindringen om det ikke gør, og da erindring ikke er et stofligt aspekt, så er det sandsynligt, at den menneskelige bevidsthed stort set er uafhængig af kroppen og kan overleve dennes død.

For det fjerde: Hvis virkelig tid har erindringens karakter, hvis dens væsen er af psykologisk art, så ser det ud som om – i det omfang vi kan tale om et tidsbundet univers – at universets evolution fremviser bevidsthedslignende egenskaber. Bergson forsøger at bevise, at dette virkelig er tilfældet, og videre, at evolutionære processer, i særdeleshed udviklingen af organisk stof, i virkeligheden er udtryk for mentalt arbejde. Denne evolutionsteori kan indarbejdes i et essentielt spiritualistisk verdensbillede, hvor tilblivelsen af stof – skabelse – kun kan forstås inden for rammerne af en skabende guddommelig instans.

Således fremlagt og udviklet er den tilsyneladende simple forestilling om, at ”tid er virkelig”, bestemt ikke nogen ukonventionel truisme. Ideens overtalelsesevne afhang selvfølgelig af styrken af Bergsons argumenter. Han ønskede at forblive så tæt som muligt på erfaringen: I modsætning til hovedstrømningen inden for europæisk filosofi troede han på, at metafysik både er mulig og kan opbygges på det eksisterende lager af empirisk videnskab, hvis blot vi er i stand til aflægge de filosofiske fordomme, der i virkeligheden forhindrer os i at se de

³⁶ Kolakowski 1985.

empiriske kendsgerninger i deres rene væsen. Når han kritiserede associationspsykologien, den materialistiske teori om bevidstheden, den mekanistiske opfattelse af evolution og den strengt sociologiske fortolkning af religion – de fire store emner for hans fire vigtigste værker – så vedblev han at påpege, at de doktriner, han angreb, på ingen måde var afledt af upartiske undersøgelser af empirisk materiale, men i virkeligheden nedlagde gamle filosofiske fordomme i dette materiale og derved forplumrede dets betydning. Som han så det, var hans kald ikke at opfinde nye spekulative konstruktioner, men at forblive trofast mod det, den direkte erfaring fortæller os. Han kæmpede mod positivister og kantianere, tilhængerne af de to hovedstrømninger inden for den franske og europæiske filosofi i hans læreår. I modsætning til positivismen ønskede han at bevise, at metafysiske spørgsmål både er legitime og relevante, og i modsætning til kantianismen argumenterede han for, at metafysiske problemer kan løses, hvis vi blot lytter opmærksomt til erfaringens stemme, og for, at hvis der er en a priori-struktur for bevidstheden, så er den der af praktiske grunde og ikke af kognitive.

Disse var grundene til, at Bergsons filosofi blev hilst velkommen af så mange mennesker som et ”befriende” redskab. Men hvad var det, han befriede det franske intellektuelle liv fra? Fra den positivistiske videnskabs overherredømme og Hippolyte Taines og Ernest Renans ”videnskabsreligiøsitet”; fra troen på, at naturvidenskaben, som den var blevet konstitueret i den anden halvdel af det 19. århundrede, havde givet os en uovertruffen model for sand viden. Bergson befriede det intellektuelle liv fra en automatisk antagelse af, at alle kriterier for gyldighed og sandhed var blevet grundlagt med den empiriske og matematiske videnskabs udvikling, at alle erkendelsesmæssige resultater, der var værdige til den betegnelse, fik tilskrevet legitimitet i kraft af disse kriteriers rette anvendelse. Han befriede fra mekanismen, dvs. fra troen på, at alle begivenheder, der forekommer i universet, består af spatiel omarrangering af materielle partikler i overensstemmelse med Newtons mekaniske love, og – som en konsekvens af dette – fra, at det er alle videnskabers naturlige ideal at forklare alle studerede fænomener ved hjælp af disse love og derved i sidste instans reducere alle former for erkendelse til et spørgsmål om fysik. Han befriede fra deterministernes overbevisning om, at fremtiden altid var afgjort i alle detaljer (i særdeleshed at vor brug af termer som ”det frie valg” eller ”kreativitet” skyldes vor uvidenhed om årsagssammenhæng), og at enhver af universets tilstande i princippet kan gentages, at ingen forandringer er absolut irreversible. Han befriede fra materialisternes fortolkning af mentale fænomener, fra forsøget på at forklare bevidsthedens dynamik ved hjælp af associationslove. Han befriede fra den positivistiske afvisning af ethvert spørgsmål om meningen med livet, om menneskehedens kald, universets guddommelige oprindelse og en kvalitativ skelnen mellem forskellige former for væren. Han befriede endelig fra den kantianske doktrin om, at vor erkendelse kommer i stand ved at sammenholde tilfældig sanseinformation med de former, som vort intellekt råder over og nedlægger i den, hvorved bevidsthedens direkte kontakt med virkeligheden bliver umulig.

Det burde således være klart, at Bergsons grundlæggende omkalfatring af virkelighedsforståelsen vedrører tidsbegrebet. I hvert fald siden det 18. århundrede havde man opfattet tiden kantiansk, som en slags rum: et passivt medium, som begivenheder forløb i. Begivenhederne var principielt adskilt fra tiden, der så at sige bare kapslede dem ind. I modsætning hertil hævder Bergson, at tiden *er* begivenhederne og derfor ustandseligt ændrer sig og bliver til noget andet. Tingene forandres ikke i tiden, men det, at de forandres, *er* tiden. Derfor er det en illusion at tro, at forestillinger om noget fastholdt reelt repræsenterer en virkelig tilstand uden for den menneskelige bevidsthed, for virkeligheden er dynamisk; hvert øjeblik er noget nyt, som er kvalitativt forskelligt fra enhver tidligere situation. I modsætning hertil finder vi den kantianske forestilling om, at tid er noget kvantificerbart og hele tiden af ”samme slags” – velegnet til at udgøre x-aksen på et videnskabeligt koordinatsystem, for nu

at antyde, hvor bekvemt en kantiansk tidsforestilling lader sig omsætte til grafisk repræsentation af virkeligheden. Det er samtidig et udmærket billede på, hvori naturvidenskabens forræderi af virkelighedens dynamiske karakter består: Den opdeler eksistensens stadige tilblivelse i momenter, som om der eksisterede tilstande med mellemrum imellem.

Tilsvarende er sproget forræderisk, fordi det opererer med tingsord, der i sig selv er metaforer for en ubevægelighed, der er virkeligheden væsensfremmed. Ting og tilstande er blot vore stivnede billeder af noget, som reelt er i bevægelse, siger Bergson derimod: ”Ting og Tilstande er kun Billeder, Tanken tager efter Vorden. Der gives ikke Ting, men kun Handlinger”, hedder det i *Den skabende Udvikling*. Som nævnt er såvel sprogets som videnskabens overgreb på virkelighedens karakter bestemt af praksis, af vore målrettede handlinger, hvormed vi forsøger at beherske vor verden. Det er der for Bergson for så vidt ikke noget galt i, når blot vi er klar over, at det er sådan, det forholder sig, og ikke tror, at vi har begrebet det virkeliges natur. Den kan nemlig ikke sådan uden videre begribes; forstandsmæssigt kan man ikke forstå, at det værende er. Varigheden, *la durée*, er altså noget ganske andet end tid traditionelt forstået, og varigheden kan man nå til indsigt i ved hjælp af *intuitionen*, som dermed bliver den privilegerede menneskelige bevidsthedsproces, der i den tidlige fase af europæisk modernisme træder i stedet for den oplysningsforankrede fornuft. Det, der måske især har været vanskeligt for det forstandsbaserede flertal at acceptere, er Bergsons forestilling om sammenhængen mellem intuitionen og instinkterne, som han mener i stand til at bevæge sig bag om virkelighedens ydre former til deres væsenskerne eller essens, som man således kan få en fornemmelse for gennem sympatisk indlevelse. Det minder nærmest om bønpraksis i det 18. århundredes pietistiske konventikler, og der er nok ikke tvivl om, at når Bergson så relativt gnidningsfrit accepteres og får den høje status, han får i betydende modernistiske europæiske kunstcirkler, så ligger der en pointe i, at der hvor han kommer til at spille en væsentlig rolle, er der, hvor et religiøst rum stadigt er nærværende på trods af de mest radikale ombrydninger af den kunstneriske syntaks (her kan man f.eks. tænke på Guillaume Apollinaire, som aldrig for alvor slipper katolicismen på trods af religiøs skepsis).

Det metafysiske

I Bergsons lille skrift *Introduction à la métaphysique* fra 1903³⁷ sammenfatter han sin intuitionsfilosofi og knytter den mere eksplicit til det metafysiske. Han opholder sig ved filosofernes to væsensforskellige måder at få kendskab om en ting på. Ved den ene erkendelsesmåde kredser man rundt om tingen, og her afhænger erkendelsen af det synspunkt, hvorfra man iagttager tingen og de symboler, hvormed man udtrykker den. Ved den anden erkendelsesmåde går man *ind* i tingen, og den er derfor ikke afhængig af noget synspunkt (da man jo så at sige er i tingen), og den bygger ikke på noget symbol. Den første erkendelse bliver stående i det relative, den anden trænger sig frem til det absolutte. Meget relevant for litterære overvejelser bruger Bergson en romanskikkelse som eksempel på arten af de to erkendelsesformer:

Lad os [...] tænke os en romanskikkelse, hvis livshændelser fortælles. Under fortællingen føjer forfatteren det ene karaktertræk til det andet, men hvormeget han end gennem ord og handlinger formår at skildre sin helt, vilde alligevel intet kunne erstatte den usammensatte og udelelige følelse, man vilde have, om man for et øjeblik blev eet med skikkelsen selv. Thi da vilde man synes, at handlinger, gestus og ord ganske naturligt ligesom randt ud fra deres kilde. Det vilde ikke længere være nye træk, der forbandt sig med den idé, man havde dannet sig af skikkelsen, og saaledes bestandig gjorde den rigere uden nogensinde at opnaa at gøre den fuldkommen. Skikkelsen vilde med eet fremtræde hel og ubeskaaren for En, og de mangfoldige

³⁷ På dansk *Intuition og Verdensanskuelse*, 1914a.

hændelser, hvorigennem den aabenbarer sig vilde da ikke føje sig til Ens idé og berige den, men tværtimod synes at skille sig ud fra den, uden at dens væsen alligevel derved udtømmes eller svækkedes.³⁸

Bergson udvikler videre, hvordan den relative tilgang til en person er afhængig af synspunkter og udtrykkes gennem tegn af mere eller mindre symbolsk karakter:

Men ved symboler og synspunkter holdes man bestandig udenfor skikkelsen. Ved dem faar man kun fat i det, den har fælles med andre og som ikke udgør dens egentlige eget. Dens egentlige væsen og selv kan ikke i agttages udefra, da det ifølge sin natur er noget indvortes, det kan heller ikke udtrykkes ved symboler, da det er inkommensurabelt med alt andet. Beskrivelse, historie og analyse bringer her ikke En udover det relative. Det absolute kan man kun komme til ved at blive eet med skikkelsen selv. (s. 9)

Man kan formulere det således, at den relative synsmåde, som er analytisk af væsen, hele tiden nærmer sig verden ved at udgrænse dens kvantitative aspekter og disses symbolske repræsentation: Hvor meget, af hvilken farve og ydre beskaffenhed er dette eller hint? Ophobningen af detaljer, der er tilvejebragt gennem analytisk, opsplittende praksis, står i modsætning til den indsigt eller samfølelse, man ifølge Bergson får gennem intuitionen:

[...] det absolute [kan kun] erkendes gennem *intuition*, medens alt andet hører ind under *analyse*. Ved intuition forstaar man den art *intellektuel sympathi*, hvorved man hensætter sig til en genstands indre for at blive eet med det enestaaende, der er i den, hvilket følgelig ikke kan udtrykkes. Derimod gaar analyse ud paa at føre en genstand tilbage til elementer, der allerede kendes, d.v.s. som genstanden har tilfælles med andre. At analysere, kunde man sige, er at udtrykke en ting som funktion af, hvad der ikke er tingen selv. En analyse er saaledes altid en oversættelse, en forklaring ved hjælp af symboler, en gengivelse taget fra en række synspunkter [...]. Analysen kredser rundt om genstanden i en stadig utilfredsstillet attraa efter at fatte den og er ifølge sin natur dømt til denne evindelige kredsen rundt; den maa bestandig opsøge nye synspunkter for at fuldstændiggøre sin bestandig ufuldkomne oversættelse. Men intuitionen er, naar den er mulig, en usammensat akt. (s. 11-12)

Den analytiske verdensanskuelse er identisk med den positivistiske videnskabs anskuelser, der udviklede sig fra Auguste Comtes ideer fra 1830'erne, og som kom til at udgøre hele grundlaget for den radikale kulturforståelse, der i det store og hele *var* det moderne gennembrud. Den virkelighedsforståelse, som Bergson plæderer for, er således et opbrud med denne, og hans optagethed af at blive identisk med verden skinner igennem de væsentligste kunstneriske bestræbelser i den tidlige modernisme (uden for Danmark).

Billedet af varighed – den vitalistiske dissonans

I *Intuition og Verdensanskuelse* opholder Bergson sig ved den omstændighed, at man aldrig kan repræsentere *la durée* med et billede:

Et billede kan aldrig erstatte intuitionen af varen, men mange forskellige billeder, hentede fra meget forskelligartede omraader er ved deres samvirken i stand til at lede bevidstheden henimod det bestemte punkt, hvor det er muligt at faa fat i en vis intuition. Ved at vælge billederne saa uensartede som vel muligt forhindrer man, at et enkelt af dem sætter sig fast og tager pladsen op for den intuition, det skulde virke til at hidkalde, thi andre billeder vil straks gøre det rangen stridig og jage det paa flugt. Idet alle billederne, trods deres forskellige former, kræver samme art af opmærksomhed af tanken, saa at sige samme grad af spænding, vænnes bevidstheden lidt efter lidt til en ganske særlig og nøje bestemt holdning, der netop er den, bevidstheden maa indtage for at kunne bryde det slør, der skjuler den for sig selv.³⁹

³⁸ Bergson 1914a, s. 8-9.

³⁹ Bergson 1914a, s. 18-19 (NB: Den danske oversættelse betegner *la durée* som "varen" og ikke "varighed", som jeg gør her).

Det, Bergson udfolder her, er vitalismens forklaring på, at dissonans ”virker”. Ved at vælge billeder, hvis forskellighed ikke er forsonet af en eller anden grad af harmoni eller overensstemmelse, gives bevidstheden et chok, hvis fremmeste virkning er en følelse af liv, simpelt hen. Der er altså ikke tale om følelse af ubehag eller fremmedgjorthed. Sammenstødet mellem sanseimpulser fungerer som et objektivi korrelat for livsstrømmen, som man ikke kan få fornemmelse af ved enkelte metaforers referencekapacitet, *der skal mere til*.

Opsummerende kan vi således fremlægge, at hvor dissonansen for den adornoiske tradition er et symptom på depravering som følge af senkapitalismen og i sin væsenskarakter er udtryk for splittelse og fremmedgjorthed; er dissonansen i den bergsonske/vitalistiske forstand pant på nærvær og liv – et objektivi korrelat for virkelighedens mest fundamentale processer.

Ordkunst og billedkunst

Et af de få skandinaviske skrifter, der udfolder samtidens kunstneriske strømninger i begyndelsen af århundredet, er Pär Lagerkvists *Ordkunst och bildkonst*⁴⁰ fra 1913. Det er heri Lagerkvists ærinde at undersøge, hvordan den stagnerende litteratur kan drage lære af samtidens billedkunstneriske landvindinger, og tidstypisk karakteriserer han forholdet mellem sin samtids (skandinaviske) litteratur og den udenlandske billedkunst med undertitlen ”om moderne skønlitteraturs dekadence – om den moderne kunsts vitalitet”. Med ”dekadence” betegner Lagerkvist, dels at litteraturen i stigende grad er blevet en levebrødsgerning, der ikke i første række er dikteret af nødvendighed, dels at den er blevet vildtvoksende i henseende til psykologisk skildring og detaljeophobning, og at denne analytiske praksis’ hærgen har gjort det litterære værk ubetydeligt som komposition.

Overordnet forskyder Lagerkvist fokus fra det tematiske til det motiviske, til de klare linjer på bekostning af fortælling og psykologisk interesse. Det er de egenskaber, han mener, litteraturen kan finde i den ”vitale” billedkunst. Der er tale om de billeder, man samlet kan betegne som postimpressionistiske (af Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Les Nabis m.fl.), billeder, der havde opgivet at fortælle historier og udfolde litterære temaer, men som havde vundet i følelse og intensitet. De moderne billeder var optaget af det absolutte og varige og derved helt modsatrettede tendentiøsiteten og flygtigheden i den litterære naturalisme, som er den, Lagerkvist i særlig grad vil gøre op med.

Det er for Lagerkvist netop et kendetegn på den litterære afmatning, at værkets energi så at sige afledes i forklaring af psykologisk og beskrivende art. I nærværende afhandlings terminologi kunne vi sige, at de naturalistiske værker rummer en meget høj grad af entropi, Lagerkvist siger:

I samtidens prosalitteratur er det psykologisk interessante det mest væsentlige og inspirerende for forfatteren – et andet tegn på dekadence!

Den utrættelige lyst til at grave i menneskesjælens skumleste dyb, henlægge sine udforskninger til dens fjerneste afkroge, flakke rundt på det individuellestrængeste stier, uanset om de overhovedet fører frem til et mål eller ej. [...] Under virtuositeten skinner for det meste også den kunstneriske tankes og indbildningskraftens fattigdom igennem, man brillerer i det uvæsentlige, men søger forgæves at skjule sin mangel på virkelig poetisk inspiration og kunstnerisk vilje. [...] Ophobningen af psykologisk interessante detaljer har gjort selv den dygtigste forfatters arbejde ubetydeligt som komposition, har sønderrevet den gode, sluttede og oprindelige ide, så læseren ved dens endelige afslutning føler sig forvirret, naturligvis

⁴⁰ På dansk ved Davidsen og Brøbecher 2004.

imponeret af det flittigt sammenbragte studiemateriale fra det menneskeliges baggårde, men uden følelsen af at have indåndet værkets rene, styrkende luft. Forfatteren behersker ikke sine personer, han beherskes af dem. *Det er dem, der forvalter den kunstneriske økonomi*, og begærligt lytter han til deres råd om, hvordan det hele passende bør arrangeres og forløbe. (s. 11)

Forfatteren beskrives altså som en, der halsør bagefter sine karakterer i deres egen omsætning af værkets energi; en kinetik, der ikke efterlader megen disponibel kapital tilbage til læseren at bevæges ved. Der er således tale om en værkets "egenrådighed", som er bestemt af psykologiske og sociale determinanter og en kunstnerisk moral, der er placeret uden for værket selv i miljø- og menneskekundskab, som vel er de fremmeste kvalifikationer for en naturalistisk forfatter (og læser).

Heroverfor sætter Lagerkvist en *formel* moral, som han ser den udfoldet hos Edgar Allan Poe i forhold til dennes digt "The Raven". I sin lille traktat "The Philosophy of Composition" fra 1845 redegør Poe for tilblivelsen af digtet, og han påviser, at intet i det er tilfældigt. Poe vender op og ned på vore vante forestillinger om form og tema, idet han redegør for, hvordan digtets handling ikke er fastlagt på forhånd, men bliver til, efterhånden som digtet skabes af de muligheder, digtets "stof" – sproget – byder til. Efter indledningsvist at have fastlagt digtets udstrækning og dets overordnede struktur med omkvæd og strofer går Poe videre med sine overvejelser: Omkvædet skal naturligvis være klangfuldt og i stand til at forstærke effekten af digtet, og det leder til det lange *o* som den mest klangfulde vokal i sammenhæng med *r*, der er den mest repræsentative konsonant i det engelske sprog. På baggrund af disse overvejelser anser Poe det for umuligt at overse ordet "Nevermore". Sådan kommer det berømte digt altså i stand: som en konsekvens af materialets beskaffenhed og ikke som en sproglig "beholder" om et udsagn, digteren på forhånd har lagt fast og gerne vil have frem.

I øvrigt er det bemærkelsesværdigt med hensyn til Poe, at han i sin kritiske tænkning arbejdede meget med "virkning" som den egentlige genstand for en forfatters værk. Virkning var for ham genereret af opmærksomhed på den ordnende natur og dens lovmæssigheder, ikke ulig de bestræbelser det 20. århundredes kunstnere iværksatte for at bringe overensstemmelse mellem værk og virkelighed. Poe følte, at hemmeligheden ved virkningsfuldt skriveeri lå i brugen af naturlige processer. Ved metodisk læsning udviklede han et konsekvent tankesæt – en teori, om man vil – som satte ham i stand til at håndtere sin motivverden på virkningsfuld vis. Han var inspireret af den måde, forfattere i tidsskriftet *Blackwood* og August Wilhelm von Schlegel havde opfattet virkning på, og han opholdt sig ved forhold som "tilpasning af bestanddele", "forudgivent mønster", doktrinen om "mange-i-en" (Many-in-One) og behovet for kortfattet i forhold til værket. Han opnåede desuden en vis grad af forståelse for processerne i jura og for de fundamentale principper i drama, og han forsøgte i alle aspekter af sine studier at se eksempler på naturvidenskabelig eller "naturlig" virkemåde. For eksempel blev enhed eller enkelthed for Poe en lov, som forfatteren kan benytte som tegn på såvel dygtighed som på indsigt i sammenhængen mellem kunst og virkelighed.

Det er således ikke overraskende, at Pär Lagerkvist i *Ordkunst og billedkunst* indbefatter Poe; gang på gang betoner Lagerkvist det enkle og storslåede i blandt andet religiøse skrifter som egenskaber, samtidens litteratur kan anvende som nærende substrat i bestræbelserne på at komme ud af ørkesløs naturalisme. Således forholder det sig også med det primitive og "vilde", der i samtiden havde fostret en kunstretning som fauvismen med bannerføreren Henri Matisse.

Fauvismen

”Les Fauves” (de vilde dyr) skabte pludselig furore i 1905. Matisse, deres åndelige anfører, født i 1869, havde taget et par tørn med postimpressionistiske strømninger som pointillisme og divisionisme, før han med tilslutning af André Derain og Maurice de Vlaminck søgte nye kunstneriske veje. Såvel Van Gogh som Gauguin var vigtige forudsætninger for fauvisterne, men mest som kilder, de ville gøre oprør imod. Fauvisternes flakkende natur drev dem til at løbe stormløb mod en tidligere understregning af den rene farve og i stedet anvende farve som et objektivi korrelat for sanset virkelighed. Farve blev således ikke brugt mimetisk for at berette troværdigt om virkelighedens overflade, men som en påvirkning af beskueren, der skulle få denne til at blive opmærksom på verdens mere latente aspekter: Farven skulle ”løfte sløret” for nu at tale med Bergson.

Bestræbelserne blev iværksat ved at anvende ”kromatisk dissonans” – grelle farvesammenstød – og billedlig gestik, som udviklede sig til uafhængige kræfter på deres egne betingelser og med deres egen ret. Der var for samtiden en ukvalificeret brutalitet i fauvismen, tilsyneladende umotiverede kollisioner af form og farve med krampagtig flagren og ”tilfældig” påsmøren af pastos farve. Men det forskruede i den vilde kunst tjente til at tilvejebringe et felt af maksimeret energi. Maleriske særtræk, der havde ligget på spring hos tidligere generationer, blev i fauvisternes forvaltning til primitivistisk praksis med helt andre mål. Gauguins farveområder blev erstattet af hidsende stumper, klatter og stænk, og de harmoniske overgange i pointillisternes opdelte farver blev til springende farvers frit aktiverede kontraster.

Fauvisterne led af en ustillelig tørst efter billedmæssig energi, som bl.a. blev tilvejebragt gennem en sammenstilling af disparate elementer i visuelle akkorder og dissonanser, der skulle vise sig at være en yderst levedygtig praksis i modernismen. Endvidere var fauvisterne yderst opmærksomme på begrebet simultanitet, det samtidige bombardement af sanseindtryk, som vi ser det udtrykt fra Guillaume Apollinares digte over Robert Delaunays orfiske billeder til Umberto Boccionis futuristiske kunst – og som også er en vigtig forudsætning for kubismen.

Alt dette kan tjene til en dybere forståelse af fauvisternes grelle form- og farveskrig. Disse kan som nævnt opfattes som et form- og farvemæssigt objektivi korrelat, der skal aftegne følelsesmønstre i beskueren. Ud fra den betragtning bliver fauvismen og nærliggende ekspressionistiske strømninger mere beslægtede med kubismens objektivitet, end en traditionel opfattelse af ekspressionistisk kunst – som primært subjektive eruptioner – lægger op til. Det afliver endvidere en kulturpessimistisk symbolsk forståelse af ekspressionismens forvredne og deformerede former som udtryk for splittelse og lidelse. Men det kræver, at man ikke aflæser billederne mimetisk – eller i hvert fald ikke mimetisk i ydre, materiel forstand (men nok i åndelig). Man skal ikke se de fauvistiske billeders former og farver som repræsentanter for tidspunkter, steder eller fortællinger, men som simultan, sansemæssig påvirkning.

For motivmæssigt udstrakte fauvisterne sig overfladisk betragtet ikke hinsides impressionisternes repertoire, hvis motiver – badescener og forstadslandskaber, portrætter og stilleben – stadig var fauvisternes foretrukne. Men de blev ikke behandlet med samme værdsættelse af impressionisternes sans for ”bourgeoisbevidsthed på ferie”. Snarere er det kombinationen af velkendte og hjemlige temaer med ekstrem farveturbulens af en anden verden, der skaber det karakteristiske fauvistiske vrid.

Ser vi på et af Henri Matisse's fauvistiske hovedværker, *Le bonheur de vivre* fra 1905 (fig. 3), kan man udmærket argumentere for, at billedet bestræber sig på at gøre livsfølelse konkret og nærværende: Graden af figurativ abstraktion gør, at beskuerens øje og bevidsthed

ikke distraheres til ekskursioner til steder, tider eller former, som billedets elementer måtte repræsentere. Basale livsytringer som dans, musik, elskov og ren og skær væren er provisorisk opridsede og forvandler i deres ubestemthed billedet selv til et "locus amoenis", ikke et billede *på* det. Former, linjer og farver indskrives i et dynamisk mønster, der ligger bag – eller før – en temporal og spatiel fremtræden. De voldsomme farvekontraster og den omstændighed, at eksempelvis kødfarve ikke er forbeholdt menneskelige former, men også breder sig ud til trækroner og himmel bidrager til fornemmelsen af, at billedets elementer er forbundne i et fællesskab af tilblivelse, hvis fremmeste kendetegn er dynamisk virkelighed, slet og ret. Maleriet er sin egen proces – et skilt på sig selv: "Her bliver livshigen konkret og nærværende".

De fauvistiske motiver i sig selv har således meget lidt nærvær eller realitet og virker mærkeligt fjerne og rudimentære, mens den ophedede farve og tunge tekstur i billederne udtrykker en meget umiddelbar følelsesmæssig respons. Og selv om man kan sige, at denne kontrast var implicit til stede i postimpressionismen generelt, så synliggjorde fauvisternes voldsomme pastoraler den i høj grad gennem den pastose og klattede malings utæmmede opførsel, som udartede til stadig grovere niveauer af finish. Fauvisternes vilde og uciviliserede udtryk var i høj grad noget, der faldt sammen med den voksende smag for primitiv kunst blandt avancerede europæiske kunstnere. De havde en forestilling om, at primitive kulturer betjente sig af "motiverede tegn", der indeholdt noget af det betegnedes væsen. Som en yderligere accentuering af dette, betjente Matisse sig i *Le bonheur de vivre* af et motiv, der angav det "privilegerede" sted: pastoralen.

Det primitive

Hidtil havde afrikanernes og polynesernes stammeskulpturer været kendt i mange offentlige samlinger i Europa, men de blev betragtet som naturhistoriske artefakter, der var beregnet for etnografers og antropologers interesse. I mere folkelige kredse var de kuriositeter eller simpelthen trofæer for den vestlige imperialisme. At disse utilgængelige og fremmede objekter pludselig af nogle få unge kunstnere blev anset for kunstværker af høj værdi, var ikke blot et udtryk for disse kunstneres bemærkelsesværdige fantasi, men også for et voksende behov for at finde en skarp modgift mod en grundlæggende følelse af kulturel udmattelse, der bredte sig iblandt dem.

Gennem mere end et halvt århundrede havde japanske træsnit været den selvtilstrækkelige "anden kilde" til vestlig kunst, og med deres flade udtryk og bugtede arabesker var deres fadderskab til især impressionismen tydelig og anerkendt. Til denne eksotiske kilde kom en ny interesse for rituel ægyptisk kunst, hvis store tiltrækningskraft ikke så meget var dens strenge stil, der kunne tjene som strukturel matrice, men måske snarere, at den antydte en verden af absolutter og evigheder, der måske kunne læge en del af modernitetens flygtige frustrationer. En hel del af et tidligere slægtleds beskæftigelse med det eksotiske havde været af eskapistisk tilsnit, og den nye interesse for en kunst, der tilbad Afrikas guder, var bl.a. en måde, hvorpå man kunne højne niveauet af den samfundskritik, som lå i hele eskapismens ikonografi. Det blev antydte, at den kendte civilisation kunne blive udfordret af en vild tilstand, hvor mennesket var tvunget til at formilde en rasende natur i stedet for civilisationens herskere.

Som tidligere fremhævet var modernisternes anvendelse af det primitive ikke betinget af en længsel efter en utopisk paradisiske tilstand, ligesom deres interesse for fænomenet ikke var en udlægger af en forestilling om et gnidningsfrit urtidssamfund. Det var den afrikanske kunsts karakter af det absoluttes forvaltning, der var den væsentligste tiltrækningskraft for de

europæiske kunstnere i det 20. århundredes begyndelse, i hvert fald for kubisterne og også for Matisse's billeder under og umiddelbart efter fauvismen. Det ses blandt andet i det totemagtige i flere af hans billeder og ved hans aversion mod at beskrive rum partikulært. Så snart rum kan knyttes til "Historien", bliver dets udsagn relativt, og kunstnerne lader derfor deres beskrivelse af rum være ubestemt, idet de undlader at knytte historie eller fortælling af privat eller anden særlig karakter til værkets rum. Samtidig indføres overtydelige konturmarkeringer, der gør formerne yderligere tegnagtige, som i Picassos nøgenbilleder fra 1907/08, hvor kvindernes ansigter ydermere er erstattet af masker (fig. 4). Alt dette foregik i en kontekst, der nedtonede originalernes symbolske værdi til fordel for den dekorative.

Overordnet set blev den primitiviserende tendens i billedkunsten kortvarig, og allerede omkring 1910 er den nærmest kasseret som bogstavelig billedlig reference. Kun Picasso fortsatte med at gøre den til et centralt element i sin produktion og ikke blot et forbigående, stilistisk træk. For ham så den afrikanske træskulptur "rationel" ud, fordi den inkarnerede sin genstand i stedet for blot at repræsentere den. Det er på baggrund af sin evne til at absorbere den primitive skulpturs principper, at Picasso erhvervede sin livslange tro på kunstens besværgende evner. I Picassos tilfælde er det i det hele taget af afgørende betydning, at man forstår den dominerende rolle, magi spiller i hans kunst. Hans datter Paloma fortæller således om at iagttage tegneprocessen hos ham:

Han starter med at tegne, og hans hånd følger en retning. Man kan ikke se, hvad han vil [...]. Pludselig ser man, at det kunne blive en kvinde eller en ged, men så gør pennen det til en fisk – det er en uophørlig proces.⁴¹

Ubestemthed er således princippet for forløbet af Picassos tegneprocess. Papirets karakter af potentiale eller mulighed skal fastholdes så længe som muligt, derfor skifter motivet uophørligt. Denne karakter af forvandling kan jo være vanskelig at se i det færdige arbejde, hvor motivet er endeligt lagt fast, men vi skal senere se, hvordan de selv samme aspekter søges fastholdt i det kubistiske værk. Det åbenlyse element af forvandling, som finder sted i Picassos forvaltning af formerne, er beslægtet med en primitiv, shamanagtig kontrol over tingene. Således er det kommet frem, hvordan de skraveringer, som Picasso benytter i sine primitivistiske billeder af kvinder fra 1907, nøje følger de skarificeringer i primitive skulpturer, der tjente som forlæg. Uden at komme nøjere ind på Picassos ofte hævdede misogyni er det åbenlyst, at billederne tilstræber kontrol og beherskelse af deres motiver i en helt anden forstand end teknisk. Billederne er lige så meget skamfering og besværgelse, som de er nøgtern "modernistisk" kunst. Som en dame udtrykker det i John Richardsons tv-portrætter af Picasso: "Ved De, hvad det er? Det er VOODOO!!". Det er et udtryk for kunstnerens næsten gudelignende magt over sit emne, som Apollinaire så præcist udtrykte det i *Les peintres cubistes* fra 1912: "Dog må maleren frem for alt give sig sin egen gudeligheds skuespil [...]"⁴².

På lignende måde er Picassos "blå" periode, der markerer hans første succes som kunstner, udtryk for tidens farve. Blå er "portalfarven" for det frembrydende 20. århundrede, farven for det åndelige og æteriske – afskeden med det 19. århundredes materialisme. Picassos værk er fra først til sidst også en okkultismens ikonografi. Han gjorde i de primitive figurer den grundlæggende opdagelse, at kunst har en betydende funktion, før den har repræsenterende værdi.

⁴¹ Citeret og oversat efter John Richardsons udsendelsesrække (på tre udsendelser) fra 2001 om Picassos kunst. Udsendelserne blev sendt på DR 2 den 16., 23., og 30. juni, 2003.

⁴² Apollinaire 1993, s. 55; Davidsen 2004, s. 77.

Så i og for sig kan man hævde, at de europæiske kunstneres reelle forståelse for de afrikanske og oceaniske samfund, som de eksotiske genstande kom fra, var begrænset. Men det væsentlige træk, at den primitive kunst var knyttet til kulten og derfor omsluttede en verden og ikke blot lignede en, er en indsigt, uden hvilken vi aldrig havde fået eksempelvis kubismen.

Det er overvejelser som de ovenstående, man må gøre sig, hvis man vil forstå, hvad Bergson mener med, at ”Metafysik er [...] den videnskab, der søger at holde symboler borte”⁴³; det refererer til en virkelighedsopfattelse, hvor der kan være identitet mellem værk og verden. Og overvejelserne er også en forudsætning for at følge Pär Lagerkvist, når han i *Ordkunst og billedkunst* siger:

I hvilken intim kontakt med virkeligheden står ikke de primitive naturfolk, hvor grundigt er de ikke bekendt med den! Men bemærk så, at når de skal give deres fornemmelse derfor form, deres opfattelse af naturen, så ytrer den sig aldrig naturalistisk – det vil de ikke nøjes med, de vil trænge dybere ind. Og man trænger ind i selve tingenes inderste væsen, vejledt af sin sunde kunstnerintuition.⁴⁴

– og senere om naturfolks poesi:

Vi mærker, at det er den samme ubændige, blodrige indbildningskraft, samme lidenskab for at nå ind til det inderste i ting og begreber, at give noget ud over naturen, virkeligheden, og den samme stræben efter at komme hinsides det individuelle grænsemærker, som hos den bildende kunst. (s. 29)

Lagerkvist benytter sig i høj grad af ord og begreber, der er identiske med Bergsons: ”det enhedslige”, at nå ind til ”det inderste” i ting og begreber, at lade sig vejlede af sin intuition osv. Det betyder ikke nødvendigvis, at han grundigt har læst Bergsons skrifter, men det fortæller noget om, i hvor høj grad Bergsons virkelighedsforståelse har været symptomatisk for den tidsånd og virkelighedsforståelse, der kom til at markere et opbrud fra naturalisme og realisme (Lagerkvist skelner ikke), og det er også en nødvendig ballast for den, der vil forstå kubismen, som var den kunstretning, Lagerkvist i alt væsentligt så som forbillede for en ny litteratur.

Kubismen

Kubismen er det mest omfattende kunstneriske nybrud siden renæssancen og opfindelsen af centralperspektivet. Kubismen markerer et paradigmeskift i kunsthistorien og er samtidig den stilistiske antitese til renæssancekunsten. Da centralperspektivet holdt sit indtog i vestlig kunst mellem 1425 og 1450, markerede det en afsked med den middelalderlige måde at fremstille billeder af virkeligheden på, nemlig gennem empirisk forestilling. For middelalderkunstneren var tingens ”kvalitet”, dens væsen, vigtigere end dens umiddelbare fremtræden, som var betinget af forgængelige og flygtige omstændigheder. Det var en ”forestillingskunst”, en *conceptuel* kunst, der søgte det absolutte, for så vidt som den ville karakterisere det konstante i virkelighedens fremtræden. For middelalderkunstneren var det vanvid at forlade sig på sine sanser, som altid vil give et ufuldstændigt billede af virkeligheden og udelukkende registrere ydre, fragmentariske og vildledende detaljer af kvantitativ karakter. Det var naturligvis praktisk og hensigtsmæssigt at manøvrere i verden på grundlag af sanseinformation; det var faktisk uomgængeligt, men man regnede ikke med at få kendskab til virkelighedens væsen på den måde.

⁴³ Bergson 1914a, s. 13.

⁴⁴ Lagerkvist 2004, s. 18.

Og det var virkelighedens væsen, middelalderkunstneren ville vise. Ved at følge ovenstående redegørelse ser man, hvordan middelalderen faktisk sondrede på en bergsønsk måde: Vi bevæger os i verden på grundlag af vore sanser, men vi skal ikke bilde os ind, at vi lærer verdens væsen at kende på den måde; verdens væsen ”gør vi os billeder af” og fremstiller i kunst på grundlag af vor bevidsthed om virkeligheden. Det er samme betydning, kubisterne ønsker, den moderne kunst vil genindtage: en konceptuel kunst, der skal være udtryk for åndelig nødvendighed på linje med den ægyptiske kunst, middelalderkunsten og den ”primitive” kunst. For efter middelalderen får vi med centralperspektivet – i stedet for en konceptuel – en *perceptuel* kunst, der netop i sin iver efter at få sin genstand til også at ligne det, den forestiller i det ydre, bliver fuldstændig afhængig af synssansen. Med renæssancen og perspektivet spørges der altså ikke længere primært til, hvilke kvaliteter der knytter sig til et afbildet objekt, men til, hvordan det ser ud. Centralperspektivets paradigme er således illusion.

Med impressionismen nåede renæssancetraditionen sit højdepunkt: Da illusionismen ikke kunne drives videre, blev lyset det sidste motiv for malerne; det er i sidste ende det, de beskriver, fra Claude Monet over Auguste Renoir til Camille Pissarro: lys. Men mange kunstnere kunne efterfølgende ikke acceptere, at billedet af mennesket skulle opløses i et væv af farve og lys, og postimpressionisternes reaktion var en insisteren på, at et billede både skulle have formel struktur og humant indhold. Fra 1880 nægtede kunstnere som Georges Seurat, Paul Gauguin, Van Gogh og Les Nabis at anerkende øjet som det eneste middel til forståelse, og de underordnede det derfor fantasien. Farvens deskriptive rolle blev reduceret til fordel for dens strukturelle, ekspressive og symbolske betydning, og det var kulminationen på den proces, som den behandlede fauvisme udgjorde.

Imidlertid havde de franske malere været så optaget af overvejelser af subjektiv karakter, at de havde mistet den håndgribelige realitet af syne, som bl.a. Gustave Courbet havde promoveret i sine realistiske billeder fra midten af det 19. århundrede. Når kubismens fædre opregnes, er det ofte et element af realitet, der er afgørende for, om de optages i rækken. ”Realitet” må ikke forveksles med ”realisme”, der er et illusionsnummer, som i billedkunsten går ud på at få maleriets basale element – maling – til at ligne en blomst eller den libyske sbylle. Realitet, derimod, er tro mod malingens karakter af pastos overflade og stof på dets egne betingelser. Og dette element er til stede hos Courbet. Selv om hans overordnede paradigme er illusion, holdes realismen i skak af formelle elementer, der selv med den bedste vilje ikke kan ligne andet, end det, de er: størknet maling. Det giver hans billeder en taktisk kvalitet, en styrke og selvgylldighed, der peger frem mod modernismen (fig. 5).

Derfor var Courbet på en måde springbræt for en ny kunst, der håbede at kunne indfri forventningen til det nye århundrede om et hidtil uset, vitalt udtryk. Reaktionen mod den ”realistiske” impuls var kubismen. Men kubismen gik videre end alle hidtidige kunstneriske tiltag. Courbet og hans efterfølgere havde således ikke frigjort sig fra den værste visuelle konvention: centralperspektivet. Det havde ganske vist været udsat for angreb, idet den to-dimensionelle flade blev promoveret, men de kunstneriske greb, der havde tilvejebragt fladheden hos Gauguin og fauvisterne – tonalt samspil, voldsomme forkortninger og skiftende perspektiv – uden at ofre fornemmelsen af volumen i rum, var i bedste fald midlertidige løsninger, fordi centralperspektivet stadig var forudsætningen for paradigmet. ”Størrelse” i rum var stadig en malerisk konstant. Og kunstnerne blev hurtigt klar over, at suspensionen af centralperspektivet medførte en billedlig mangel på sammenhæng, fordi det var ensbetydende med at fjerne hjørnестenen i den struktur, som holdt illusionen sammen.

Pablo Picasso banede vejen for kubismen, men det var den mere konservative franskmand Georges Braque, der overvejende udviklede dens vokabular i de tidlige år. Braque var meget

optaget af Paul Cézannes mangel på veltalenhed i hans sene værker, og Braques antivirtuose observans tilførte de kubistiske værker en redelig materialitet. Det kubistiske sprog var ikke båret af lys, men af ”en egenskab ved materien, det plasma – af farve som guitarkasser, zinkbarer og nikotinfingre – som den kubistiske verden bestod af”.⁴⁵ Kubismen blotlagde relationer, hvis forudsætninger også en anden af de skikkelser, der var omsluttet af den store modernistiske strøm, filosofen Alfred North Whitehead, gjorde sig tanker om: ”En misforståelse, som har hjem søgt den filosofiske litteratur i århundreder, er begrebet om uafhængig eksistens. Der findes ikke en sådan eksistensform. Enhver helhed skal kun forstås i betydningen: den måde, hvorpå den er kædet sammen med resten af universet.”⁴⁶ Whitehead optager denne ide om begivenhedernes logiske og metafysiske prioritet over genstande efter inspiration fra Bergson. For Bergson er ting i virkeligheden begivenheder af en særlig slags, midlertidige krystallisationer af billeder; man kan sige, at for Bergson er bevægelse det reelle og originale ”stof”, som verden er gjort af, hvorimod forestillinger om universet som bestående af afgrænsede materielle objekter er intelligensens fantasifostre.

Kubismen eksponerede således forbindelser, der i højere grad knyttede bevidsthedens billedgalleri sammen, end de lod sig efterprøve som farbare, virkelige relationer i perceptuel, rationalistisk forstand. Kubistens øje fokuserer på et punkt bag virkelighedens fysiognomi for at skildre dens potentiale af ubestemthed. Fænomenernes ombrudte fremtræden på billedet er en aktualisering af det virtuelle som realitet for den antirationalistisk sindede.

Picassos billede *Violin, glas og pibe på bord* fra 1912 (fig. 6) er tydeligvis ikke malet for at narre øjet og for på en ydre illusionismes betingelser at få beskueren til at forveksle værk og virkelighed. Vi er således ikke udsat for trompe l’oeil, men nok for *trompe l’esprit*, åndsbedrag, idet der drives gæk med beskuerens mentale forventning til den ydre verdens indbyrdes relationer. Man kan tale om en visualisering af muligheder for sammenstilling og forbindelser mellem billedets elementer, hvor virkelighedens synapser korresponderer på tværs af konventioner og vaner. Det kubistiske billede mimer på den måde en åndelig virkelighed, som en ”livagtig” fremstilling af stillebenet aldrig ville kunne rumme. Men billedet bekræfter samtidig, at en fordybelse i materialiteten er vejen ad hvilken, den åndelige dimension kan åbenbares, og værkets påtrængende realitet er pantet på den dimension. I det omfang, værket anvender metaforer, er det for at klarlægge forhold ved virkeligheden, som ideelt set, hvis sanselighedens slør ikke lå over verden, lod sig erkende direkte. Således også den omstændighed, at Picassos billede også er et æg. Værkets ovale form er en metafor for det aspekt ved verdens materielle beskaffenhed, at den så at sige indeholder sin egen tilblivelseshistorie. Det, man ser, er altså ikke det færdige produkt, men den dynamiske proces, der er kernen i livsstrømmen. Ubestemtheden er billedets tema, og ægformen udtrykker det princip, biologerne betegner med, at fylogenesen mimer ontogenesen: Individets udvikling rummer artens udvikling i sig. Et fosters embryotiske ubestemthed (den omstændighed, at et menneskefoster eksempelvis har anlæg for gæller og hale, mens det ”ligger i ægget”) rummer den samme livfuldhed, den samme grad af élan vital, som et kubistisk billede. Jeg har andetsteds kaldt dette princip for ”mytens grundformel”⁴⁷, og jeg skal vende tilbage til, hvorfor det er vigtigt.

Kubismen var en tilbagevenden til det konceptuelle, og den markerede i alt væsentligt et paradigmeskift fra illusion til realitet. Det kan umiddelbart forekomme forvirrende, da kubismen som antimimetisk strømning var et opgør med realismen, men realisme er netop som nævnt en stil, der er i illusionens tjeneste, hvorimod ”realitet” betegner en selvgyldig kvalitet ved et kunstværks fremtræden (jf. omtalen af Courbet), der ikke kan føres tilbage til

⁴⁵ Hughes 1981, s. 29.

⁴⁶ Her fra Hughes 1981, s. 32.

⁴⁷ Davidsen 2002, s. 238-247.

noget andet. Med andre ord er et kubistisk kunstværk – eller et andet modernistisk værk med realitet – en kunstnerisk afledning af det, Bergson betegner som metafysisk videnskab, idet det i vid udstrækning ”søger at holde symboler borte”. Det er den realitet, som værket har i sig selv. Det betyder ikke nødvendigvis, at værkets motiv skal være nonfigurativt, men i den udstrækning, det skildrer en ydre virkelighed, er det i en form, der også er ”sig selv”.

I praksis vil det sige, at et maleris genkendelige motiv er drevet så langt ud i abstraktionen, at det foruden mindelser om en virkelighed uden for værket, så at sige lever sit eget liv. Et godt eksempel er Picassos *Guernica* fra 1937, hvor de martrede figurer er så frigjorte fra en naturalistisk gengivelse, at de faktisk virker så kæmpemæssige, som Picasso har skildret dem på lærredet. Ellers sker der det med genkendelige objekter, at ligegyldigt, hvor store de rent faktisk er på lærredet, transformeres de i hjernen på beskueren til den størrelse, han ved, de har, og det bliver i en vis forstand halsløs gerning at male stort, fordi nethinde og hjerne er konservative. Men Picassos udsagn om krigens overgreb bliver enormt og uafrysteligt, fordi han tager abstraktionen til hjælp, så den kunstneriske syntaks på én gang er aflæselig og egen.

Kapitel 3: Værkets appelstruktur

Wolfgang Iser

I ”Die Appelstruktur der Texte” fra 1970⁴⁸ beskæftiger Wolfgang Iser sig med det problem, der er forbundet med at reducere en tekst til et bestemt udsagn gennem en traditionel fortolkningsprocedure. Problemet er, at teksten åbenlyst er mere end det, den reduceres til; den rummer en karakter af oplevelsespotentiale, der ikke uden videre har karakter af logisk, semantisk meddelelse:

Hvis en litterær tekst virkelig kunne reduceres til en bestemt betydning, så ville den (teksten) være et udtryk for noget andet – for netop den betydning, hvis status er bestemt ved, at den også eksisterer uafhængigt af teksten. Radikalt udtrykt: den litterære tekst ville være en illustration af en betydning, som var givet forud for den selv. På denne måde er den litterære tekst da også blevet læst, snart som et vidnesbyrd om tidsånden, snart som et udtryk for forfatterens neuroser, snart som en genspejling af samfundsmæssige forhold, og så fremdeles. (s. 104)

Det ”mere”, som teksten rummer, er Wolfgang Isers hovedinteresse, og han refererer til Susan Sontag, der opererer med et begreb som ”kunstens erotik”, for at sige noget om arten af den oplevelse, der udspiller sig mellem tekst og læser under tekstens aktualisering, under læseprocessen. Det er en pointe hos Iser, at enhver litterær tekst frembyder en hel række aktualiseringsmuligheder, idet teksten til forskellige tider og i forskellige læsers fortolkning er blevet fremstillet en lille smule anderledes, og selv om teksten således ubestrideligt rummer et historisk substrat, synes konstitueringen og meddelelsen af dette ikke udelukkende at være historisk bestemt. Disse overvejelser får Iser til at stille sig den opgave at beskrive forholdet mellem tekst og læser. Opgaven afvikles i tre tempi, hvor første trin afgrænser den litterære tekst i forhold til andre tekstformer, andet trin betegner og analyserer elementære betingelser for den litterære teksts virkning, især med fokus på grader af ubestemthed, og tredje trin gennemgår den stigende grad af ubestemthed, der kan observeres i tekster fra det 18. århundrede og frem.

1. Med hensyn til bestemmelsen af den litterære tekst slås det indledningsvist fast, at den tilhører de former for tekster, der er ”language of performance”, dvs. tekster, der selv konstituerer deres objekt (i modsætning til ”language of statement”, der med J.L. Austins formulering er den type tekst, der opererer med et objekt uden for sig selv). Den litterære teksts objekt svarer ikke nøjagtigt til noget objekt i den virkelige verden, men skaber først sit objekt af elementer, som forefindes i verden. Det er i forlængelse heraf vigtigt at påpege, at der aldrig er fuldkommen identitet mellem intentionen i en litterær tekst og noget i vor erfaring. I litteraturen genkender vi dog mange elementer, der også i vor erfaring spiller en rolle; de er blot anderledes sammensat, dvs. de konstituerer en tilsyneladende velkendt verden i en for os uvant, afvigende form. Tekstens realitet beror på, at den opererer med en *velkendt forventningshorisont*, eller som Iser siger det, så stiller den en indsigt i den forhåndenværende virkelighed til rådighed.

Da den litterære tekst ikke kan påberåbe sig eksistensen af givne objekter, hvis realitet kunne efterprøves i den virkelige verden, opstår der allerede et element af ubestemthed ved

⁴⁸ Teksten findes oversat i Olsen og Kelstrup 1981, og det er den udgave, der henvises til.

den litterære tekst, fordi den ikke lader sig føre tilbage til en situation i den virkelige verden på en sådan måde, at den kan gå op i den eller blive identisk med den. Eller rettere: Da den litterære tekst på den ene side hverken taler om eller frembringer reale objekter, eller på den anden side lader sig fuldstændigt omskrive til læserens egen erfaring, medfører denne manglende identitet med verden og læseren en ubestemthed.

Denne ubestemthed lader sig imidlertid normalisere i læseprocessen, idet man relaterer teksten til de reale og verificerbare fænomener i en sådan udstrækning, at teksten udelukkende bliver et spejl af disse. *I afspejlingen forsvinder imidlertid tekstens litterære kvalitet*, hævder Iser. Så for Iser er ubestemthed i en tekst i et eller andet omfang synonym med litterær kvalitet.

Men ubestemtheden kan også indebære en sådan modstand, at det ikke er muligt at foretage en omskrivning til den reale verdens forhold. Så bliver tekstens verden en konkurrent til den bekendte, og så åbenbarer ubestemtheden i Iser's optik sig som en didaktisk eller korrigerende faktor, idet den reale verden "gennemskues" som "mulighed"; verdens status som uan- gribelig anfægtes ved tekstens alternative verdens indvirkning på den.

En lignende vekselvirkning på læserens egen erfaring i forhold til tekstens gør sig naturligvis også gældende på den måde, at hvis tekstens ubestemthed "normaliseres" ved at læserens egne normer bestemmer orienteringen i teksten, så forsvinder ubestemtheden sammen med tekstens mulighed for at "flytte" læseren og hans erfaring. Sammenfattende siger Iser, at den litterære tekst er

[...] karakteriseret ved en ejendommelig form for svæven, idet den som et pendul bevæger sig frem og tilbage mellem de reale objekters verden og læserens erfaringsverden. Hver læsning bliver derfor en handling, som fæstner tekstens skiftende fremtoning til betydninger, der i reglen selv frembringes gennem læseprocessen.
(s. 109)

2. Herefter går Iser over til at omtale de formale betingelser, som skaber ubestemthed i teksten. Iser bruger Roman Ingarden's forestilling om det "skematiserede billede" fra den fænomenologiske læsemåde til at angive de størrelser, som den litterære teksts objekt bliver til ved. De skematiserede billeder fremstiller teksten på en måde, som hverken er vilkårlig eller tilfældig, men tværtimod repræsentativ. Mange sådanne billeder er påkrævet, for at man med tilstrækkelig tydelighed kan forestille sig det litterære objekt, og:

Hvert enkelt billede aktualiserer i reglen kun ét aspekt. Det bestemmer derfor det litterære objekt i nøjagtig samme omfang, som det efterlader et nyt behov for bestemmelse. Det vil imidlertid sige, at et såkaldt litterært objekt aldrig udtømmende kan bestemmes. At det forholder sig sådan, mærker vi ofte i romanslutningerne, som – fordi der nu engang må en slutning til – mange gange har noget forceret over sig. Den manglende mulighed for at nå til en bestemmelse resulterer da til slut i et ideologisk eller utopisk svar.
(s. 110)

En af den litterære teksts grundlæggende egenskaber er ifølge Iser, at de "skematiserede billeder", som tekstens objekt udfoldes igennem, støder sammen, f.eks. hvor flere handlingsforløb udspiller sig samtidigt, men må formidles successivt. Vi kan perspektivere dette eksempel hos Iser til visionen hos Einstein og Bergson om, at virkelighedens beskaffenhed af simultanitet, potentiale og multiplicitet er væsensforskellig fra bevidsthedens kapacitet (og altså tekstens, som Iser beskriver den) til primært at rette sig mod succession og "handling". Iser bruger sin observation til at sige, at de relationer, der opstår mellem de "skematiserede billeder" i reglen ikke klart kommer til udtryk i teksten, selv om den måde, de forholder sig til hinanden på, er vigtig for tekstens intention. Der opstår derved en "tom plads" i sammenstø-

det mellem billederne. Wolfgang Iser bruger sin observation af de tomme pladser til at reddegøre for et spillerum for tekstfortolkningen, hvor forskellige aktualiseringer af teksten principielt er lige gyldige, idet man så kan bruge de respektive aktualiseringer eller "lukninger" af teksten til at konkludere epistemologisk, psykologisk eller antropologisk, altså udsige noget om den menneskelige erkendelses stadi eller en særlig mental karakter af individ eller historisk periode, afhængig af konteksten af en given læsning. Der lægges hermed op til tekstens relevans for en receptions kritik.

Heroverfor hævder jeg atter tekstens relevans som "korrelat" for virkeligheden, idet de skematiserede billeders sammenstød, eksempelvis som det ovenfor nævnte misforhold mellem samtidighed og succession, bliver "tegn" på virkeligheden, når en grundlæggende egenskab ved den omsættes til værk. Ubestemtheden, manglen eller åbenheden ved værket kan kun aflæses som sådan, når teksten opererer med den oven for nævnte *velkendte forventningshorisont*. Det er en pointe, at tegnet i det modernistiske værk lader sig aflæse som en afvigelse fra "velkendtheden" – som fragment, som grammatisk eller semantisk "fejl" eller ombrydning, idet referencen er "helhed", ortografisk konsekvens og empirisk kausalitet.

Iser's tomme pladser i en litterær tekst springer ikke på samme måde i øjnene – i hvert fald ikke når han opererer med ældre tekster – men de er stadig en elementær forudsætning for, at teksten kan opnå sin virkning:

Læseren vil i reglen, når han læser romanen, ikke specielt hæfte sig ved dem. Dette lader sig sige om de fleste romaner indtil omkring århundredskiftet. Dog er de ikke helt uden indflydelse på hans læsning, for under læseprocessen skabes kontinuerligt de "skematiserede billeder". Det vil imidlertid sige: Læseren må kontinuerligt udfylde de tomme pladser eller skaffe dem af vejen. (s. 111)

Der er altså tale om, at læseren skal lukke åbenheden og bestemme ubestemtheden, ikke endegyldigt, men provisorisk ud fra de forhåndenværende muligheder. En andengangs-læsning vil typisk forløbe anderledes med aktualisering af andre muligheder, der viser sig, fordi man har etableret et mere vidende forhold til teksten, end det var tilfældet under førstegangs læsningen. De afvigende læsninger ville dog ikke være mulige, hvis ikke teksten selv indeholdt et mål af tomme pladser, der gør det muligt at tilpasse den forskellige sammenhænge. De tomme pladser er derfor en grundlæggende betingelse for læserens aktive medvirken i tekstlæsningen, eller i fuldbyrdelsen af værket, som Iser betegner det.

Iser bruger føljetonromanen som eksempel på en genre, der i særlig grad udnytter ubestemthedsfaktoren. De store realistiske forfattere i det 19. århundrede søgte gennem fortløbende publikation i aviser at skaffe sig læsere til deres romaner. Charles Dickens skrev således sine romaner fra uge til uge, og indimellem forsøgte han at få så meget som muligt at vide om, hvordan læserne tænkte sig, at handlingen skulle fortsætte. Iser hæfter sig ved, at de fortsatte romaner benytter en "cliffhanger"-strategi, hvor der brydes af der, hvor en spænding har udviklet sig. Suspenceeffekten gør, at vi forsøger at konstruere os frem til de informationer om handlingens videre forløb, som vi ikke i øjeblikket har til rådighed.

Den situation, Wolfgang Iser her refererer til, er helt grundlæggende for det problemkompleks, som begrebet om ubestemthed rejser. Tilstanden af "spænding", "fortættethed" eller "lav entropi" er i en særlig optik fundamental for virkeligheden som sådan. I det omfang, teksten bestræber sig på at "løse op", "udrede trådene" eller "opklare" spændingen ved handlingsmæssigt at give en tilfredsstillende løsning, opererer den så at sige på den menneskelige erkendelses præmisser, fordi erkendelsen er skikket til at manøvrere i forhold til succession og forløsning.

Men som Einstein og Bergson antyder, er dette forhold i virkeligheden udtryk for erkendelsens begrænsning og manglende kapacitet til at gribe virkeligheden "som den er". Så jo

flere informationer og forklaringer, teksten efterfølgende leverer til erkendelsens tilfredsstillelse, desto højere entropi og færre muligheder for alternative forløb leverer den også. Og derved fjerner den situation, teksten fremstiller, sig mere og mere fra en tilstand af potentiale, som karakteriserer virkeligheden, i takt med at spændingen opløses i handlingen. Dette ræsonnement kan være en forklaring på, at teksterne i moderniteten – efter det 19. århundredes store realistiske romaner – griber til formelle manøvrer, der tilsigter at give teksten en karakter, der ”svarer” til virkelighedens, fordi modernitetens ansigt af samtidighed, pludselighed, selvmodsigelse og vitalitet aktualiserer denne virkelighedskarakter i hidtil uset grad. Stadig ”virker” teksten, fordi den spiller på den omtalte velkendte forventningshorisont.

Det er Wolfgang Iser's pointe med hensyn til føljetonromanernes afskæringsteknik, at deres afbrydelser er mere kalkulerede end de afbrydelser, der ofte af rent ydre grunde indtræffer ved læsningen af en bog. Den strategiske hensigt i fortsættelsesromanen tvinger læseren til hele tiden at forestille sig mere af de pauser, der pånødes ham, end det normalt er tilfældet ved kontinuerlig læsning. Når føljetonromanerne derfor efterlader et andet indtryk end anden litteratur, er det, fordi de indfører et forøget mål af ubestemthed, og Iser's pointe er, at omfanget af ubestemthed i en litterær tekst kan give læseren en frihed i kommunikations-situationen, der er nødvendig, for at ”budskabet” kan modtages adækvat og bearbejdes, uden at der for så vidt er tale om, at føljetonromanens kvalitet i sig selv er højere (her modsiger Iser sig selv, for så vidt at han tidligere har forbundet ubestemthed i en tekst med litterær kvalitet).

Wolfgang Iser gennemgår efterfølgende en enkelt af de muligheder for at styre læserreaktioner, som læseren vil nikke genkendende til. Det drejer sig om en romans forfatterkommentarer, alle de betragtninger i en roman, som kan tilskrives fortæller- eller forfatterstemmen. Umiddelbart ville man naturligvis sige, at sådanne kommentarer er med til at begrænse målet af ubestemthed, idet forfatteren selv skaffer tomme pladser af vejen. Imidlertid peger Iser på, at der findes utallige romaner med fortællerkommentarer og vurderende bemærkninger, uden at de derfor kommenterer historien fra et fastholdt, konsekvent standpunkt:

Dette lader sig iagttage lige fra begyndelsen af det 18. århundrede og forekommer i mange romaner, hvis historiske substrat er relativt uinteressant for os, uden at vor fornøjelse ved læsningen lider under dette. I sådanne romaner er forfatteren øjensynlig ikke kun styret af ønsket om gennem de kommenterede partier i teksten at diktere læseren, hvordan teksten skal forstås. De store engelske romaner fra det 18. og 19. århundrede, som endnu i dag virker uforandret levende, hører til denne type. Ved disse tekster får man det indtryk, at forfatteren med sine kommenterende henvisninger snarere vil distancere sig fra de begivenheder, der berettes om, end udlægge meningen med dem. Kommentarerne virker som rene hypoteser og synes at implicere vurderingsmuligheder, som adskiller sig fra dem, der umiddelbart kan udledes af de skildrede begivenheder. (s. 115-16)

Wolfgang Iser kan tænke på en forfatter som Laurence Sterne, der i sine bøger i høj grad kommenterer med tungen i kinden og vel derved bliver en udpræget eksponent for en modalitet ved engelske oplysningsromaner, der nærmer sig ironien. I forbindelse med forfatter- og fortællerkommentarer og litteratur fra begyndelsen af det 19. århundrede er det også oplagt at henvise til Steen Steensen Blichers forfatterskab, som Søren Baggesen har lanceret begrebet om den ”utroværdige” fortæller i forhold til. Der er i høj grad tale om en ubestemthed ved fortællingens begivenheder, som forøges ved kommentarerne fra beretteren, hvorved en væsentlig kvalitet ved Blichers fortællinger lader sig beskrive i forhold til ubestemthed.

Iser benytter et eksempel fra Charles Dickens *Oliver Twist*, men man kunne udmærket have foretaget lignende konklusioner i forhold til f.eks. ”Sildig Opvaagnen” af Blicher:

På to måder sørger kommentatoren for at provokere dømmekraften: Idet den afstår fra den entydige vurdering af handlingsforløbet, skaber den tomme pladser, som åbner for flere udfyldningsmuligheder; men da den samtidig tilbyder muligheder for en vurdering, sørger den for, at disse tomme pladser ikke udfyldes efter forgodtbefindende. Således bevirker denne struktur på den ene side, at læseren inddrages i vurderingen, men på den anden side også, at de reaktioner, som vurderingen udspringer af, kan kontrolleres. (s. 116-17)

Wolfgang Iser slutter sin redegørelse for andet niveau i sin gennemgang af forholdet mellem tekst og læser med at skitsere sammenhængen mellem tekstens appelstruktur og dens formelle opbygning. Han nævner i den forbindelse den frihed, der er forbundet med en snit-, montage- eller afskæringsteknik; en frihed til at forbinde tekstmønstre med hinanden. Her er det oplagt at referere til den radikaliserende af netop disse teknikker i modernitetens kunst, hvor collage-former og cut up-praksis er udbredt inden for billedkunst og litteratur.

Modernismen er i høj grad karakteriseret ved, at dens værkers elementære komponenters ”synapser” korresponderer på tværs af vaner og konventioner. Igen må jeg gøre opmærksom på, at jeg opfatter den derved forbundne frihed – ikke så meget til at efterprøve alternative afviklingsmuligheder og derved appellere til modtagerens medskab – som en frihed til at bevæbne sig med ”negativ formåen” og udholde den spænding, som disparate billeders vagt besvoglede relationer afsætter som kunstens tegnkorrelat for virkelighed.

3. Det sidste skridt i Wolfgang Isers afdækning beskæftiger sig med det fænomen, at ubestemtheden i litterære tekster siden det 18. århundrede har været i stadig tiltagen. Han anskueliggør de implikationer, det har, ud fra tre eksempler taget fra den engelske litteratur i henholdsvis det 18., det 19. og det 20. århundrede: Henry Fieldings *Joseph Andrews* (1741/42), William M. Thackerays *Vanity Fair* (1848) og James Joyces *Ulysses* (1922).

Joseph Andrews begyndte som en parodi på Richardsons *Pamela*, hvor den menneskelige natur og adfærd var bestemt af dyd. Udgangspunktet for Fieldings roman er derfor en problematisering af muligheden for at definere den menneskelige natur, paradoksal nok samtidig med at romanen skitserer en forestilling om den. Vi får derfor i romanen en helt, der er udstyret med alle oplysningstidens dyder, samtidig med at virkeligheden trænger sig hårdt ind på ham. Der foregår i romanen en stadig vekselvirkning mellem to positioner: på den ene side virkelighedens position, hvorfra heltens forekommer egensindig og bornert – på den anden heltens, hvorfra virkeligheden synes fordærvet. Positionerne korrigerer gensidigt hinanden, uden at denne korrektion er ekspliciteret i teksten. Positionerne virker ind på hinanden, hvorved deres respektive potentielle virkeligheder snarere end deres faktiske – og bestemte – virkeligheder skinner igennem. Teksten tilbyder derfor en samling af positioner, som fremlægges i deres vekslende relationer uden at formulere det arkimediske punkt, hvori de konvergerer. Struktureringen af læseprocessen sker derfor i overensstemmelse med det princip, som Northrop Frye har formuleret, hvori der læses i to retninger: en udadgående eller ”centrifugal”, hvor læseren hele tiden placerer sig uden for sin læsning, idet han slutter fra de enkelte ord til det, de betyder, eller – i praksis – til sin erindring om den konventionelle association mellem dem; og en indadgående eller ”centripital”, hvor han fra ordene prøver at udvikle en fornemmelse for det større verbale mønster, de danner:

Læsningens ”hermeneutiske operation” intensiveres i samme grad, som romanen afstår fra at formulere sin intention. Dette betyder ikke, at den ikke har nogen. Men hvis den ikke formulerer den, hvor skal man da søge den? Svaret må lyde: I den dimension, der opstår gennem den gensidige korrektion af positioner. Denne dimension er imidlertid ikke givet i den konkrete foreliggende tekst; den er et produkt af læsningen. (s. 120-21)

Pointen er, at romanens ”mening” konstitueres som et produkt af læsningen. Meningen er virtuel, da den kun eksisterer i læserens bevidsthed, og denne disposition i teksten synes Fielding at have været helt klar over ifølge Iser, idet han har tiltænkt læseren en rolle som ”opdager” – både historisk og strukturelt, da læseren såvel kan indøves i oplysningens princip som erkende, at ”romanen forhøjer sin virkning ved ikke eksplicit at formulere sine positioners og skemaers konvergeringspunkt” (s. 121); dvs. erkende ubestemthedens funktion i teksten.

Det andet eksempel, hvor ubestemtheden tydeligt er taget til, er Thackerays *Vanity Fair*. Romanen består på den ene side af en historie, som viser to pigers sociale ambitioner i det victorianske samfund, og på den anden side af kommentarer fra en fortæller, som præsenterer sig som teaterdirektør, og hvis udredninger fylder næsten lige så meget som den fortalte historie selv. Læseren konfronteres med en mangfoldighed af varierende og alternative synspunkter og anskuelsesmåder på den skildrede samfundsvirkelighed, og der er hos Iser ingen tvivl om, at forfatteren ønsker at fremkalde en kritik af denne hos læseren:

Men samtidig stiller han læseren over for det alternativ, enten at overtage et af de tilbudte perspektiver eller selv at udvikle sit eget. Dette alternativ er ikke uden risiko. Idet man beslutter sig for et synspunkt, udelukker man andre. Sker dette, opstår i denne roman det indtryk, at man snarere ser i et spejl end på begivenhederne selv. (s. 122)

Læseren ender med – idet spejlbillederne er alt andet end flatterende, og da han skifter mellem synspunkterne for at undgå at lægge sig fast på et – at gøre den erfaring, at hans adfærd i betragtelig grad ligner den stadigt fornyende tilpasning hos de to piger, som er så ivrige efter social fremgang. Det er derfor ikke let at gøre fælles sag med romanens kritik af opportunismen i den sociale adfærd, fordi kritikken også konstant vender sig mod læseren selv. Læseren opdager, at i stedet for at kritisere samfundet, er han selv kritikkens genstand. Thackeray har engang meget passende udtalt, at de uskrevne dele af romanen er de egentligt interessante. Der siges nemlig ikke noget om det, der sker i læsehandlingen, i selve romanen, det er en skarpsindig tilrettelæggelse af tekstens karakter af ubestemthed.

Iser konkluderer, at hvor læseren af Fieldings roman havde to positioner at afstemme med hinanden, så gør det forøgede antal tomme pladser i *Vanity Fair* det tydeligt, at læseren nu må vise meget af sig selv for at udnytte spillerummet for forståelsen.

Med springet til Joyces *Ulysses* synes ubestemtheden at være blevet helt ukontrollabel. Tilvæksten af ubestemthed synes omvendt proportional med temaets rækkevidde (Iser nøjes dog lidt forsigtigt med at konstatere, at det ”næsten [kunne] se ud, som om dominansen af store temaer og graden af ubestemthed stod i et bestemt forhold til hinanden”, s. 123), fordi Fieldings ambition om en fremstilling af den menneskelige natur og Thackerays billede af det victorianske samfund med Joyce er skrumpet ind til skildringen af en enkelt dag. Hvad skal man stille op, spørger Iser, med den kendsgerning, at næsten alle de fremstillings- og fortællestrategier, som romanen har udviklet i løbet af sin forholdsvis korte historie, er samlet i *Ulysses*? – og han får ganske naturligt den tanke, at det slet ikke så meget kommer an på at skildre denne hverdag som på at vise forudsætningen for, at den overhovedet kan erfares. Denne ene hverdag er ikke nogen repræsentativ afbildning af en skjult betydning. I stedet for en ideel, bagvedliggende verden, udfolder teksten en hidtil ukendt rigdom af synspunkter og fremstillingsmønstre, og det virker, som om hverdagens utallige facetter kun forelægges læseren som mulige genstande for hans iagttagelser:

Tætheden i fremstillingsrasteret, montagen af perspektiver og interferensen mellem disse, tilbuddet til læseren om at se identiske begivenheder ud fra mange, indbyrdes modstridende synsvinkler, alt dette gør det til et problem at orientere sig i teksten. (s. 124)

Det er meget vanskeligt ikke at foretage konklusioner, der taler for nærværende afhandlings optik, hvis man reflekterer nærmere over Iser's terminologi i den citerede passage, hvor han beskriver vanskeligheden ved at "forstå" Ulysses. Den kendsgerning, at romanen så at sige er inkompatibel med bevidsthedens kapacitet for forståelse, kunne tale for, at det ikke er det, romanen i første række søger at tilvejebringe. Snarere må den ses som en artikulation af egenskaber ved et kunstværk, som også Mallarmé's tidligere omtalte *Livre* tilstræbte: En udformning af et litterært værk, der søger at iværksætte kendte litterære præmisser – "fortælling", "handling", "realisme", "psykologisering", "succession", "plot" etc. – som formelle størrelser, der i deres indbyrdes kollisioner og uvante korrespondancer forlener værket med en helt central egenskab ved virkeligheden, den som Iser betegner som "tæthed".

Som vi senere skal se, er "tæthed" en egenskab ved såvel en tekst som ved virkeligheden som sådan, der er karakteriseret ved lav entropi. Såvel i realitetens "dynamiske" system, som i den litterære teksts system med en "aksiomatisk" forventningshorisont giver det mening at operere med entropi som mål for "tæthed" eller "potentiale". I forhold til *Ulysses* er det en pointe, at mens romanen på lavere niveauer, dem, der afvikles som fortælling, plot etc., "ånder ud" i en form for forløsning, der er karakteriseret ved høj entropi, så bliver de vante litterære præmisser – i deres respektive formaliseringer til tegn – aktører i en højere strategi, hvor de som interferens, montage, sidestilling og sammenstød bliver "potent" virkeligheds-korrelat med *lav* entropi.

Nu er det overordnet af stor vigtighed for Wolfgang Iser, at der kan konstitueres en "mening", også på et mere overordnet niveau, og meningen bliver så for ham, at læseren i sit forsøg på at få normaliseret inkompatible størrelser, bliver udrustet med en generel kritisk kompetence over for virkeligheden:

Vi kan ærgre os over den høje grad af ubestemthed, som teksten, netop ved at overpræcisere sit fremstillingsraster, fremkalder. Men dette nærmer sig en selvkarakteristik; for det ville betyde, at vi egentlig hellere af teksten ville lægges fast på et bestemt synspunkt. Åbenbart venter vi af litteraturen en verden, der er rensat for modsigelser. Hvis vi forsøger at afvikle alt det i teksten, som ikke stemmer overens, vil det billede, vi danner os, netop fordi det stemmer så alt for godt, have karakter af illusion. Men denne illusion er skabt af læseren selv. (s. 124-25)

Iser konkluderer videre, at hvor det 19. århundredes realistiske roman endnu var lagt an på at bibringe sine læsere en illusion af virkelighed, så bevirker ubestemtheden i *Ulysses*, at enhver betydning, der tillægges dagligdagen, bliver en illusion. Med den erkendelse har læseren fået sit omtalte kritiske beredskab. Selvfølgelig ligger der en værdi i at opdage (hvis man ikke vidste det i forvejen), at den værdi, man projicerer ind i teksten, aldrig helt kan udtømme dennes muligheder, men man kunne med rette spørge, om der virkelig skulle et monstrum som *Ulysses* til, for at man fandt ud af det? Wolfgang Iser får det til at lyde lidt pænere, når han siger, at moderne tekster, fordi de er rensat for repræsentativ betydning, åbner mulighed for læseren for at få et forhold til sin egen forestillingsverden, fordi han gennem tilegnelsen af værket tilskyndes til refleksion.

Det kunne have været interessant, hvis Wolfgang Iser havde overvejet, hvorfor der tilsyneladende er en omvendt proportionalitet mellem tekstens alder og dens mål af ubestemthed. Han overvejer det naturligvis ikke, fordi der ikke er nogen logisk grund til, at mennesket som sådan skulle være mere reflekteret i forhold til sin egen forestillingsverden i moderne tid end i ældre tid.

Ser vi imidlertid på fænomenet i lyset af afhandlingens tese, så er den Thackerayske, victorianske virkelighed noget mere industrialiseret og automatiseret end den Fieldingske, ligesom London i victoriansk tid har fremvist langt flere eksempler på den moderne storbys karakter af turbulens og uoverskuelighed end i oplysningstiden (England var som bekendt tidligt med i den industrielle udvikling). Endelig er verden i Joyces periode kendetegnet af de oplevelser, som den moderne krig har prentet i bevidstheden oven i radikaliseringen af storbyens karakter, som kosmopoliten Joyce var yderst bekendt med. Hvis vi så undlader at foretage de sædvanlige ”cerebrale” konklusioner på modernitetens opkomst i retning af ”fremmedgørelse” og en følelse af mangel på ”mening” (selv om disse fænomener kan være relevante i andre sammenhænge), så står vi med den kendsgerning, at den grad af fænomener som simultaneitet, dissonans og sideordning af disparate udtryk, som virkeligheden på et givet tidspunkt fremviser, afspejler sig i den grad af ubestemthed, som kan observeres i værker fra de respektive historiske perioder.

Efter at have redegjort for de meget vigtige og centrale overvejelser om ubestemthed, som Wolfgang Iser var ophavsmand til i sit tidlige karriereforløb, bliver det indlysende, hvorfor han udvikler det, han kalder receptionsteori i sin senere bane. Som nævnt lå der i hans konklusioner vedrørende tekstens appelstruktur flere tilløb til, at de åbne litterære tekster især affødte interesse, når man undersøgte, hvordan de på et givet tidspunkt var blevet lukket. Interessen forskydes altså fra tekstens kapacitet til at udsige noget centralt om virkeligheden til deres karakter af vidnesbyrd om virkelighedsopfattelsen i en særlig historisk situation eller periode.

Receptionsteori

Som nævnt ovenfor lægger Iser i høj grad op til, at hans observationer og konklusioner i relation til ubestemthed i den litterære tekst primært er anvendelige for en receptions-kritik. Det bliver med andre ord relevant at se på, hvordan en litterær tekst er blevet ”lukket” af læsere gennem tiden for at kortlægge erkendelsesmæssige og andre implikationer af det, lukketheden er symptom på.

Receptionsteori er således ikke ensartet. Dens forskellige forgreninger er karakteriseret ved en grundlæggende dualitet, der integrerer såvel det litterære værks virkning på en potentiel læser som receptionen af værket. Det er to forskellige sider af et beslægtet problem, siger Iser. En *receptionsæstetik*, som især er behandlet af Hans Robert Jauss, udforsker reaktioner på den litterære tekst fra læsere i forskellige historiske situationer og er i det store hele afhængig af tilgængelig dokumentation. Den søger at gribe fremherskende holdninger, som har formet forståelsen af et litterært værk på et givent tidspunkt. Hans Robert Jauss opererer i sit værk om receptionsæstetik, *Toward an Aesthetic of Reception*, med en ”paradigmatisk isotypi”, der er den automatiske sammenligning i læserens bevidsthed mellem en teksts æstetiske beskaffenhed og så det æstetiske paradigme for en tekstlig ytring, der er et resultat af smag og erkendelsesniveau på læsningens tidspunkt.⁴⁹ I den henseende fungerer reception som et pejlemærke for modtagerens smag på et særligt historisk tidspunkt, og samtidig giver ”forventningshorisonten” os mulighed for ”at forstå et litterært værks betydning og form i den historiske udfoldelse af dets forståelse” (s. 32). Jauss skriver videre, at ”det bringer den hermeneutiske forskel mellem en tidligere og en nutidig forståelse af et værk for øje; det bevidstgør dets receptionshistorie, som medierer begge positioner” (s. 28). Ved at skitsere læserreaktionens historiske betingethed, gør receptionsæstetikken litteratur til et værktøj, som man kan rekonstruere fortiden med.

⁴⁹ Jauss 1982, s. 23, min oversættelse.

Mens en receptionsæstetik imidlertid opererer med virkelige læsere, fokuserer Wolfgang Isters egen teori om æstetisk respons på, ”hvordan et stykke litteratur indvirker på dets forudsatte læsere og fremkalder en respons” (s. 57). Responsteorien har sit udgangspunkt i teksten, hvor receptionsæstetikken opstår af en historie om læseres bedømmelse. Derfor er responsteorien systematisk af natur, hvor receptionsæstetikken er historisk. De to ”streng” forbindes og skaber sammenhæng i receptionsteorien.

Reaktion i forhold til kritikkens stude

Receptionsteorien har ikke udviklet sine parametre fra en filosofi, som f.eks. den fænomenologiske, eller fra en psykologi, som det er tilfældet med gestaltteoriens beredskab over for en litterær tekst. Receptionsteorien blev affødt af det dilemma, som litteraturstudiet i den angelsaksiske verden befandt sig i de sene 1950’ere og 1960’ere, nemlig det, der er blevet betegnet som ”fortolkningskonflikten”. Man kan sige, at kulturlivet på det tidspunkt ikke uden videre kunne fortolkes som en bestræbelse på at promovere det, man hidtil havde kaldt dannelse. Fra det 19. århundrede og frem havde der i høj grad været entydige retningslinjer for dannelsen, men det var der ikke uden videre mere. Fortolkningskonflikten var forbundet med modernismens sejr som dominerende udtryksform fra midten af det 20. århundrede. Med fremkomsten af den moderne kunst kunne man nemlig ikke længere tage for givet, at en tekst havde et indhold, der uden videre var bærer af betydning.

Afdækningen af tekstens ”betydning” legitimerede hele fortolkningsprocessen, fordi ”betydninger” blev betragtet som forvaltning af værdier, som man i positiv eller negativ forstand kunne bruge i dannelsesøjemed. Derfor blev udforskning af betydning en overordnet hensigt, som imidlertid rejste det spørgsmål, hvorfor betydningen dog behøvede at være skjult inden i teksten, og hvorfor forfattere skulle inddrage sig på sådan en gemmeleg med deres fortolkere. Nærværende afhandling er motiveret af lignende overvejelser, idet jeg foreslår, at den litterære tekst på linje med musik og billedkunst har kapacitet til andet og mere end at fortælle nogen noget på et rationelt plan, og at tekstens afvigelse fra den rationelle meddelelse er en formel iscenesættelse af ”tegn”, som korresponderer på tværs af konventionelle og vanemæssige veje for betydningsdannelse.

I forbindelse med fortolkningskonflikten var det endnu mere gådefuldt, hvorfor betydningen, når først den var fundet, kunne forandre sig igen, skønt bogstaverne, ordene og sætningerne forblev de samme. Denne situation skabte opmærksomhed over for, at en række forudsætninger, som styrede fortolkningen, i vid udstrækning var ansvarlige for, hvad teksten formodedes at betyde.

Fortolkningskonflikten afslørede alle forudsætnings indbyggede begrænsninger og dermed de litterærteoretiske tilnærmelses begrænsede evne til at udføre den opgave, de var tiltænkt. De væsentligste tilnærmelser ledte efter forfatterens mening eller hensigt; de ledte efter den meddelelse, som værket formodedes at indeholde, eller den æstetiske værdi, der kunne betragtes som en endelig forsoning af tekstens modsætninger, dens diversitet af troper og figurer og harmoniseringen af dens forskellige lag, som vi har set gennemført i forbindelse med Ingardens fænomenologiske metode i Isters udlægning. Her så vi, at Ingarden inkorporerer tekstens fremlæste korrelater i overensstemmelse med et begreb om polyfonisk harmoni, og det fremhæver den intime forbindelse mellem forestillingen om et værks hensigt og harmonibegrebet i den fortolkningspraksis, der kan ses som en af romantikkens lange udløbere. Det klassiske harmonibegreb udvandt sin dominerende værdighed af, at forsoningen af

modsætninger i et kunstværk formodedes at gøre det til det, Hegel betegnede som ”redskabet for sandhedens tilsynekomst”⁵⁰.

Vi skal senere se, i hvor høj grad et paradigme om harmoni i musikken fungerer som ”forventningshorisont” for en moderne musik, der kommer i stand ved, at dens brud med normen kun kan fungere i kraft af denne norm. De en gang stillede spørgsmål til et værk er dermed ikke uden indflydelse, når nye formes; de fungerer som ”tegn” på en blokeret rute til fortolkning. Det er på lignende måde, at den gamle semantiske søgen efter meddelelsen i en tekst førte til en analyse af de operationer, som tekstens imaginære objekt blev samlet igennem. Opløsningen af modsætninger, som var bundet op på værkets æstetiske værdi, ledte til spørgsmålet om, hvordan en menneskelig formåen bliver stimuleret og handlet med af den litterære tekst under læseprocessen. Erkendelsen af, at den menneskelige formåen er historisk betinget, førte så siden til receptionsteorien.

Grænseflader

Receptionsteorien fokuserer først og fremmest på to skæringspunkter i den litterære tekst: grænsefladen mellem tekst og kontekst og mellem tekst og læser. Enhver litterær tekst indeholder normalt dele af en række sociale, historiske, kulturelle og litterære systemer, der eksisterer som referencefelter uden for teksten. Referencefelterne er imidlertid løftet ud af de systemer, hvori de udfylder deres specifikke funktion. Strukturen og semantikken i referencefelterne er derfor nedbrudt, når deres kulturelle normer og specifikke allusioner inkorporeres i en litterær tekst. Dette er endnu en understregning af, at litterære tekster ikke forholder sig til kontingent realitet som sådan, men til systemer, hvor realitetens potentiale og kompleksitet er reduceret til meningsfulde strukturer.

Strukturerne er imidlertid ombrudt og omarrangeret, når de som særlige træk dukker op i teksten. Systemerne bringes derved selv i fokus, så de kan identificeres som det, de er: tekstens referentielle felt. Derfor kopierer den litterære tekst ikke det referencefelt, det forholder sig til, men repræsenterer i stedet en reaktion i forhold til de ekstratekstuelle systemer, hvis elementer er blevet indarbejdet i teksten. Reaktionen er grundlæggende udløst af systemets manglende evne til at udføre det, som det var lavet til at organisere, hvorved det leder opmærksomheden hen på systemets mangler. Wolfgang Iser illustrerer dette ved et eksempel:

Lockes empiriske system var det fremherskende tankesystem i det 18. århundredes England. Systemet er baseret på en række selektive afgørelser vedrørende tilegnelsen af menneskelig viden, som var af voksende interesse i tiden i lyset af den almindelige optagethed af selvopretholdelse. Dette systems dominans kan måles ud fra den kendsgerning, at allerede eksisterende systemer bestræbte sig på at tilpasse sig, og de blev derfor deklasseret til ”subsystemer”. Dette var især tilfældet med teologi, som accepterede empiriske præmisser, når det angik tilegnelse af viden gennem erfaring, og som derfor til stadighed ledte efter naturlige forklaringer på overnaturlige fænomener. Ved således at undertvinge teologiske systemer overskred empirismen gyldigheden af sine egne antagelser. Det ligger dog i et systems natur, at det vinder stabilitet ved at udelukke andre muligheder. I dette tilfælde blev muligheden for en a priori viden negeret, og dette betød, at viden kun kunne tilegnes subjektivt. (s. 61)

I den forbindelse citerer Iser Locke selv, der i forbindelse med, at alle de traditionelle postulater, der styrede menneskelig adfærd, blev problematiseret i takt med, at viden kun kunne erhverves fra individets egen erfaring, udtaler:

⁵⁰ Efter Iser 2006, s. 59, i min oversættelse.

at menneskers navne for meget sammensatte *ideer*, som for det meste er moralske ord, sjældent har samme præcise betydning for to forskellige mennesker, da den enes komplekse *ide* sjældent stemmer overens med en andens, og ofte adskiller sig fra hans egen, fra den han havde i går eller den, han vil have i morgen. (s. 61-62)

Det empiriske system kan kun stabiliseres ved at udelukke det, som dets generelle formodninger er ude af stand til at gribe. Ved at formulere hvordan mennesket tilegner sig viden fra sin erfaring, fik Locke således et dertil knyttet problem med at finde et muligt grundlag for menneskelig adfærd og menneskelige relationer. Alle systemers udelukkelser bliver anledning til mangler, som litteraturen kan hage sig fast i. Dette forklarer ifølge Iser 1700-talsromanen og -dramaets optagethed af moralske spørgsmål, idet de dermed tilstræbte at skabe balance i manglerne ved tidens fremherskende tankesystem. Da hele sfæren af menneskelige relationer var fraværende i det system, bragte litteraturen den i fokus. Ideassociationen var for Locke en fundamental forudsætning for tilegnelse af viden, og derfor blev ideassociationen et af de dominerende træk ved det empiriske system. Wolfgang Iser knytter denne observation til en redegørelse for Laurence Sternes *Tristram Shandy*:

I *Tristram Shandy* bliver den grundlæggende norm udvalgt og underkastet inspektion. Ideassociationen bliver *idée fixe* og kalder derved på en omkodificering af hele grundlaget for det empiriske system. Sterne fremdrager den menneskelige dimension, som var blevet skjult af Lockes system. Menneskets vanemæssige tilbøjelighed til at kombinere ideer var for Locke en naturlig garanti for videns stabilisering, men Sterne griber nu fat i samme tilbøjelighed for at vise, hvor tilfældige disse associationer er – som vist i Walter Shandy og onkel Tobys digressioner. Individuelle forklaringer på verden og livet synker til et niveau af personlige indskydelser. Denne vilkårlighed problematiserer ikke blot det lockeske systems dominerende norm, den afslører også uforudsigeligheden og uigennemtrængeligheden af enhver subjektiv karakter. Resultatet er ikke bare en negation af den lockeske norm, men en afsløring af det, der forblev dunkelt hos Locke, nemlig subjektivitet som den udvælgende og dominerende faktor bag ideassociationer.

Dette er imidlertid kun et resultat af Sternes omkodificering af den empiriske norm, når den transplanteres ind i den litterære tekst til observation. Når først pålideligheden af menneskelig viden er undermineret af afsløringen af den afhængighed af personlige bestemmelser, bliver den angrebne norm selv baggrunden for en ny indsigt: den problematiske karakter af menneskelige relationer. Denne afsløring leder til gengæld Sterne til opdagelsen af menneskets indbyggede sociale dispositioner, som så lover pålidelighed i menneskelig gøren og laden. (s. 62-63)

Sammenfattende kan det siges, at Wolfgang Isers redegørelse for receptionsteoriens værdi, som illustreret ved hans eksempel med *Tristram Shandy*, er at fremhæve litteratur som en bestræbelse på at møde de problemer, systemer skaber, hvorved den fokuserer på deres mangler og sætter os i stand til at frembringe det, der var skjult eller ignoreret af tidens dominerende system. Det fastholder grundlæggende litteratur som en temmelig cerebral og didaktisk affære, et passende redskab i en fornuftstyret oplysningstradition. Det er imidlertid meget værdifuldt, at Iser opholder sig ved ”virkelighed” som et sæt af ”systemer” med hver deres ”forventningshorisont”, som teksten iværksætter som læseroplevelse. Det kan man vanskeligt være uenig i. Uenigheden opstår, når afhandlingen fokuserer på, at systemerne sættes i værk på baggrund af deres respektive forventningshorisonter som ”tegn”, der i kraft af deres ”sammenstød” og afvigelse fra ”velkendthed” får en karakter af ”potentiale” eller ”ubestemthed”. Denne afkodes som semiotisk fænomen, der på værkets præmisser ligner ”virkelighed”, som den ytrer sig i realitetens dynamiske system.

Heroverfor forbliver Iser i et tekstligt univers med ubestemtheder, der i deres bestemmelse bliver vidnesbyrd om politiske, kulturelle og sociale karakteristika på et særligt historisk tidspunkt. Som Iser frejdigt formulerer det, kan litteraturen give læseren et ”frisk blik” på de kræfter, der styrer og orienterer ham, og som han hidtil kan have accepteret uden at stille spørgsmålstejn ved dem. Det er da muligt, men det rejser et centralt spørgsmål om det, man

kunne kalde kunsts ”særlighed”, kunsts karakter af ”sidstereferent”. Hvis man med andre ord antager, at kunst ser ud, som den gør, fordi værket ikke kan reduceres til noget andet, herunder en rationel formuleret problematisering af samtidens normer, så må kunst altså ”gøre” noget ved modtageren, som ikke kan erstattes af noget andet. Det er vel det, Wolfgang Iser selv lægger op til med sin indledende undren over, hvorfor en ”meddelelse” skal pakkes ind i litteratur, når man lige så godt kunne fremsige, hvad man havde på hjerte. Set i det lys er det underlig lidt, Iser får ud af sine glimrende observationer om tekstens appelstruktur og den efterfølgende receptions-kritik, når man betænker, at det hele stadig drejer sig om at informere om noget, læseren muligvis ikke havde været opmærksom på. Der er med andre ord et misforhold mellem de meget skarpsindige og præcise iagttagelser, som den uhyre kvalificerede tekstlæser Wolfgang Iser foretager, og så det, han i sidste ende bruger dem til. Det er f.eks. vældig præcist og prægnant, når Iser sammenfatter, hvad der sker under læsehandlingen, når *Tristram Shandy* læses:

Historien suspenderer ”god kontinuitet”, hvorved der vendes op og ned på såvel den subjektive som den målte tid, og plottets forventede kausalitet brydes op i uforudsigelige forgreninger. Alting synes at gå imod strømmen, og det leder til en mangfoldighed af tomme pladser – selv i forhold til hvad man normalt må forvente i en roman – hvilket læseren forventes at kunne forsone. Og så, idet tekstens usynlige forbindelsesled fordøjes, synes et overordnet mønster at vise sig: individualitetens uudgrundelighed. (s. 66)

Atter får Iser noget meget bestemt ud af sin romanlæsning, og det beror på, at ubestemtheden hos ham altid er provisorisk. Som i fænomenologien styrer han efter et intentionelt objekt, som skal åbenbare sig efter endt behandling. Selv om der ikke opereres med, at det intentionelle objekt er et udtryk for forfatterens hensigt (men udelukkende for læsningens), så er hele intentionalitetsbegrebet adopteret fra en verden, hvor der var overensstemmelse med forfatterviljen og læseroplevelsen. Afhandlingen vil senere i forbindelse med Peter Laugesen problematisere enhver antagelse om bevidst hensigt.

Læsningens akser

Processen i læserens bevidsthed, som styres af de tomme pladser, betegner Iser som *læsningens syntagmatiske akse*. Heroverfor er *læsningens paradigmatiske akse* foregrebet ved tekstens negationer. Hvor tomme pladser indikerer forbindelser, der skal etableres, indikerer negationer en motivation for det, der er blevet nulstillet. Negationer markerer dominante positioner, der skal sættes spørgsmålstegn ved; de kræver en grad af introspektion for at fremkalde en positiv modsætning til det, der blev nulstillet, fordi de negerede emner, isolerede fra deres respektive sociale og kulturelle kontekst, har behov for at blive taget op til fornyet overvejelse. Det er her afhandlingens pointe, at såvel den syntagmatiske som den paradigmatiske akse for Wolfgang Iser strukturerer en rationel viden – og ikke udgør en ramme for ”genkendelse” af en ”særlighed” ved verden, som teksten fungerer som korrelat for, sådan som jeg argumenterer for i afhandlingen.

For Wolfgang Iser er negation og tomme pladser grundlæggende bestanddele for kommunikation, som tillader strukturer, der kræver en ”bestemmelsesproces”, som kun læseren kan iværksætte. Da teksten imidlertid ikke har én særlig betydning, så kan det, der forekommer at være en mangel, faktisk være den produktive matrice, der tillader teksten at være meningsfuld i en række forskellige historiske kontekster. Det er så at sige receptions-teoriens legitimering, og den har bidraget til at belyse, hvorfor og hvordan den samme litterære tekst kan betyde forskellige ting for forskellige mennesker på forskellige tidspunkter. Når den er blevet gennemgået her, er det fordi den sætter fokus på en række fænomener, som

også har betydning for afhandlingens optik. Således må den stadige reference til tekst som ”tegn” i kritikken af receptionsteorien efterhånden kræve sin afklaring og operative mobilisering.

Semiotik

Afhandlingen henter sit semiotiske beredskab fra forskellige traditioner⁵¹, som umiddelbart kan synes uforenelige, men som ikke desto mindre kan siges at supplere hinanden i forbindelse med de overordnede overvejelser om en plausibel tværæstetisk forvaltning af tegn og betydning i et kunstværk, som det vil blive skitseret i afhandlingens grundskema.

Problemet med de forskellige semiotiske traditioner er, at Umberto Ecos betydelige bidrag til semiotikken, som spiller en hovedrolle i afhandlingens tegnførståelse, tager udgangspunkt i et opgør med ”ikonicitet” eller et tegns grad af lighed med det denoterede. Den kendsgerning, at tegnet ligner det, det betegner *i nogen grad*, er imidlertid ikke en definition, der tilfredsstiller semiotikken, siger Eco⁵². Deri har han ret, men Charles Morris’ begreb om ikonicitet vil alligevel give en god fornemmelse for de problemfelter, vi støder på i forbindelse med tegn, ligesom det vil klarlægge, hvorfor Ecos begreb om ”det æstetiske ideolekt” er så banebrydende.

Charles Morris rettede semiotikkens fokus på den omstændighed, at kunstværket er et interessant paradigme for tegnvidenskaben. Heri videreudviklede han den moderne semiotik, hvis grundlægger Charles Sanders Peirce gjorde opmærksom på, at selv om semiotik ikke primært beskæftiger sig med kunstværket, så opfattes dette som et særligt tilfælde, ikke kun af tegnfunktion, men også – og vigtigere – af kodeproduktion, fordi det betydende behøver en kode, hvis interprenanten skal opfatte nøjagtigt, hvad det betydende har betegnet det betydede som.

Det ikoniske tegn

Wolfgang Iser henviser i *How to Do Theory* til Charles Morris’ formulering om, at ”et tegn er ikonisk i den udstrækning, det selv har det denoteredes egenskaber; ellers er det ikke-ikonisk”.⁵³ Imidlertid modificerer Morris straks sin ligefremme definition, idet han skriver: ”Et portræt af en person er ikonisk i betydelig grad, men det er det ikke fuldstændigt, da det malede kanvas ikke har hudens tekstur eller den kapacitet for tale eller bevægelse, som den portrætterede har. Det levende billede er mere ikonisk, men igen ikke fuldstændigt. Et fuldstændigt ikonisk tegn ville altid betegne sig selv, idet det ville være et denotatum” (s. 23). Hvad betyder dette nu helt præcist, spørger Wolfgang Iser i sin gennemgang af semiotikkens udvikling. Er det ikoniske tegn selvreferentielt, eller formidler det ved at være identisk med det, det betegner i nogen grad, så virkelig den ting, det betegner?

I takt med disse voksende besværligheder nedtoner Morris sin indledende definition: ”Et ikonisk tegn er ethvert tegn, der *i en vis udstrækning* svarer til det, det betegner” (s. 191). Ikonicitet er derfor et spørgsmål om grad. Og hvad denne grad måtte være, udvikler Morris på følgende måde: ”Et ikon kan betegne, men det kan også vurdere og foreskrive. Et portræt af

⁵¹ Gennemgangen af semiotikken følger Wolfgang Isers redegørelse for problemfeltet i Iser 2006, s. 70-78. Væsentlige diskussioner og nuanceringer i fremstillingen tager imidlertid udgangspunkt i Umberto Ecos semiotik (Eco 1976).

⁵² Eco 1976, s. 193.

⁵³ Iser 2006, s. 72; Morris 1946, s. 23; min oversættelse. De følgende sidehenvisninger er til Morris 1946 i min oversættelse.

en person sammen med personens navn er, ifølge Peirce, ikke i mindre grad et udsagn end den mundtlige beskrivelse af en person. Og med de samme midler kan noget blive vurderet af ikoner (f.eks. kan det være karikeret eller idealiseret i malemåde eller lyd), så kunstarterne kan betyde på en vurderende måde. De kan også betyde foreskrivende, idet en opfordring kan gives visuel form eller betydes musikalsk ved at benytte lyde, der ligner talemelodierne af det talte imperativ” (s. 194).

I lyset af det ovenfor citerede konstaterer Iser, at vi efterhånden står med en temmelig substantiel modificering af det, Morris oprindeligt sagde om maleriet som ikonisk tegn, på trods af den kendsgerning, at han indrømmede, at maling, lærred, tekstur og et par andre karakteristika ikke er ikoniske, idet de naturligvis er det materiale, som det ikoniske tegn manifesterer sig igennem. Men hvis det ikoniske tegn forbliver afgrænset til at ”svare” til det, det betegner, ”så er definitionen mere eller mindre tautologisk og i hvert fald temmelig naiv”, som Eco fastslår i sit opgør med ikoniciteten⁵⁴. For så får det ikoniske tegn ikke så meget sin værdi fra lighed, men snarere fra, hvad dets selvbeskrivende denotatum fremkalder. ”Ikonet spiller naturligvis en vigtig rolle i kunsten, fordi den vurderende hensigt er mere sikker på at nås, hvis et objekt, som selv er vurderet, fremlægges til undersøgelse, og som ikonisk inkorporerer et *mål-objekt*, hvis mål er at vurdere”, hævder Morris (s. 195). Hvis det ikoniske tegn fungerer ved at stimulere evaluering, så er denne ikke affødt af lighed eller enshed, men af den kode, der styrer det ikoniske tegn. Derfor regulerer adfærd i virkeligheden betydning, for, som Morris siger, så er ”tegn identificeret inden for målsøgende adfærd” (s. 195).

Det korte af det lange af denne diskussion bliver, at når det ikoniske tegn ikke betegner et givet objekt, så bliver det selvbetegnende, og derfor er det, som Peirce allerede havde fastslået, blot en ”ide”, som kun begynder at virke, når den er styret af en kode, der ifølge Morris er behavioristisk. Koden er imidlertid ikke en egenskab ved det ikoniske tegn, men noget postuleret, som regulerer den måde, tegnet har til hensigt at virke på. Når det handler om betydning i kunstværket, så rejste det ikoniske tegn altså to forbundne problemer: Hvad er lighed helt præcist, og ifølge hvilken kode aktiveres det?

Det er en del af denne afhandlings tese, at et tegns appel er forbundet med samme tegns forhold til det intakte denoterede. Når betegnelsen intakt bruges, er det, fordi ”intaktheden” ikke blot er et spørgsmål om noget ydre. Tegnets appel er nemlig resultat af, at tegnet aldrig er identisk med det denoterede, og tegnets karakter af brud med det intakte denoterede, dets ”værdi”, får det således fra, hvad dets selvbeskrivende denotatum fremkalder, som Iser konstaterer. Tegnet fungerer derfor ikke bare i kraft af lighed, men i kraft af dets karakter af korrelat, hvis værdi lader sig bestemme inden for rammerne af begrebet entropi, som vi senere skal se. Her bliver det en pointe, at tegnets korrelativitet er proportionalt med tegnets afvigelse fra ydre lighed.

Det æstetiske ideolekt

Som nævnt brød Umberto Eco fuldstændig med diskussionen om ikonicitet. I *A Theory of Semiotics* fremhæver han elasticiteten ved Morris’ forståelse af ”grader” af lighed ved at henvise til dennes reference til onomatopoeitika: ”Det ikoniske forhold mellem et kykelikey [”cock-a-doodle-doo”] og en hanes galen er meget svagt; så meget desto mere som det franske onomatopoeitiske tegn er ”cocquerico” og det italienske ”chicchiricchi”: Problemet ligger først og fremmest i den betydning, man lægger i udtrykket ”til en vis grad”: Hvis et

⁵⁴ Eco 1976, s. 192, min oversættelse.

ikonisk tegn ligner den betegnede ting *i nogen grad*, så står vi med en definition, der tilfredsstillende sund fornuft, men ikke semiotikken.” (s. 192-93).⁵⁵

Når afhandlingen imidlertid alligevel opererer med grader af lighed, er det, fordi den opsøger et mål for graden af tegnets afvigelse fra det betegnede i begrebet entropi. For Eco ”repræsenterer den æstetiske tekst en slags opsummering og laboratoriemodel af alle tegn-funktions-aspekter” (s. 261), hvilket betyder intet mindre end, at den ”æstetiske tekst” er paradigmatiske for hele den semiotiske proces. Ecos tegnteoris relevans for nærværende afhandling bliver indlysende, når han indledningsvist fastslår, ”at kunst, over og hinsides sin egen ’lingvistiske’ form, også befordrer et ’je ne sais pas quoi’. På den måde bliver æstetik en filosofi om det udsigelige” (s. 265). At dette ”udsigelige” imidlertid ikke er så udsigeligt for Eco, når alt kommer til alt, fremgår af det eksempel, han giver på det:

Lad os forestille os, vi betragter et italiensk renaissancepalads med en kvaderstensfacade. Hvis paladset blev tegnet eller fotograferet, kunne man forstå arkitektens ”ide”, den såkaldt kunstneriske form, og andre tegninger kunne forsyne én med grundplanen og hele rækken af geometriske love, som vejledte opførelsen. Men når paladset *direkte betragtes*, sker der ikke noget. Ikke alene tager det tid at forstå, idet man iværksætter forskellige vinkler for betragtningen, og derved bliver *tid* en af de uomgængelige komponenter i arkitektonisk oplevelse. Men også materialet selv, med dets ujævnheder og taktile stimulation, bidrager med noget til vores forstandsmæssige forståelse. (s. 265)

Eco fortsætter med at opregne det, der ikke lader sig omfatte af et enkelt blik; han fortsætter med at udsige det, han har betegnet som ”det udsigelige”.

Det er derfor vigtigt at gøre sig klart, hvilken status det udsigelige har for Eco: Det er nemlig det, der endnu ikke er redegjort for, men som sagtens lader sig bestemme i forhold til det æstetiske objekt. Og det er denne bestemmelse, der motiverer udviklingen af hans tegnteori. Vi skal senere se, hvilken fundamental anderledes status ”det udsigelige” har for en digter som Peter Laugesen.

Udsigelighed opstår for Eco af den særlige tegn-funktion i den æstetiske tekst, fordi tegnet både er ”flertydigt” og ”selvfokuserende” (s. 260). Flertydigheder indeholder på den ene side dobbelte betydninger og opstår ved overgreb på koden, som når visse tekster fra overgangen mellem middelalder og renaissance lader ét navn betegne en række forskellige personer, der adskiller sig grundlæggende fra hinanden i karakter.

Selvfokusering placerer på den anden side opmærksomheden på det mønster, som meddelelsen formes af. Hvis mønsteret placerer sig side om side med meddelelsen, så er det, der skal kommunikeres, hvordan meddelelsen er formet og tilsigtet at blive modtaget. Derfor angiver det selvfokuserende tegn instruktioner for opfattelse og forståelse af meddelelse. Hvis en tekst f.eks. er behæftet med en modus af ironi, så er ”ironien” det selvfokuserende element ved teksten, som fortæller os, hvordan meddelelsen er formet og tilsigtet at blive modtaget. Derfor angiver det selvfokuserende tegn instruktioner for opfattelse og forståelse af en meddelelse. Hvis det sker, ”at teksten bliver selvfokuserende, så flytter den adressatens opmærksomhed primært *til dens egen form*” (s. 264). Selvfokusering er en overkodning i to henseender, hvilket betyder, at tegnet skal læses efter to forskellige koder: (1) den besked, der skal overføres, overkodes ved samtidigt at præsentere det mønster, som den er formet af; (2) tegnfølgen overkodes, idet den herskende sprognorm er blevet overbudt, hvorved det ”udsigelige” inden for sprogsystemet afsløres.

”Ved at betragte et kunstværk bliver adressaten reelt tvunget til at sætte spørgsmålstejn ved teksten [hvis det *er* en tekst] under pres af dobbelt indtryk: på den ene side ’gætter’ han, at der er et overskud af udtryk, som han ikke fuldstændigt kan analysere. [...] På den anden

⁵⁵ Denne og de følgende referencer er til Eco 1976 i min oversættelse.

side fornemmer han et overskud af indhold. Denne anden følelse er naturligvis opstået af udtryksoverskuddet, men den forekommer, selv når dette udtryksoverskud ikke opfattes” (s. 269 f.). Selvfølgelig overtræder hverken det flertydige eller det selvforklarende tegn koder tilfældigt, men hver følger de et præcist design, som imidlertid ikke kan identificeres af nogen eksisterende kode. Derfor opstår en ”afvigematrix”, som har en dobbelt karakter, idet den fremhæver de koder, der er blevet mishandlet og samtidig peger på den skjulte motivation, der forårsagede mishandlingen. En sådan dobbelthed har det med at generere flere meddelelser inden for det samme værk. Men da et kunstværk ikke omarrangerer koder for at producere mange og indbyrdes modstridende meddelelser for deres egen skyld, ”medfører afvigematrixen [...] en omarrangering af koderne selv. Derved fremlægger den et forslag om en ny kode-mulighed” (s. 272). Eco fremhæver, at den nye kode tilsyneladende kun tales af én ”taler” og kun forstås af et meget begrænset publikum: ”[Koden] er en semiotisk *enklave*, som samfundet ikke kan udpege som en social lov, der er accepteret af alle. En sådan form for privat kode er sædvanligvis betegnet som et ’ideolekt’” (s. 272).

Med andre ord udløser den ombrudte kode, der er forårsaget af flertydige og selvforklarende tegn, en eftersøgning efter en kode, der vil tillade os at læse de pågældende omarrangementer og tilsyneladende modstridende meddelelser i en tekst: ”Den lov, der styrer alle afvigelser, som er på spil på ethvert niveau af et kunstværk, det enestående diagram, der gør alle afvigelser indbyrdes funktionelle, er *det æstetiske ideolekt*” (s. 272). Termen forklarer sig selv til en vis grad: I læsningen af alle de afvigelser, der er forårsagede af de flertydige og selvforklarende tegn, må man spore de underliggende motivationer. Men da retningslinjen for en sådan aktivitet er produceret af værket selv, må den lov, der styrer læsningen, opdages, da det er den, der får afvigelseerne til at fungere. Derfor er enhver læsning af det æstetiske ideolekt en aktualisering af noget, som i sin natur er et potentiale, der aldrig helt kan aktualiseres. Eco siger herom:

Et ansvarligt samarbejde kræves af adressaten. Han må bryde ind og fylde de semantiske huller, reducere eller yderligere komplicere de mange foreslåede læsninger, vælge sin egen foretrukne fortolkningsvej, overveje flere af dem samtidigt (selv hvis de er indbyrdes inkompatible), genlæse den samme tekst mange gange, idet han hver gang afprøver forskellige og modsatte forudsætninger. Derved bliver den æstetiske tekst en mangfoldig kilde af uforudsigelige talehandlinger, fordi disse er realiseringer af, hvordan adressaten føler sig tilpas ved at blive ”talt til”. (s. 276)

Udbyttet af en sådan aktivitet, genereret af ideolektet, består i

(a) en kombinatorisk viden om hele skalaen af tilgængelige muligheder, der er til rådighed inden for den givne kode; (b) en historisk viden om omstændighederne og koden (faktisk alle normer) i en given kunstnerisk periode. (s. 276)

Derfor ses den store variation af historisk reception og forståelse af kunstværket, fordi sporingen af ideolektet er styret af de sociokulturelle omstændigheder, som betinger læseligheden.

Det er åbenbart, at Umberto Ecos ambition med en tegnteori er en anden end afhandlingens. Det, Eco bruger sit begreb om det æstetiske ideolekt til, er meget lig de bestræbelser i forhold til teksten, vi så Wolfgang Iser praktisere i forbindelse med receptionsteorien, altså dels en øget formel forståelse af teksten selv og dels en øget opmærksomhed på de historisk betingede normer, teksten kom i stand ved. Imidlertid udvikler Eco en nyttig terminologi og en præcisering af forestillingen om det uudsigelige, kunstværkets ”je ne sais quoi”, som desværre bliver til et ”je le sais”, når man har iværksat det æstetiske ideolekt i forståelsesprocessen. Men stadiet *før* det æstetiske ideolekt, det, hvor ”afvigematrixen” er aktiv, er af

stor værdi for afhandlingen. I det omfang, vi ikke forestiller os, at afvigematrixen genererer en eller flere ”lukninger” af værket, er den meget interessant, idet den registrerer et givet tegns afvigelse fra modtagerens forventning om tegnets rette beskaffenhed. Argumentationen i afhandlingen har imidlertid brug for et mål for afvigelsen, og det er her, begrebet om entropi kommer ind i billedet. For at gøre et begreb om entropi funktionelt må vi imidlertid opholde os lidt ved kybernetik og informationsteori.

Entropi

Begrebet om entropi kendes primært fra fysikken, hvor det betegner et systems grad af uorden. En præcis formulering af ideen kendes fra termodynamikkens 2. lov, der siger, at et isoleret systems entropi altid vil vokse med tid. Fysikken taler således om, at en situation med høj grad af orden er *lav* i entropi, mens en situation med lav grad af orden er *høj* i entropi, fordi ”kaos” vokser med tid i et lukket system. Et andet begreb, der knytter sig til et systems entropi, er *fortættethed*. Ser vi f.eks. på et system af gasmolekyler i en kasse, så kan vi tænke os molekylerne som små billardkugler, der til stadighed dels kolliderer med hinanden, dels kastes tilbage fra kassens sider. Hvis vi nu antager, at molekylerne indledningsvist er spærret inde i kassens venstre side med en væg (fig. 7), og væggen dernæst fjernes, så vil molekylerne spredes og fylde begge kassens halvdele. Vi har dermed et mindre ordnet eller fortættet system og en højere grad af entropi. Skulle man foretage en lidt vidtløftig sammenligning med et litterært univers, kunne man sige, at den ændrede tilstand svarer til en, hvor billardkuglerne er ”forløst” i den ”historie”, som de gennemgår, som tiden forløber og entropien vokser.

En sådan spekulation kan ses som udtryk for det ønske, der opstod i løbet af det 20. århundrede om at kunne sammenholde et fysikalsk univers med et tekstligt. Det afgørende gennembrud fandt sted, da Norbert Wiener overførte loven om entropi til informationsteori. I *The Human Use of Human Beings* påstod han, ”at det er muligt at behandle grupper af meddelelse som værende i besiddelse af entropi på lige fod med tilstande i den ydre verden.” (s. 21). Og samme sted formulerede han den berømte sætning om, at ”det er muligt at oversætte den information, der er båret af en meddelelse som det essentielt negative af dets entropi.” (s. 21). Det vil faktisk sige, at jo mere sandsynlig (retningsbestemt) meddelelsen er, jo mindre information giver den. Wiener satte dermed kursen for det, vi ofte betegner som ”eksperimentel” litteratur. Hvis den mindre sandsynlige (mere ubestemte) meddelelse kunne imødegå den gruppevækkende forestilling om, at universet mod slutningen af sin eksistens ville nærme sig en tilstand af uendelig høj entropi – til sidst vil der ikke værre andet tilbage end et dødt ocean af energi i den lavest mulige form – ja så var der en egen livskraftig praksis i at digte ”ubestemt”: Man kunne redde litteraturen fra at hensygne den naturalistiske død.

Der er imidlertid en fare ved denne strategi. Det kunne være en følge af det nævnte, at de mest usandsynlige beskeder, nemlig dem, der er dannet af ord, der er sat sammen på slump, mest effektivt ville imødegå entropien og give en høj grad af realitetsfølelse. Sådanne litterære værker findes, men almindelig fornuft siger os, at de hverken har formindsket graden af entropi eller i særlig høj grad har fungeret som kunst (der findes dog undtagelser, som vi skal se hos Bønnelycke, s. 247). Man ville føle sig lige så fortabt i totalt kaotiske omgivelser, hvor selv to komponenter ikke er i et ordnet forhold til hinanden, som i omgivelser, der udgøres af udelukkende ensartede elementer, hvor overskuddet af velordnethed gør al differentiering umulig.

Derfor må en forfatter bevæge sig ad en snæver sti mellem faren for at fremkomme med sandsynlige meddelelser med lav informationsværdi (som for eksempel nye versioner af gamle temaer, skrevet i konventionelt sprog) og faren for at vrænge et uforståeligt korpus af

ord ud, som læseren ville finde ustruktureret. Det er læseren og ikke forfatteren, der afgør værdien af formidlingen.

Fysisk entropi forekommer i verden omkring os, uanset om vi bemærker det eller ej; den har været i fremdrift lige siden universets begyndelse, selv om processen først blev opdaget og beskrevet for et århundrede siden. Informationsentropi, derimod, afhænger ikke så meget af meddelelsens natur som af betingelserne for dens overførsel: Hvem sender hvad til hvem under hvilke betingelser. For at kunne operere med entropi i litteratur må man derfor regne med en vis forudsætning hos læseren.

Overgrebets anatomi

Et andet aspekt, der må tages i betragtning, er det forhold, at informationsteorien strengt taget forholder sig til sandsynlighed for forekomst og altså, når det drejer sig om sprog, ”måler på” dettes syntaktiske aspekter og ikke de semantiske. Naturligvis er de to aspekter forbundne, og digteren Klaus Høeck siger meget interessant i den forbindelse:

Informationsteoriens informationsbegreb er i sit væsen et statistisk begreb og vedrører kun tegnenes henholdsvis tegnmængdernes syntaktiske aspekter. Det vil sige den afskærer sprogets semantiske aspekt. Jeg [...] vil i forbifarten [...] stille spørgsmålene: kan man tænke sig, at semantikken kun er en overbygning på tegnenes syntaktiske strukturer? – Som ideerne kun er en overbygning på de materielle strukturer? – Kunne man tænke sig semantikken som en slags forstyrrelse i sprogsystemet, og da måske som en slags stochastisk [”tilfældig” i sandsynlighedsteoriens terminologi] proces? – Dette er provokerende spørgsmål, og måske de ikke skal tages alt for alvorligt. Dog forekommer de ikke helt irrelevante, idet logikere og matematikere faktisk har forsøgt at reducere sproget til syntaktiske strukturer, hvilket dog ikke lykkedes. Man måtte selvfølgelig have semantikken ind i billedet. Men mit spørgsmål lød da også: kunne man tænke sig, at semantikken kun er en overbygning på de materielle strukturer?⁵⁶

Som jeg ser det, ligger der kimen til en hel filosofi og etik i det, Klaus Høeck siger. Når han taler om semantik som ”forstyrrelse”, skal det nok tages helt bogstaveligt. De overgreb mod realiteten – herunder mennesker og vel især ”natur” – som mange ideer er ansvarlige for, kan meget vel betragtes som en mishandling af den materie, man gør sig forestillinger om, fordi man ikke forstår dens væsen. Dette kan sammenlignes med semantikens herredømme over det sprogmateriale, den blot kunne være en overbygning på. Betydning er struktureret af vor erkendelses begrænsninger, som bl.a. ytrer sig som generaliseringer af noget, der i virkeligheden er ”særligt” og i besiddelse af en individualitet, der unddrager sig vor kompetence for forståelse. Det forhold, at erkendelsen og dens genstand er tilordnet forskellige systemer, der ikke uden videre er kompatible, gør, at ”betydningen” så at sige har meget på samvittigheden. Kunsten kunne så i den forbindelse være det, der gør opmærksom på inkompatibiliteten, blandt andet ved som Klaus Høeck selv at udstille sprog materialet og lade det udvikle sig på præmisser, der ikke i første række er semantiske. Klaus Høecks forløb er konsekvente i forhold til bl.a. entropiberegninger, og selv om hans digte har betydning – i meget høj grad – så viser deres semantiske aspekter sig ofte som noget flygtigt, sårbart og ikke helt udfoldet (i virkeligheden hjerteskerende poetisk), der bryder frem på stringente og maskinelle præmisser.

Sammenholder vi nu disse betragtninger med de aspekter af ”overgreb” på koder og normer, som alle de gennemgåede teoretiske positioner i forskellig grad udfolder, så kunne det se rimeligt ud at foreslå en vidtløftighed i forhold til modernistisk kunst. Denne går ud på at se værkets synliggørelse af de materielle og nominelle vilkår for dets eget eksistens som en formel forskning i *overgrebets anatomi*. Den omstændighed, at menneskeligt producerede og

⁵⁶ Høeck 1973b, s. 108-09.

reciperede ytringer kan være betinget af den strukturelle beskaffenhed af den menneskelige bevidsthed, bevirker en dominans af forløsningsorienterede forståelsesstrukturer og ”løsningsmodeller” for menneskelige problemkomplekser, som tilsidesætter eller underlægger sig det, der ikke strukturelt appellerer til bevidstheden og lader sig kategorisere med bevidsthedens kapacitet for forståelse. At det formelle aspekt i kunsten ofte yderligere bliver suppleret af en semantisk tematisering af reelle overgreb eller diskrepanser i en fiktiv realitet, er så en anden sag, der imidlertid kan bidrage til at synliggøre vilkårene for betydningsdannelse. Det er også en forklaring på, at den eksperimentelle kunst ofte har syntes ude af trit med og autistisk i forhold til en virkelighed, hvor åbenlyse urimeligheder og overgreb har hersket.

I erkendelse af, at kunsten så at sige må forblive tro mod sit eget væsen, har dens bidrag til verdens forbedring kun kunnet være en grundforskning i noget, der i en mere reduktiv og slagkraftig forvaltning har været mere synlig og umiddelbar effektfuld – men også langt mere postuleret og lettere at tilbagevise som noget midlertidigt og forbigående, knyttet til ungdom, idealisme og politisk manipulation. I det lys er det et spørgsmål, som vil blive undersøgt, om ikke f.eks. Henrik Pontoppidans mere formelle iscenesættelse af misforhold mellem erkendelse og realitet i *Det forjættede Land* har langt mere varige og vedkommende relevans for en eftertid end det semantiske plot, hvor sociale, teologiske og politiske tendenser i tiden op mod århundredskiftet strides.

Hvorom alting er, så er tilfældet Klaus Høeck et skoleeksempel på, hvorfor det giver mening at udarbejde et skema, som det afhandlingen foreslår på baggrund af de hidtil høstede erfaringer.

II. ANALYSER OG PERSPEKTIVER

Kapitel 4: Musik og billedkunst

Tilfældet Wagner

I forlængelse af afhandlingens hidtidige undersøgelse af den kunstneriske syntaks' ombrydning som formel reaktion på den menneskelige bevidstheds pragmatiske beskaffenhed er det hensigtsmæssigt at vende opmærksomheden mod musikken. Nærmere bestemt skal det forsøges at se Richard Wagners banebrydende introduktion af musikalsk dissonans i forspillet til operaen *Tristan og Isolde* fra 1865 som en formel kommentar til, at den menneskelige adfærds destruktive karakter følger en forventnings- og forløsningsstruktur, der kan genfindes i stort set al klassisk kunst. Ikke bare tematisk, hvor plot-tænkning i videste forstand har været paradigme siden Homer, men som en formel struktur, der har været bestemmende for selve kernen i, at noget er blevet betragtet som vellykket kunst. På den måde er Wagners formelle nytænkning en afsøgning af den ovenfor nævnte "overgrebets anatomi", idet den bryder med en forventning om, at musikkens form skal være ligedannet med den mentale bevidstheds pragmatiske kapacitet. En kapacitet, der nok sætter individet i stand til at manøvrere hensigtsmæssigt i verden, men også en kapacitet, der i sin længsel efter tilfredsstillelse forgriber sig mod det, der ikke ligner den, og det, der kan underkastes den.

Det er i Wagnerlitteraturen rutine at knytte operaen *Tristan og Isolde* sammen med Wagners bekendtskab med Arthur Schopenhauers tænkning i værket *Die Welt als Wille und Vorstellung* fra 1819. Schopenhauers pessimistiske filosofi tager sit udgangspunkt i, at livet er alt andet end den romantiske hensigtsmæssighed, som især Hegel havde gjort sig til talsmand for. For Schopenhauer er der en blind og meningsløs livsvilje bag al menneskelig tilværelse, der sætter sig selv igennem på trods af enhver modstand, den måtte møde. Den menneskelige fornuft er blot et redskab, hvormed vi foregøgler os selv, at vi har rationelle grunde for vor handlemåde. Udfrielsen fra denne livsviljes magt kan for Schopenhauer findes i kunsten, særlig i musikken; her kan man for en stund lægge sin begærdrevne aktivitet bag sig og finde en slags ekstatiske hvile. I sidste instans består udfrielsen dog i at gennemskue livsviljens dominans og i konsekvent askese resignere fra den.

I mangt og meget kan Wagners opera om de forheksede og ulykkelige forelskede Tristan og Isolde, som ikke kan få hinanden, da Tristan (!) har lovet Isolde væk til sin onkel, ses som en historie om begærets vildveje, der kun kan finde svar i den berømte "Liebestod" – kærlighedsdøden. Allerede i anden akt synger de en duet om denne død, idet de priser en medbragt flaske med gift, som skal bringe dem ind i "den evige nat", der bliver rum for deres endelige forening i døden i tredje og sidste akt. Denne resignation fra livet og dens vilje virker naturligvis Schopenhauerinspireret, og Wagner siger om forspillet til den:

Den musiker, der valgte dette motiv som indledningen til sit kærlighedsdrama, kunne, idet han her følte sig fuldstændigt hvilende i musikkens ubegrænsede element, kun være optaget af, hvordan han begrænsede sig, da det er umuligt at udtømme motivet ("Erschöpfung des Themas"). Derfor lod han én gang, men i langsomt glidende forløb, det umættelige forlangende svulme op, helt fra dets mest tilbageholdte fremkomst, dets nænsomste tilbagetrukkenhed, gennem bange suk, håb og ængstelse, klager og ønsker, lidelser og kvaler, til i den mægtigste strøm og det voldsomste besvær at finde gennembruddet, der åbner vejen for de grænseløst begærlige hjerter til havet af uendelig kærlighedshenrykkelse. Forgæves! Umægtigt synker hjertet tilbage, for at vansmægte i længsel, i længsel uden opfyldelse, da enhver opfyldelse blot er ny længsel –, indtil opnåelsen af den højeste lyksalighed dukker op i en sidste udmattelse af anelsens brudte blikke. Det er dødslykken, ikkeværen, den sidste forløsning i hint underfulde rige, som vi er ved at fare vild i, når vi med stormerisk vold forsøger at trænge derind. Kalder vi det død? Eller er det den natlige vidunderverden, fra hvilken, som sagnet siger os, en efeu og en vinranke i inderlig omfavelse voksede op på Tristans og Isolde's grav?⁵⁷

Det, Wagner gør i det citerede svulmende resume af såvel handling som forspil, er, at han plæderer for, at forspillet er en musikalsk udgave af selve operaen. Men er det nu det? Det er tydeligt nok, at Tristan og Isolde's resignation i kærlighedsdøden er en udgave af Schopenhauers pessimistiske livsfilosofi. Hvis man vil befri sig fra det altdominerende forventnings-/forløsnings-skema, må man afdø fra den verden, dette skema konstituerer. Men hvis dette skema nu kun er vor bevidstheds måde at håndtere verden på, fordi det har været evolutionsmæssigt opportunt for mennesket at være udstyret med en litterær bevidsthed, så er sagen en anden. Så kan kunsten vise sig at være dét sted, hvor mennesket bliver opmærksom på en beskaffenhed ved verden, som bevidstheden i dagligdagen ikke befatter sig med. Kunsten kunne henlede opmærksomheden på dette forhold ved at undlade en sædvanlig forløsnings-automatik. Det gælder naturligvis ikke, hvis den pågældende kunst er litteratur – eller librettoen og handlingsgangen i en opera fra 1865 – det ville en litterær logik ikke tillade. Men hvad med det rent musikalske udtryk? Det er her, den berømte Tristan-akkord kommer ind i billedet. Den er berømt, fordi den har fået ry for at foregribe det 20. århundredes atonale musik, idet den "emanciperer" dissonans. Det drejer sig om en akkord i forspillet's anden takt (fig. 8).

Frem til romantikken har den musikalske dissonans været underlagt to gennemgående grundregler: 1) En dissonans skal forberedes, dvs. en dissonerende tone må ikke bare indføres tilfældigt, og 2) dissonansen skal opløses til en konsonans. Selve dissonansens væsen har en psykologisk side, idet samtidigt klingende toner i kraft af deltonernes indbyrdes frekvensafstand og amplitudeforhold umiddelbart fornemmes ubehagelige.

Dissonansens æstetiske aspekt ligger i modstillingen af dissonans som spændingsfænomen og opløsningen af den udfriende konsonans. Det handler således om at skabe spænding. Ved at indføre det skurrende, ildelydende, opstår der hos lytteren en trang til at få udløst spændingen, men mens det står på, kan man nyde "gyset" af tonefrekvensernes konflikt, af dissonansen.

Tristan-akkorden er ikke ny med Wagner; den findes allerede hos Bach i hans andante i A-mol-koncerten for violin og i Mozarts Es-dur-kvartet's andante. Det nye er, at dissonansen ikke opløses "tilfredsstillende". Wagner erstatter kadencerne med "falske" kadencer, og resultatet er en såkaldt uendelig melodi, der strømmer af sted uden at ville falde til ro i en ordentlig kadence. Som lytter kan man ikke forblive i denne mentale spændingstilstand med fokus rettet mod en stadig udskudt forløsning, og på den måde er forspillet's form med til at fremhæve de normer, vor bevidsthed almindeligvis er underkastet, ved at tvinge lytteren ind i en kunstig verden af uforløsthed. Wagner formår således formelt-musikalsk at gøre det, han ikke kan gøre narrativt i operaens handling, som må "nøjes" med en schopenhauersk resigna-

⁵⁷ Mayer 1978, s. 121.

tion. Musikalsk baner forspillet imidlertid vej for et livsdueligt alternativ til forløsningsorienteringen, idet et sådant konkret manifesteres som lyd – som Tristan-akkord.

Det er så naturligvis et spørgsmål om, hvorvidt Wagner har ment det sådan, men det selvstændige værks intentionalitet kan der ikke herske tvivl om. Forspillet til *Tristan og Isolde* er uomgængeligt indledningen til en modernisme hos Arnold Schönberg og Alban Berg, som i høj grad bruger dissonansens emancipation som et symptom på menneskelig frigørelse i videre forstand (jf. musikeksempel 1).

Tonal harmonik som forventningshorisont

Hvis vi konstruktivt skal kunne bruge de ovennævnte betragtninger i forhold til Wagner i et bredere og mere generelt perspektiv, er det nødvendigt at udfolde musikkens formelle aspekter i forhold til menneskelig brug af denne kunstart.

Grækerne opfattede i antikken musikkens funktion på to måder: Dels mente man, at musik beskrev de matematiske forhold, der bestod mellem himmellegemerne. Dette matematiske begreb om musik som abstrakte intervaller, måske bedst oversat som ”harmonisk” – harmoniske forhold udtrykt numerisk – skulle spille en vigtig rolle i europæisk tænkning op til renæssancen. Men musik var også for de gamle grækere helt enkelt det, som blev hørt, sunget eller spillet på lut eller ”aulos”, som det stadig er for os. Musik blev yderligere anset for at besidde to modsatrettede aspekter, hvoraf det ene var vildt og ekstatisk og det andet civiliseret og opbyggeligt. Vi kender Nietzsches adskillelse mellem den dionysiske og den apollinske kunst; den ene er berusende og orgastisk, den anden er rolig og refleksiv, ordnet og balanceret.

Endelig er det værd at bemærke den græske understregning af det behag, musik giver, hvilket er særlig påfaldende hos Aristoteles. Aristoteles peger på, at musik involverer bevægelse, hvilket ingen vel ville nægte i dag. De forskellige græske begreber om musik varede indtil middelalderen. For middelalderlige tænkere var musik dels en teoretisk gren af en videnskab om tal, dels en hjælp til religiøs bevægelse, til mystisk erfaring. Men det var stadig også en akustisk attraktion, noget forførende for sanserne, hvorved man blev opfordret til at hengive sig til verdslige glæder, hvilket gejstligheden naturligvis så på med den største mistænksomhed. Alt i alt kan man derfor sige, at middelalderen bevarede de græske forestillinger om musik og musiks brug intakt.

Med den tidlige renæssance sker der et skift, idet der lægges større vægt på det behag, musik giver – en naturlig forlængelse af renæssancens generelle sekularisering. I renæssanceskrifterne læser man om ”musikkens sødme” og om vigtigheden af ”at bevæge følelserne”, men dette udelukkede dog ikke en anselig interesse i de matematiske forhold, der lå bag eksempelvis opstregningen af instrumenter. Den teknologiske forbedring af tangentinstrumenter krævede en stor opmærksomhed over for stemning og temperament. Musikere blev teoretikere såvel som komponister og udøvere, og forskellen mellem teoretisk forståelse og praktisk kompetence snævrede ind. Alt i alt blev begrebet om musik i renæssancen domineret af en forestilling om, at musik – som naturen – var under indflydelse af love: Det blev et fornuftsforetagende.

Dette kim blomstrede i renæssancen på to måder. For det første blev begrebet om, hvad der var ”naturligt”, en slags talisman. Såvel kirken som de sekulære komponister var utrygge ved den middelalderlige vane med at iklæde et ord sådanne kaskader af noder, at ordets mening gik tabt. Teoretikere og komponister (og de var ofte identiske) begyndte at overveje, hvilken slags musik der var passende for en særlig tekst. Teoretikerne retfærdiggjorde deres præferencer som en tilbagevenden til de græske ideer. I såvel sakral som sekulær musik blev musikken betragtet som underordnet teksten, en forestilling, der er konstant nærværende i

Claudio Monteverdis tid. Man mente, at musik skulle bevæge følelserne, og at den gjorde det, hvis man valgte musik, der svarede til de emotionelle træk ved teksten. Den tyske doktrin om "Affektenlehre" udviklede ideen om, at musik er knyttet til følelserne. Descartes skrev i *Les passion de l'âme*, at musiks formål er at vække særlige følelser i os. Så det er en arv fra renæssancens musiktænkning, når mange i dag forestiller sig, at musik er "hjertets sprog", på samme måde som talen er bevidsthedens sprog.

Eduard Hanslick

Det er væsentligt i nærværende sammenhæng at advokere for et begreb om musikkens appel, der stemmer overens med bevidsthedens kapacitet til at forstå "sprog" og "forløb" i øvrigt, for at nå frem til en tværestetisk pointe ved moderne kunstneriske udsagn, der lader sig fremstille i ét skema. Derfor samler interessen sig om musikteoretikere, der nærmest må betegnes som ultra-formalister, og en sådan er Eduard Hanslick.

I sin fremstilling af Eduard Hanslicks musiktænkning i *Philosophy of Music* (2004), skriver R.A. Sharpe, at der gives filosoffer – og Schopenhauer melder sig omgående – som menes at have påvirket komponister. Wagner var bestemt påvirket af Schopenhauer, fortsætter Sharpe, selv om det spørgsmål, om han ville have komponeret anderledes, hvis han ikke havde læst Schopenhauer, er lige så ubesvarligt som spørgsmålet om, hvad Richard Strauss skyldte Nietzsche ud over programmet for *Also Sprach Zarathustra*. Sharpe er langt mere interesseret i musikfilosoffer, som påvirkede den måde, musik bliver opfattet på, gennem overvejelser om dens form i modsætning til ekspressive kvaliteter som "lethed" eller "mørke". Den musikfilosof, der om nogen har haft indflydelse på måder at lytte på, siger Sharpe, er samtidig en af de filosoffer, der har haft størst indflydelse inden for den analytiske gren af musikfilosofien, nemlig den østrigske musikkritiker Eduard Hanslick. Han er blevet anset for at være ærkeformalisten, hvis en formalist forstås som én, der mener, at musikkens værdi ligger i dens formelle egenskaber i retning af kontur og linje og ikke i dens ekspressive kvalitet.

Sharpe mener, at Hanslick synes at have planlagt sit musikteoretiske hovedværk *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* som en indledning til en fyldigere behandling af emnet. Oprindeligt udkom bogen i 1854, og i min ottende udgave fra 1891 er der imidlertid kun sket noget i retning af "geschmачvollere Ausstattung", så et mere udførligt værk er i hvert fald aldrig blevet publiceret. Værket er primært en diskussion af, hvad Hanslick anser for misopfattelser af kunststrømningen i hans tid. Hovedfjenderne er forfægterne af den tese, der senere skulle blive kendt som "ekspressionisme"; den tese, der går ud på, at musik for det første har til formål at udtrykke, repræsentere eller vække følelser, og for det andet, at følelser er "indholdet" af musik; at musik er "følelsernes sprog". Begge påstande er falske, siger Hanslick; det forholder sig *ikke* sådan, at musiks formål er at vække følelserne, og følelser er *ikke* musiks "indhold".

Til trods for at Hanslicks bog, som også Sharpe påpeger, er noget rodet og inkonsistent, så er det en vigtig bog, især fordi den – for det meste implicit – udtrykker, hvad vi kunne betegne som en musik-"ideologi", hvori instrumental eller "ren" eller "absolut" musik anses for at være kunststartens højdepunkt; en opfattelse, der først er blevet seriøst udfordret af musiktænkere i de seneste årtier. I det stykke er Hanslick rendyrket formalist. Han mener, at musik essentielt er et spørgsmål om mønstre af lyd, som ikke har nogen betydning eller reference til verden uden for musikken, eller hvis de har, så er disse forbindelser irrelevante i forhold til musikkens værdi. Imidlertid må vi med Sharpe sige, at hvis formalisme betyder, at musik ikke kan beskrives hensigtsmæssigt som i besiddelse af træk som alvor eller glæde, så er Hanslick

– uanset hvad han måtte hævde på andre områder – ikke formalist. Han tillader, at musik kan være ekspressiv, skønt han finder sådanne beskrivelser figurative. Det, han argumenter for, er, at dette intet har med musikkens skønhed at gøre.

Her er det nødvendigt at opholde sig ved Hanslicks uheldige tilbøjelighed til konstant at vende tilbage til musiks ”skønhed”. Det er jo indiskutabelt, at der findes stor musik, såvel som der findes stor malerkunst, der er ”grim”. Sharpe peger på, at selv Mozart somme tider skrev musik, hvor det ville være en perversion af sproget at betegne den som ”skøn” (f.eks. ”Eine kleine Gigue”, jf. Köchel-fortegnelsen 574), og hos komponister som Johann Sebastian Bach, Béla Bartók, Igor Stravinsky eller Dmitri Shostakovich finder vi mængder af pragtfuld musik, der ikke rettelig kan betegnes som skøn. Derfor erstatter Sharpe i diskussionen af Hanslicks teori begrebet ”skønhed” med det klangløse ”kunstnerisk værdi” og debatterer efterfølgende, om Hanslick har ret i påstanden om, at ekspressive træk er irrelevante for musiks kunstneriske værdi. Det mener Sharpe, at Hanslick til en vis grad har ret i, idet der findes masser af musik, der har ekspressive kvaliteter, men som er uden kunstnerisk værdi. Til tider kan de ekspressive træk ligefrem trække ned i forhold til den kunstneriske værdi. Den kan f.eks. være sentimental, selv om vi sagtens kan forestille os situationer, hvor sentimentalitet kunne være af værdi (f.eks. i en opera, hvor en karakter i overensstemmelse med sin type skal udtrykke sentimentalitet). Selv om Sharpe går lidt i rette med Hanslick ved at medgive musik kvaliteter, der ligger i dens ekspressive træk (noget, Hanslick nærmest er tilbøjelig til at benægte), så følger Sharpe ham dog overvejende, idet han siger, at musiks ekspressive træk hverken er nødvendige eller tilstrækkelige for dens værdi.

Når Hanslick hævder, at musik er ude af stand til at repræsentere særlige følelser, som f.eks. længselsfuldhed, er det, fordi man ikke kan påvise nogen form for vurdering i musikken. Når man længes, er det efter noget; der er et objekt for ens længsel. Vi opfatter følelser som i besiddelse af et ”intentionelt objekt”; hvis man er gal, så er man gal på noget eller nogen. Det skal indrømmes, at der gives mentale tilstande, der ikke har et specifikt objekt, og ofte bruges disse – med mindre metaforisk vægt – til at beskrive musik. Men Hanslick har ifølge Sharpe ret, når han hævder, at følelsers specificitet i høj grad afhænger af deres objekt. Den ovennævnte ”vurdering” kommer ind i billedet på grund af forestillingens betydning i denne ligning. Man har en forestilling om objektet, som er højst relevant. Det vil sige, at hvis man frygter nogen eller noget (hvis vi ser bort fra tilfælde, hvor der er tale om irrationel eller fejlagtig frygt), er det, fordi man retmæssigt bedømmer, at dette objekt eller denne person truer én. Forskellen på frygt og vrede har mere at gøre med vurderingen eller bedømmelsen af objektet for disse respektive følelser og mindre at gøre med ”stemningen” i disse psykologiske tilstande. Muligvis føles det ikke særlig anderledes at være skræmt end at være vred, men vurderingen i forhold til objektet, der er på tale, er meget forskellig. I det ene tilfælde er man typisk truet og i den anden såret i en eller anden forstand.

Hanslick argumenterer videre for, at a) noget musik synes at mangle ekspressivt indhold; b) at der findes musik, hvis fortræffelighed vi er enige om, men hvor vi er uenige om dens ekspressive indhold, og endelig, c) at den samme musik kan udtrykke forskellige følelser i forskellige kontekster. Han konkluderer samlet, at udtryk af følelse ikke er det, der giver musik dens værdi, i modsætning til hvad mange musikfilosoffer hævdede før ham. Musik kan højst ”skildre” den bevægelse, som ledsager en følelse som kærlighed.

Musiks skønhed er tonernes skønhed. Toner er indholdet, og musik er særlig, fordi indhold og form ikke kan adskilles. Vi griber musikken, idet vi følger den. Hanslick siger:

I åndelig glæde, i affektløs, men inderlig-hengiven nydelse ("innig-hingebendem Geniessen") ser vi kunstværket glide forbi os i fin erkendelse af, hvad Schelling så smukt kalder "det skønnes ophøjede ligegyldighed" ("die erhabene Gleichgültigkeit des Schönen").⁵⁸

Og Hanslick fortsætter med den retfærdigvis berømmede beskrivelse af lytteprocessen:

Den vigtigste faktor i det sjælsforløb ("Seelenvorgang"), som ledsager opfattelsen af et toneværk og skaber nydelse, bliver oftest overset. *Det er den åndelige befrielse, som den lyttende finder i at følge og foregribe komponistens hensigter, hér at blive bekræftet i sine forventninger, dér behageligt at blive ledt på vildspor.*⁵⁹

Dette er, hvad lytten til musik for dens egen skyld involverer; det er ikke et spørgsmål om at befinde sig i et varmt bad af fornemmelser og følelser, der er stimuleret af musik. Det, Hanslick forsmår, er en ekstatiske svælg i – i stedet for en opmærksom følge med i – musikken.

Hvis vi opholder os ved Hanslicks udsagn om musikkens indfrielse af lytterens forventning (og somme tider venlige afvisning af den) som det, der bereder nydelse, så synes det rimeligt at tale om musikkens forventningshorisont som *tonal harmonik*. *Tonal* er ifølge musikordbogen det

1) adjektiv der betegner at den pågældende musik mht. harmonik og tonehøjder er organiseret iht. dur-mol-tonale principper, dvs. principper der hører under tonalitet, fx brug af dominant og tonika-funktioner. *T* beskriver således en afgrænsning i forhold til fx modal og atonal.; 2) *t* kadence, betegnelsen for akkordfølgen tonika-subdominant-dominant-tonika (I-IV-V-I), der er den centrale harmoniske følge inden for funktionstonalitet, bl.a. som slutningsdannelse.⁶⁰

Tonalitet er simpelt hen "det begreb, der indebærer et overordnet organisationsprincip for musikalsk sats, som der gennem tiden er leveret forskellige fortolkninger af."⁶¹

Den *tonale harmonik* er de forestillinger om tonalitet, som indgår i de europæiske orienterede uddannelser på konservatorier og musikhøjskoler, og der er to dominerende retninger, der begge bygger på den tonale kadence. Den tonale harmonik er således i høj grad kulturelt betinget af vesteuropæiske strømninger, og den beskæftiger sig med, hvad det vestlige øre er "vant til" at høre og finder behageligt.

Det tværestetiske grundskema

I forlængelse af de hidtidige konklusioner kan vi nu beskrive tre forventningshorisonter for hhv. ordkunsten, billedkunsten og musikken. For ordkunstens vedkommende er forventningshorisonten "hverdagssprog" med normalsproglig syntaks og logik. Klaus Høeck skriver om hverdagssproget:

Hverdagssproget eller det naturlige sprog er tilordnet den klasse af systemer, der kaldes de aksiomatiske (at disse selv forudsætter det naturlige sprog, er et særligt problem, jeg blot nævner), mens realiteten er tilordnet den klasse af systemer, der kaldes dynamiske. Nøgleord og begreber for de aksiomatiske systemer er kort: aksiom, formregler, transformationsregler, grund, følge, slutning. Mens nøgleord og begreber for de dynamiske systemer kort er: initialbetingelser, lovmæssigheder, årsag og virkning og bevægelse og tid.⁶²

⁵⁸ Hanslick 1891, s.168-69.

⁵⁹ Hanslick 1891, s. 168-69, min kursivering.

⁶⁰ Gravesen og Knakkegaard 2003, sagdel s. 1634.

⁶¹ Gravesen og Knakkegaard 2003, sagdel s. 1634.

⁶² Høeck 2001, s. 65.

Det er interessant, at man kan knytte entropibegrebet til hverdags sproget, idet det, når det fungerer, er ledsaget af høj entropi. Vi kender det fra informationsteori, hvor en høj grad af meddelelsesindehold er ledsaget af høj entropi. Det svarer til en situation i det dynamiske system, realiteten, hvor et forløb er ført til ende og har medført en høj grad af uorden ifølge termodynamikkens 2. lov. Men hvis vi skal tro på en vitalistisk virkelighedsopfattelse, er realiteten – det dynamiske system – kendetegnet ved en karakter af stadig tilblivelse, af forløb, der ikke er ført til ende. Det giver derfor mening, at vitalistisk kunst i sproglig henseende ligger langt fra hverdags sprog, fordi en ombrudt syntaks med et lavt informationsniveau ”svarer til” en virkelighedsbeskaffenhed, der er ledsaget af et lavt entropiniveau. Den ”uforståelige” sprogkunst giver altså mening ved at fremvise egenskaber, der korrelerer med realiteten, når den er mest potent.

Forventningshorisonten for billedkunsten er ”lighed”, men den tillærte form for lighed, som er den centralperspektiviske, hvor en tredimensional illusion lader sig iværksætte på en todimensional flade. Når der ikke er nogen formelle ”gåder” i billedet (men meget gerne intellektuelle gåder, der kan ”løses” logisk), så er vor bevidsthed tilfreds, og denne forventningshorisonts forløsning er ligedannet med den hverdags sproglige, hvorfor de lader sig fremstille i samme skema.

Endelig er den tonale harmonik som nævnt forventningshorisont for den musikalske kunst. Her bliver relevansen af tværetetisk granskning særlig tydelig, idet den tonale harmonik tilfredsstiller den litterære bevidsthed, der er formet til at forstå og danne sprog i forhold til historier, der manifesterer sig som en spænding, der forløses. Den tonale harmonik er således ligedannet med den forventningshorisont, der er på spil i megen episk litteratur, der er bygget over ”plot”.

Skemaet (fig. 9) viser de indbyrdes sammenhænge mellem realiteten og de kunstarter, der har været behandlet hidtil: Figuren til venstre viser Leonardo da Vincis vitruvianske mand, når han befinder sig i realiteten (som vi alle gør altid). Den røde farve i den omvendte trekant angiver fortættetheden, potentialet eller ubestemtheden i realiteten, som er højest i systemets initialtilstand (dét, som Bergson benævner *élan vital*). Den vitruvianske mand kan få en fornemmelse for denne *élan vital*, idet han fornemmer *la durée*, som er den psykisk oplevede tid, der er ligedannet med, men en svækket udgave af *élan vital*.

Den midterste figur er den grønne trekant, som viser entropien i realitetens forløb. Hvis man forestiller sig en sten, der holdes over jorden, så er den i besiddelse af en høj ”potentiell energi”, der omdannes til ”kinetisk energi” eller bevægelsesenergi, idet stenen slippes, og dens forløb bliver mere og mere ”bestemt”, når den falder til jorden. Denne ”bestemmelse” er ledsaget af en stigende entropi, der således også bliver mål for faldende ubestemthed.

Endelig har vi rektanglet til højre, som er værket og dets korrelativitet, og hvor den vitruvianske mand er placeret uden for, men med højre arm i berøring med værket for at markere, at kunsten er hans materielle adgang til en realitet, der på en eller anden måde er omsat til værk. Længst til højre har vi så forventningshorisonten, hvis indløsning stiger i takt med akse, der peger nedad. Min tese er, at den menneskelige bevidstheds struktur er formet således, at den tilfredsstilles i takt med, at indløsningen af forventningshorisonten stiger. Samtidig ser vi, at den realistiske kunst, den harmoniske musik og det litterære værk, der betjener sig af hverdags sprog, er meget langt fra at fremvise egenskaber på realitetens betingelser. Den form for kunst er en fremstilling af virkeligheden, som vor bevidsthed forestiller sig, den er, men det er ifølge skemaet et overgreb mod en virkelighedskarakter, der undslipper den dagligdags bevidsthed. Omvendt ser vi, at den modernistiske kunst, der betjener sig af fænomener som ”fragment”, ”dissonans” og ”ombrudt syntaks” i langt højere grad fremstiller et aspekt af virkeligheden, som tager dennes entropiforhold og karakter af

potentiale i ed. Med linjer, der placerer henholdsvis et ”åbent kunstværk” og et ”klassisk kunstværk” i skemaet, angives der egenskaber og det entropiniveau, disse værker mimer.

Som det ses, er et værks korrelativitet højest ved lav entropi, der angiver såvel realitetens høje grad af ubestemthed og værkets lave grad af ”informationsværdi”. Det er naturligvis vigtigt at understrege, at skemaet på ingen måde forholder sig til kunstnerisk kvalitet – såvel en symfoni af Mozart som et maleri af Købke vil udfolde en lave korrelativitet og befinde sig i det klassiske kunstværks område. Og ingen vil vel bestride sådan forløsningsorienteret kunsts høje værdi og skønhed.

Som vi skal se senere, er en stadig kredsen om forskellen på virkeligheden, som den tager sig ud for os, og virkeligheden, som ”den er”, et overset omdrejningspunkt i eksempelvis Henrik Pontoppidans værk.

Dissonansens forgreninger

Det er ingenlunde nyt at koble det musikalske begreb om dissonans sammen med karakteren af den moderne litteratur. Hugo Friedrich opholder sig således i sit hovedværk *Strukturen i moderne lyrik* (1956) ved den moderne lyriks væsen. Han skriver, at dennes dunkelhed fascinerer læseren i samme grad, som den forvirrer ham:

Poesi kan meddele sig, endnu inden den er forstået, bemærker *T. S. Eliot* i sine essays. Et sådant sammenstød af det uforståelige og det fascinerende må man betegne som dissonantisk, for det bevirker en spænding, der mere stræber mod uro end mod ro. Overhovedet er dissonantisk spænding et mål for moderne kunst. *Stravinsky* skriver i sin ”*Musikalsk Poetik*” (1948): ”Det er ikke nødvendigt for os bestandig kun at søge tilfredsstillelse i roen. Igennem mere end et århundrede er eksemplerne vokset på en stil, hvor dissonansen har emanciperet sig. Den er blevet noget i sig selv, der hverken forbereder eller bebuder noget. Dissonansen er lige så lidt bærer af uorden som harmonien er garanti for sikkerhed.”⁶³

At dissonansen har emanciperet sig betyder, at den har mistet sin gyldighed i forhold til klassisk harmonik, men man seponerer ikke lige sådan den almindelige lytters forventningshorisont, der er et resultat af århundreders vestlig musikforståelse, og det er faktisk også et spørgsmål, i hvor høj grad *Stravinsky* selv emanciperer dissonansen i sin egen musik – som vi senere skal se, mener *Adorno* ikke, at han gør det. I tilfældet *Stravinsky* er det snarere et tilfælde af både og, idet hans musiks appel i høj grad er afhængig af en klassisk forventningshorisont. Først skal vi imidlertid se på udviklingen fra *Richard Wagner* til *Gustav Mahler*.

Hos *Mahler* er det dissonante udtryk endnu mere udpræget end hos *Wagner*. Her er der ikke blot tale om spændingsakkorder, der er længe om at blive eller aldrig bliver opløst. Her rives delelementer af klange ud af deres logiske sammenhæng, så de står som ensomme, disparate størrelser og nærmest skrider til hinanden i en instrumentation, der modsat *Wagners* altoverstrømmende tutti-orkesterklang splitter klangerne ad snarere end samler dem. *Jens Brincker* skriver om *Mahler*:

Idealet om en sammenhængende, harmonisk helhed [...] ligger bag hans musik, men ikke som en illusion, der søges opretholdt. Tværtimod som et ideal der er uopnåeligt. Derfor har *Mahlers* musik altid to budskaber: Dels budskabet om den for evigt tabte skønhed og harmoni; dels budskabet om selve tabet.⁶⁴

⁶³ Friedrich 1987, s. 7.

⁶⁴ Brincker 2002, s. 61.

Denne dobbelthed høres meget tydeligt i anden sats af Mahlers fjerde symfoni (1899-1900), hvor et storslået harmonisk og skønt musikalsk landskab hele tiden brydes af en dissonantisk, skærende og diabolisk violinstemme, der undsiger vor opfattelse af virkelighedens lovmæssighed og beskaffenhed, som den udtrykkes harmonisk (jf. musikeksempel 2).

Mahlers soldat i *Wo die schönen Trompeten blasen* (1898) er ikke nogen romantisk soldaterhelt. Tværtimod dementerer Mahler det heroiske i soldaterdøden, som ellers blev dyrket i romantikken. De indledende akkorder er såkaldt ”tomme klange”, dvs. de mangler akkordens tert, der definerer tonekønnet dur/mol, og med denne ubestemthed opstår en anden form for dissonans, nemlig ”tomhed” over for ”fylde”, forstået som den kønsløse eller ubestemte tomhed over for forventningen om meningsfuldhed.

Det er vigtigt at understrege, at der gives to udlægninger af dette formelle træk hos Mahler. Man kan sige, at han enten ønsker at gøre os opmærksom på fænomenet ”tomhed”, hvilket motivet med soldaterdøden og en tematik om forløjet heroisme kan accentuere. Eller også ønsker Mahler at gøre os opmærksom på vore forventninger til verdens måde at udfolde sig på. I den optik vil musikstykkets formelle beskaffenhed være et korrelat til den fremherskende egenskab ved virkeligheden, man i bredere (og vitalistisk) forstand kan betegne som ”uforløsthed”. Endelig kan de formelle træk samt motiv og tema gå op i en højere enhed, hvis det samles under den omtalte ”overgrebets anatomi”, hvor vor forventningshorisonts konflikt med det, vi hører, vidner om en indretning af den menneskelige bevidsthed, der i yderste konsekvens er årsag til konflikt på et andet plan: krig (jf. musikeksempel 3).⁶⁵

Omkring første verdenskrig kommer konsekvensen af, at den traditionelle harmonik har overskredet smertetærsklen: opløsningen af funktionsharmonikken, som finder sted både i ekspressionismen og den serielle musik, også kaldet 12-tonemusikken. Det gamle hierarkiske system, hvor dissonansens funktion var at ”spænde op” for at kunne blive forløst, må erkende, at dissonansens væsen er et andet, uberoende på spændingen mellem konsonans og dissonans. Det er som et sådant stilfænomen, at det er rimeligt at tale om dissonansens emancipation, idet den bliver frigjort fra en oprindelig hensigt i en konventionel harmonik. Ikke blot er dissonans/konsonans-begrebet opløst: Overalt i den moderne musik har hele æstetikken om vellyd ændret sig, og processen er i stadig udvikling, idet man i en vis forstand ”afvænnens” fra at reagere konventionelt på afvigelser fra konventionel harmonik. Inden for heavyrock, eksperimentel jazz, techno og andre nyere udviklinger af den rytmiske musik er det vist rimeligt at tale om en forventningshorisont, der adskiller sig væsentligt fra Mahler-lytterens anno 1900, men det er et spørgsmål, om ikke det ”kick”, de respektive musikformer giver, stadig er nært forbundet med oprør mod et harmonik-skema, der er ligedannet med den pragmatiske menneskelige bevidsthed.

Stravinskys betydning for musikhistorien kan sidestilles med Picassos for billedkunsten. Han er vel nok den komponist, der mest konsekvent demonstrerer modernismen netop som strømninger i tiden, idet han ikke nøjes med at udtrykke sig i én musikalsk retning, men igennem hele sit virke ustandseligt udfordrer nye muligheder, således både neoklassik, ekspressionisme og atonal musik. I hans musik til baletten *Petrushka* (1911) er bitonaliteten et bærende princip. Her spænder komponisten traditionelt uforenelige klangflader op imod hinanden: C-dur- og Fis-durklange – tritonusintervallet (fra gammel tid kaldt ”Diabolus in Musica”) – med det formål at udtrykke det splittede, dualistiske individ, i dette tilfælde den ulykkelige Petrushka, der er halvt menneske og halvt marionet (jf. musikeksempel 4).

⁶⁵ Dette musikeksempel og de følgende frem til Schönberg samt forløbet og visse af pointerne i fremstillingen fra Mahler til Schönberg står i gæld til cand.mag. Janne Ollriks upublicerede opgave ”Dissonansbegrebet i dansk modernisme” i disciplinen Nyere teksthistorie, SDU, foråret 2004, ved undertegnede.

At Stravinsky havde en udpræget bevidsthed om den moderne tid og dens betydning for mennesket, er uomtvisteligt. Det fremgår bl.a. af følgende citat fra hans *Musikalsk poetik*:

Vi lever i en tid, da menneskets vilkår er udsat for svære rystelser. Det moderne menneske er i færd med at miste værdierkendelse og forholdssans. [...] På musikkens område er konsekvenserne disse: på den ene side går tendensen mod at [...] forandre musikken til servil anvendelse [...]; på den anden side, da selve sindet er sygt, er der i vor tids musik [...] tegn på patologisk bedærvelse.⁶⁶

I forlængelse af det citerede kommer Stravinsky med sit udsagn om det klassiske tonesprogs endelige afslutning og dissonansens emancipation, som er gengivet i forbindelse med Hugo Friedrichs behandling af dissonans.

Det er vigtigt at forstå, at Stravinsky både har benyttet dissonans ”konventionelt” som spændingsophobning, der forløses, og som udtryk for smerte og splittelse som i *Petrushka*, og at han samtidig kan anlægge en optik på stilfænomenet, hvor han ikke knytter noget latent indhold til det. Det er imidlertid vigtigt at hæfte sig ved, at når han benytter dissonans ukonventionelt, er det bl.a. i forbindelse med kultisk handling. Her er han helt på linje med de øvrige tidlige modernisters optagethed af primitivitet. De ser ”kult” som en menneskelig praksis, der manifesterer en eller anden form for åndelig nødvendighed, der ikke er inden for rækkevidde af det civiliserede kunstneriske vokabular. Som Picasso er Stravinsky en kunstner, der ser slægtskab mellem udtryk fra de hinanden mest afvigende kulturer eller perioder. Han accepterer og rehabiliterer det forhistoriske, det degenererede, det arkaiske, det primitive og naive. Han er følsomt registrerende over for det hele som en kunst, hvis æstetiske værdi er dikteret af åndelig nødvendighed. Man kan derfor godt se nogle af de musikalske greb i eksempelvis *Le Sacre du printemps* (1913) som et kunstnerisk forsøg på at favne en virkelighedskarakter, der går tabt for den fornuftige og oplyste bevidsthed, men så at sige på denne bevidstheds præmisser, idet musikken leger med den dagvågne forventningshorisont og chokerer såvel tematisk som formelt.

For at opholde os ved det sidste, så forekommer der i balletmusikken til *Le Sacre du printemps* en af musikhistoriens mest berømte dissonanser. For at fremkalde den hedenske offerfests besættende, orgiastiske karakter sammensætter Stravinsky her to akkorder med udelukkende dissonerende intervalforhold: Fes-dur (E-dur-klange) oven i Es-durs septimakkord og skaber en krads, bitonal klange, der oven i købet understreges af ujævne, voldsomme betoning. Det var noget, der kunne få publikum op af stolene i 1913. Balletten vakte voldsom forargelse og blev en skandale (jf. musikeksempel 5).

I 1923 udkom en række kompositioner af komponisten Arnold Schönberg efter radikalt nye principper, duodekafonien eller 12-tonemusikken. Dette er det endelige brud med det hierarkiske tonesystem og bygger på en absolut ligeberettigelse af den kromatiske skalas 12 toner. Målet er en helt atonal og neutral tonalitet, der bevidst skal undgå kendte dur/molklange og spænding/ afspændingsdualiteten fra den gamle dissonanslære. Hermed er det også slut med smukke, iørefaldende melodier at nymne med på; klangerne er blevet frigjort fra et århundredgammelt, hierarkisk system, og tonematerialet ligger frit tilgængeligt ikke blot for duodekafonister, men for alle, der tør give et bud på, hvordan det kan anvendes også i evt. andre musikalske værdisystemer. Schönbergs elever Alban Berg og Anton Webern videreførte hans ideer, men 12-tonemusikkens store problem blev, at der aldrig har været et særligt stort publikum til den. Fraværet af melodi og harmonisk samklang i traditionel betydning kan virke foruroligende at lytte til. Ukonventionelle musikalske strukturer, der manifesterer sig i erkendelse af en traditionel forventningshorisont, har langt større musikalsk appel, end hvis de

⁶⁶ Stravinskij 1961, s. 46.

selv samme strukturer optræder på linje med en række andre brud på det tilvante eller det, bevidstheden er skikket til at forholde sig til; det er uafklaret, om den musikalske appel er genetisk eller traditionelt bestemt (jf. musikeksempel 6).

Adornos musikfilosofi

Polariteten mellem Stravinsky og Schönberg er som bekendt anledning til Theodor Adornos musikfilosofi. I *Den ny musiks filosofi* klandres Stravinskys eklekticisme (på linje med Béla Bartók), hvor han bruger overleverede former som sonateformen og dur/mol-harmonikken, fordi det er former, der ifølge Adorno har mistet deres gyldighed for det 20. århundredes kompositioner. Adorno betegner Stravinsky og Bartók som ”objektivister”, der nok er klar over den ”fremmedgørelse”, der udtrykkes i musikken, men som opfatter den forkert. I stedet for at erkende fremmedgørelsen som samfundsskabt og følge det musikalske materiales historiske krav prøver de at lempe ved musikken og overvinde fremmedgørelsen indefra. Stravinsky og neo-klassicismen gør det ved at optage traditionelle former og melodier, der udelukker et spontant, personligt udtryk. Derved accepterer Stravinsky netop fremmedgørelsen, og hans musik bliver et ideologisk udtryk for det kapitalistiske samfund ifølge Adorno.

Adornos kritik har rod i hans fordring til, at musik skal være ”sand”. Sand musik er autentisk musik, forstået på den måde, at det er musik, der er i overensstemmelse med de historisk betingede krav, som det musikalske lydmateriale stiller. Det musikalske materiale er ikke naturgivent, men et historisk formet nedslag af menneskelig ånd: harmonier, former og kompositionsteknikker som kanon, fuga og variation. Ved at arbejde historisk bevidst med det musikalske materiale og ved at bearbejde det håndværksmæssigt perfekt i overensstemmelse med dets egne tendenser, opnår komponisten en frihed, der sætter ham i stand til at gennemskue samfundets egentlige væsen og afsløre det i sin musik. En sådan komponist er Schönberg ifølge Adorno. På den måde tillægger Adorno musikken erkendelsesværdi og mener, at musikken netop er det medium, hvori samfundets modsætninger og den grundlæggende samfundsmæssige irrationalitet afsløres. Sandhedskravet har således både konsekvenser for musikkens udadrettede side, dens forhold til samfundet, og for dens indadrettede side – forholdet til den musikalske tradition og det musikalske materiale. Hvor Schönberg-skolen nok er skabere af den mest autentiske moderne musik, idet den gennem den totale rationalisering af det musikalske materiale med 12-tonemusikken har overvundet fremmedgørelsen indadtil i forholdet til musikken selv, så er den til gengæld i forhold til samfundet blevet totalt isoleret og fremmedgjort.

Ser vi på begrebet dissonans i forbindelse med Adornos musikteori, er det her mest oplysende at gribe til hans artikel, der kom i 1938 i 7. bind af *Zeitschrift für Sozialforschung*: ”Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”. I artiklen, der her citeres fra optrykket i *Dissonanzen*, hedder det:

Indtil slutningen af forhistorien [Adorno taler om den moderne musiks forhistorie] er ligevægten mellem partiel piring og totalitet, af udtryk og syntese, af overflade og det underliggende, lige så labil som øjeblikke af ligevægt mellem udbud og efterspørgsel i den borgerlige økonomi. *Trylleflojten*, hvor emancipationsutopien og fornøjelsen ved det lette syngespil præcist falder sammen, er selv et sådant øjeblik. Efter *Trylleflojten* har seriøs og let musik ikke ladet sig sammentvinge.

Det, der imidlertid frigør sig fra formloven, kan ikke længere fungere som produktive impulser, der sætter sig op mod konventioner. Fortryllelse, subjektivitet og profanitet, de gamle modstandere af tingslig fremmedgørelse, henfalder netop på denne måde. Musikkens overleverede antimytologiske fermenter

slutter sig i den kapitalistiske tidsalder sammen mod den frihed, de er forbundne med i en åndsbeslægtethed, der før gjorde dem til genstand for had.

Bærerne af oppositionen mod det autoritære skema bliver til autoritetens vidner for den markedsmæssige succes. Øjeblikkets lyst og den kulørte facade bliver et påskud til at løse lytteren fra den helhed, der rummer fordringen om at lytte rigtigt, og lytteren bliver på linje med sin ringeste modstand forvandlet til den accepterende køber. Delmomenterne fungerer ikke længere kritisk over for den tænkte helhed, derimod suspenderer de den kritik, som den vellykkede totalitet udøver på samfundets sprækker. Den syntetiske enhed bliver dem unddraget, de producerer ikke længere selv en ny i stedet for den tingsliggjorte, men viser sig derimod føjelig over for denne. De isolerede momenter af henrykkelse viser sig at være uforenelige med kunstværkets immanente konstitution, og det, som kunstværket altid transcenderer til imødekommende forståelse i, ofres. Det er imidlertid ikke ved det forhold, at de er særligt ondartede, men derimod ved deres afledende funktion. I succesens navn undsiger de selv de oprørske træk, der kendetegnede dem. De forsværger indforståetheden med alt det, som det isolerede øjeblik i egenskab af detalje tilbød. I isolationen bliver henrykkelsen plump og afhænder indsigten. Den, der forskriver sig til den, er lige så skadefro som den erkendeshungrende (noetiker) var det over for den orientalske sansepurring. Henrykkelsens forførelseskraft overlever kun der, hvor forsagelsens kræfter er stærkest, i dissonansen, som nægter troen bedraget om den bestående harmoni.⁶⁷

Det er typisk for en materialistisk, marxistisk udlægning af den musikalske udvikling, at denne ses som intimt forbundet med menneskelig fremmedgørelse i forbindelse med samfundsudviklingen. Symptomet på fremmedgørelse er fragmentering af den musikalske helhed, således at de musikalske "lette" eller overfladiske momenter, der tidligere vidnede om en større sammenhæng og totalitet, nu får lov at optræde principielt uforbundet med det øvrige musikalske materiale. Denne collage-karakter er netop en musikalsk kvalitet, man forbinder med Stravinsky og Mahler, når de eksempelvis blander folkemelodier med symfonisk orkestermusik, og i den moderne billedkunst er collagen et kunstnerisk symptom, der kan udlægges som meget andet end et tegn på fremmedgørelse.

Det er bemærkelsesværdigt, at Adorno anerkender fragmenterne som afmytologiserende elementer "antimytologiske fermenter" i forhold til det før-kapitalistiske univers, en slags

⁶⁷ „Bis zum Ende der Vorgeschichte bleibt das musikalische Gleichgewicht von partialem Reiz und Totalität, von Ausdruck und Synthesis, von Oberfläche und Darunterliegendem so labil wie die Augenblicke des Gleichgewichts von Angebot und Nachfrage in der bürgerlichen Wirtschaft. Die „Zauberflöte“, in der die Utopie der Emanzipation und das Vergnügen am Singspielcouplet genau koinzidieren, ist ein Augenblick selber. Nach der „Zauberflöte“ haben ernste und leichte Musik sich nicht mehr zusammenzwingen lassen. Was aber dann vom Formgesetz sich emanzipiert, sind nicht länger mehr produktive Impulse, die gegen Konventionen aufbegehren. Reiz, Subjektivität und Profanität, die alten Widersacher der dinghaften Entfremdung, verfallen gerade dieser. Die überlieferten antimythologischen Fermente der Musik verschwören sich im kapitalistischen Zeitalter gegen die Freiheit, als deren Wahlverwandte sie einmal verfemt waren. Die Träger der Opposition gegen das autoritäre Schema werden zu Zeugen der Autorität des marktmässigen Erfolgs. Die Lust des Augenblicks und der bunten Fassade wird zum Vorwand, den Hörer vom Denken des Ganzen zu entbinden, dessen Anspruch im rechten Hören enthalten ist, und der Hörer wird auf der Linie seines geringsten Widerstandes in den akzeptierenden Käufer verwandelt. Nicht länger mehr fungieren die Partialmomente kritisch gegenüber dem vorgedachten Ganzen, sondern sie suspendieren die Kritik, welche die gelungene ästhetische Totalität an der brüchigen der Gesellschaft übt. Die synthetische Einheit wird ihnen geopfert; sie produzieren keine eigene mehr an Stelle der verdinglichten, sondern zeigen sich dieser willfährig. Die isolierten Reizmomente erweisen sich als mit der immanenten Konstitution des Kunstwerks unvereinbar, und ihnen fällt zum Opfer, worin immer das Kunstwerk zur verbindlichen Erkenntnis transzendiert. Schlecht sind sie nicht als solche, sondern durch ihre abblendende Funktion. Dienstbar dem Erfolg, begeben sie sich selber des unbotmässigen Zuges, der ihnen eignete. Sie verschwören sich zum Einverständnis mit allem, was der isolierte Augenblick einem isolierten Einzelnen zu bieten vermag, der längst keiner mehr ist. In der Isolierung werden die Reize stumpf und geben Schablonen des Anerkannten ab. Wer ihnen sich verschreibt, ist so hämisch wie einst die Noetiker gegen den orientalischen Sinnenreiz. Die Verführungskraft des Reizes überlebt dort bloss, wo die Kräfte der Versagung am stärksten sind: in der Dissonanz, die dem Trug der bestehenden Harmonie den Glauben verweigert.“ (Adorno 1969, s. 12-13, min oversættelse)

frihedens gesandter, der udførte deres femtekolonnevirksomhed blandt Mozarts drager og frimurerloger. Det er imidlertid bestemt ikke givet, at Adornos syn på de ”antimytologiske fermenter” og deres ”henfald” i moderne tid er plausibel i forhold til eksempelvis litteraturens beskæftigelse med afmytologisering. I skriftdigtingens bestræbelse på at få teksten til at fremstå som ting snarere end meddelelse er en praksis på spil, som vi herhjemme bedst kender fra Per Højholts forfatterskab. Vi skal senere også se på Peter Laugesen i den tradition, men her er det afgørende, at nogle af de psykologiske kvaliteter, der følger af den litterære afmytologisering, er *nærvær* og en fornemmelse af tekstens *varighed*. Det er oplagt at se dissonansen som et middel til det samme, en lytterens mulighed for opvågnen og ”kommen til sig selv” som lytter og intet som helst andet.

Det er ligeledes påfaldende at se, hvilken kvalitet Adorno knytter til de musikalske symptomer på fremmedgørelse: ”Den, der forskriver sig til den, er lige så skadefro, som den erkendeshungrende var det over for den orientalske sansepirring.” ”Skadefryd”, ”ondskabsfuldhed”, ”kynisme” – det kommer alt sammen an på, hvordan man oversætter fra det tyske ”hämisch”. Under alle omstændigheder er det imidlertid udtryk for de samme karakteregenskaber, som var kendetegnende for den romantistiske vesterlænding, der forholdt sig *ironisk* til orientens eksotisme; det var således udtryk for åndsform og ikke for stil. Som vi skal se i forbindelse med gennemgangen af Henrik Pontoppidan, er det afgørende for at opretholde en materialhistorisk argumentation i forhold til værket, at det udfolder en høj grad af ironi forstået som åndsform hos den dekadente og desillusionerede. Det er samme overtalelsesstrategi, som Adorno betjener sig af i det citerede. Dissonanser og beslægtede musikalske, sansepirrende fænomener kan ikke tages for ”pålydende” og påvirke lytteren psykologisk; nej, det er fremmedgørelsens støj, som man forholder sig distanceret til.

Konkluderende må vi bemærke to modsatrettede udlægninger af kunstneriske fænomener, som knytter sig til et værks tvetydighed eller ubestemthed. Den ene – som har været fremherskende i dansk fortolkningstradition i det 20. århundrede – er den materialhistoriske. I den oplevelsen af værket underordnet en højere hensigt, som er af ikke-kunstnerisk, samfundsreformatorisk art. Den anden har rod i en forestilling om, at værket er sin egen virkelighed og deler egenskaber med virkeligheden som sådan. Et værks lave grad af entropi eller forløsthed vidner i den fortolkning om en virkelighedskarakter, der ofte undslipper vor opmærksomhed i en hverdag, hvor vi manøvrerer cerebralt og ”forstår” i fortællinger, der forløses.

Ubestemthed og videnskab

Naturvidenskabernes succes i det 17. og 18. århundrede fik i begyndelsen af det 19. den franske videnskabsmand Pierre Simon Laplace til at hævde, at universet var fuldstændig deterministisk, at man så at sige kunne forudsige enhver begivenhed på grund af den vidunderlige lovmæssighed, som især Newton havde afdækket. Man manglede ganske vist at udlede nogle love, men det var kun et spørgsmål om tid, inden man kunne forudsige alt, hvis man blot kendte universets fuldstændige tilstand på et givet tidspunkt. Det var jo en kendt sag, at man kunne forudsige astronomiske begivenheder som solformørkelse og kometers genkomst, men Laplace gik videre og antog, at der fandtes lignende love for styring af alt andet, menneskelig adfærd inklusive.

Imidlertid var der opdagelser inden for naturvidenskaben, der pegede i retning af, at determinismen måtte dropes. De britiske videnskabsmænd Lord Rayleigh og Sir James Jeans pegede på, at et varmt objekt eller legeme, såsom en stjerne, må udstråle energi i et uendeligt højt tempo. Ifølge de love, man på dette tidspunkt anså for gyldige, burde et varmt legeme afgive elektromagnetiske bølger ligeligt ved alle frekvenser. Dette ville medføre, at

den udstrålede energi ville være uendelig stor. For at undgå dette forstemmende resultat foreslog den tyske videnskabsmand Max Planck i 1900, at lys, røntgenstråler og andre bølger ikke kan udsendes i et vilkårligt tempo, men kun i visse pakker, som han kaldte kvanter. Ydermere skulle hvert kvant besidde en energimængde, som var større, jo højere bølgenes frekvens var, så ved en tilstrækkelig høj frekvens ville udsendelsen af et enkelt kvant kræve mere end den til rådighed stående energimængde. Derfor ville den højfrekvente stråling blive reduceret, hvorfor hastigheden, hvormed legemet udsendte energi, ville blive endelig.

Kvantehypotesens betydning for determinismen blev imidlertid først indset i 1926, da Werner Heisenberg formulerede sit berømte ubestemthedsprincip. For at forudsige den fremtidige position og hastighed for en partikel må man kunne måle dens nuværende position og hastighed nøjagtigt. Den oplagte måde at gøre dette på består i at sende lys på partiklen. Nogle af lysets bølger vil spredes på partiklen, og det vil indikere positionen. Man vil imidlertid ikke kunne bestemme partiklens position mere nøjagtigt end afstanden mellem bølgetoppene i det anvendte lys' bølgelængde, så man må bruge lys med kort bølgelængde for at kunne måle partikelpositionen præcist. Nu kan man ifølge Plancks kvantehypotese ikke bruge en vilkårlig lille mængde lys; man må bruge mindst ét kvant. Dette kvant vil imidlertid forstyrre partiklen og ændre dens hastighed på en uforudsigelig måde. Endvidere er det sådan, at jo nøjagtigere man måler positionen, jo kortere vil det påkrævede lys' bølgelængde være, og jo højere vil energien af et enkelt kvant altså blive. Herved vil partiklens hastighed blive forstyrret endnu mere. Med andre ord: Jo nøjagtigere man forsøger at måle partiklens position, jo mindre nøjagtigt kan man måle dens fart og omvendt. Heisenberg viste, at ubestemtheden i partiklens position multipliceret med ubestemtheden i dens hastighed aldrig kan blive mindre end en bestemt størrelse, der er kendt som Plancks konstant. Det afgørende i denne sammenhæng er, at den grænse, som Plancks konstant markerer, ikke er afhængig af den måde, hvorpå man forsøger at måle partiklens position eller hastighed, eller partiklens type: Heisenbergs ubestemthedsprincip er en fundamental, uomgængelig egenskab ved verden.

Ubestemthedsprincippet havde vidtrækkende konsekvenser for, hvordan vi anskuer verden. Det varslede enden på Laplaces drøm om en videnskabsteori, der ville være fuldstændig deterministisk. Determinismen griber jo også ind i det litterære rum og radikalismens historie i Danmark. Georg Brandes beskæftigede sig i sin disputats om Hippolyte Taine med modsætningen mellem en opfattelse af individet som en organisme med en personlighed som midtpunkt, og individet som aggregat, som et resultat af determinerende forhold. Brandes tyede som bekendt mest til det sidste, skønt han fandt det ubærligt, at determinismen var ensbetydende med et ufrit menneske. Det er imidlertid et spørgsmål, om ikke radikalismen indførte en tradition, der lå tæt op ad determinismen, og som så bort fra begrebet "personlighed". Dette har været årsag til en stærk dominans af en "behavioristisk" kunstforståelse i Danmark, som ikke har haft sans for de antirationalistiske strømninger og deres rod i en personligheds- og verdensopfattelse, der opererer med en ukrænkelig "kerne" eller integritet som udgangspunkt for kunstnerisk virksomhed.

Hvorom alting er, så krævede ubestemthedsprincippet, at mekanikken måtte genformuleres. Det var det, Heisenberg, Schrödinger og Dirac gjorde med kvantemekanikken i 1920'erne. I denne teori har partikler ikke længere separate, veldefinerede positioner og hastigheder. I stedet har de en kvantetilstand, som er en kombination af position og hastighed.

Videnskabens almengyldighed kan give anledning til, at vi modificerer nogle af de historici- og behavioristiske antagelser, vi gør os om kunst. Det kunne nemlig godt se ud som om, ubestemthedsprincippet er formuleret i billedkunsten årtier før Heisenberg med Cézanne.

Paul Cézanne

Cézannes storhed består bl.a. i, at han gjorde tvivl heroisk. Når Picasso talte om Cézanne, så var det ikke for at kommentere teknik eller form. Picasso siger i et af sine meget sjældne interview om kunst:

Akademisk skønhedstræning er forloren. Vi er blevet bedraget, og det så gennemgribende, at vi næppe kan finde tilbage til så meget som en skygge af sandheden. Skønheden i Parthenon, Venus' er, nymfer, narcisser, det er alt sammen løgne. Kunst er ikke anvendelsen af et sæt regler for skønhed, men hvad instinkterne og hjernen kan forestille sig hinsides alle regler. [...] Det er ikke hvad kunstneren gør, der tæller, men hvad han er. Cézanne ville aldrig have interesseret mig en skid, hvis han havde levet og tænkt som Jacques Emile Blanche, om så det æble, han malede, havde været ti gange så smukt. Det, der påtrænger sig vores interesse, er Cézannes angst – det er Cézannes lære.⁶⁸

Ud over at Picasso i citatet knytter frembringelsen af kunst til det instinktive, så er udsagnet især interessant, fordi han betoner, at virtuositet og ”kunnen” i håndværksmæssig henseende er uinteressant i forhold til kunstnerens væsenskarakter eller kerne af væren. Og hos Cézanne er denne væren intimt forbundet med at registrere verdens ubestemthed eller rettere: vore sansers tvivl i forhold til, hvad de ”virkelig” opfatter. Det er dét, Picasso betegner som angst.

Vi er bekendt med forestillingen om, at angst kan være prædikat for en kunstnerisk ”stammen”, som man kan iagttage i naivistisk kunst. Når en maler som Henri Rousseau eller en forfatter som Pär Lagerkvist bruger visuel eller syntaktisk paratakse som udtryk for, at det ikke lader sig gøre at hierarkisere eller ordne verden i forhold til et system eller en hensigt, er det legitimt at sige, at værket udtrykker ”angst”. Det er noget lignende, der er på spil hos Cézanne.

Grundlæggende ønskede Cézanne at genindføre aspekter af soliditet og substans til genstandene, som de var blevet frataget af impressionisterne, der havde koncentreret sig om farvede lysfænomener. Men han effektuerede ikke sit projekt ved hjælp af modellering eller perspektiv; det var for kategoriske redskaber, som ikke stemte overens med hans oplevelse af naturen. Fordi mangfoldige og simultane sansedata ”vibrerer” for opfattelsen, er lukket kontur og formers plastik i deres entydighed ikke tilfredsstillende til at nedfælde sansningen.

Derfor udviklede Cézanne sine små farveskraveringer, ikke fordi han ønskede at antyde fænomenernes flygtighed som i impressionismen, men fordi han ønskede at indfange selve fluktueringen og ubestemtheden ved det at se. Cézanne ændrede udsagnet ”Dette er, hvad jeg ser” til ”Er dette, hvad jeg ser?”, eller som Robert Hughes skriver:

Vi deler hans tøven med hensyn til placeringen af et træ eller en gren, eller den endelige form på Mont Ste-Victoire [fig. 10] og træerne foran det. Relativitet er alt. Tvivlen bliver en del af maleriets tema. Tanken om, at tvivl kan være heroisk, hvis den knyttes til en så storslået konstruktion som Cézannes sidste malerier, er faktisk en af nøglerne til vort århundrede, en prøvesten for selve modernismen.⁶⁹

Ganske vidst malede Cézanne ikke atelierbilleder, men den udsigt, han nedfældede på lærredet, var i den grad en afledning af begrebet ”motiv”, at det mere virker som en registrering af primære strukturer og indre kræfter, der ligger forud for eller ”bag” motivet, end det er et personligt syn på et ”træ”, et ”æble” eller et ”bjerg”. Hans penselstrøg er på grænsen til at blive tegn – omni-suggestive markeringer eller enheder, der er et resultat af hans lidenskabelige objektivitet. Når han ikke kunne overbevise om, at et sæt kendsgerninger eller fremtrædelser ved naturen måtte prioriteres frem for et andet, måtte han vælge en

⁶⁸ Ashton 1996, s. 11.

⁶⁹ Hughes 1981, s. 18.

malegrammatik, der tildelte dem alle metaforisk retfærdighed: et udtryk for omtrentlighed tilvejebragt med "malekvanter", udløst af Cézannes livslange tilkæmpede konsekvens og principielt af samme slags som Heisenbergs numeriske og videnskabelige mål for menneskelig "angst" eller vaklen i konfrontationen med virkeligheden.

Det er vigtigt at understrege, at selv om det givet vis er rigtigt, at historisk betingede faktorer som produktivkræfternes udvikling har skabt litteratur og kunst, der udtrykker fremmedgørelse og fortvivlelse, så foregår der i "senkapitalismens" fase en påvisning af fundamental og evig fremmedgørelse af subjektet over for virkeligheden i kunst og videnskab, som katastrofalt har manglet i påvisningen af åndsvidenskabernes udvikling i Danmark.

Carl Nielsen og Det Uudslukkelige

Komponisten Carl Nielsen var i årene mellem 1914 og 1916 beskæftiget med sin fjerde symfoni. I et brev til Anne Marie Carl-Nielsen maj 1914 fortæller han om sin nye plan:

... jeg har en Idè til et nyt Arbejde, som intet Program har, men som skal udtrykke det vi forstaa ved Livstrang eller Livsytringer, altsaa: alt hvad der rører sig, hvad der vil Liv, hvad der ikke kan kaldes, hverken ondt eller godt højt eller lavt, stort eller smaat men blot: "Det der er Liv" eller: "Det der vil Liv" – Forstaa Du: ingen bestemt Idè om noget "storslaet" eller noget "fint og sart" eller varmt eller koldt (voldsomt maaske) men bare Liv og Bevægelse, dog forskelligt, meget forskelligt, men i en Sammenhæng, og ligesom bestandigt rindende, i èn stor Sats i èn Strøm.

Jeg maa have et Ord eller en kort Titel, der siger dette; det er nok. Jeg kan ikke rigtig forklare hvad jeg vil men det jeg vil er godt. Jeg føler det hele igennem mig naar jeg tænker derpaa, men Ord kan egentlig ingenting her.⁷⁰

Det lyder helt bergsonsk, og Carl Nielsen var da også klar i sin holdning til musikkens væsen og det naturstridige i efterligning. Blandt andet i sit essay "Ord, Musik og Programmusik" fra 1908 tager han afstand fra "realistisk" musik. Ikke engang i psykologisk forstand bør musikken være realistisk; den skal ikke være en sindets programmusik, der skildrer sorg og glæde. Den skal ikke gentage det, der allerede er til stede i bevidstheden som erfaring.

Samtidig er Nielsen overbevist om, at musik er særlig, fordi der er identitet mellem dens udtryk og væsen. Det er det forhold, der gør det umuligt for Carl Nielsen-monografen Jørgen I. Jensen at få den fjerde symfonis udtryk til at passe med det ovenfor citerede udsagn om komponistens hensigt med værket. For den fjerde symfoni, *Det Uudslukkelige*, lyder langt fra som en "strøm" (jf. musikeksempel 7).

Jørgen I. Jensen skriver i musikbiografien *Carl Nielsen. Danskeren*, at værkets opbygning (og Carl Niensens personlige situation i 1914 og årene derefter!) dementerer værket som "udtryk for én og samme strøm", blandt andet på grund af symfoniens kraftudladninger, "eksplosionerne i musikkens elementarpartikler". Meget fint sammenholder Jørgen I. Jensen imidlertid den fjerdes musikalske udtryk med Niels Bohrs banebrydende atom-postulater, der blev formuleret året før, Carl Nielsen undfangede ideen om *Det Uudslukkelige*. Der er tale om den antagelse, vi har beskæftiget os med tidligere, at energi ikke udsendes eller optages på den kontinuerlige måde, den klassiske fysik opererede med, men kun når systemer ændres mellem forskellige "stationære" tilstande. Det er altså forestillingen om kvanter, vi er ude i, en forestilling, der er vigtig i nærværende sammenhæng, fordi man principielt ikke kan vide noget om "mellemmummene" mellem de stationære tilstande af udladning.

⁷⁰ Her efter Jensen 1991, s. 306.

Hvis vi skal sammenligne med musikken, så er *Det Udslukkeliges* abrupte lydudladninger ”tegn” på de almene vilkår for energiudladning, og hvis man skulle mediere mellem de forskellige lydniveauer med en moduleret melodi, så ville man så at sige forgrube sig på det ubestemte og digte en historie om det ukendte. Når Jørgen I. Jensen ikke kan få Niensens modernistiske udtryk til at ligne den strøm, komponisten opererer med i sin almindelige korrespondance, skyldes det, at Jensen forventer en ”realistisk” strøm i lighed med den, der åbner den tredje symfoni, *Espansiva* fra 1910. Her har vi nemlig den slående åbning, at hele orkestret starter unisont på a, der gentages gennem 14 takter som en kraftfuld stammen, der forhøjer spændingen, før den udløses i en strøm af energi. Der er således tale om en velkendt analogi mellem akkumulation og forløsning i det musikalske udtryk og den ”hydrauliske” metaforik, vi sprogligt forstår spændingsvilkår i ”virkeligheden” med.

Anderledes med den fjerde symfoni, hvis åbning Jørgen I. Jensen slående beskriver:

Hos Carl Nielsen er spaltningen til stede fra begyndelsen, [...] som resultat af en stærkere kraft, der ligger højere og dybere, end de tonale forhold kan nå: De to tonekøn – den brudte mol-treklæng og den brudte dur-treklæng – bringes i første takt i træblæserne, men er som sagt vanskelige at høre. [...] tilhøreren fanges ind af en brat, rytmisk forskudt åbning, der overrumpler og fører mod en langt udholdt tone i violinerne som baggrund for en hamren på det – kønsløse – tritonus-interval, inden den kontrapunktiske fremdrift i orkestret går i gang. (s. 311-12)

Vi bliver således ikke sendt harmonisk af sted fra start, og vilkåret for det musikalske udtryk er, symfonien igennem, kvantets. Pauker, blæsere og strygere (der slår strengene an med fingrene) ytrer sig ”binært”: Enten lyder de, eller også gør de ikke; der bygges ikke modulet op til crescendo; musikken springer mellem stratae og undviger enhver redegørelse for det harmoniske landskab omkring akkorderne.

Når dette ikke lyder som den strøm, Carl Nielsen skriver om i sit brev, så hænger det sammen med, at det er et *kunstnerisk* udtryk for ”strømmen”, der ytrer sig, så musikken bliver korrelat for livets bevægelse og transformation. Men kvantet er jo stadig ”tegn” i musikken (til forskel fra virkeligheden), og Carl Nielsen indser således, at der faktisk *ikke* er identitet mellem musikkens væsen og udtryk, for så vidt han forstår musik som ”liv”. Imidlertid er det så tæt på, at virkelighedens eget ”kvantesprog” på tilfredsstillende vis også kan blive musikkens, når det samtidig tilgodeses, at symfonien, som *Det Udslukkelige* gør, betjener sig af dissonans og en tæt struktur, der forlener den med potens og vitalitet.

Det er klart, at den omstændighed, at den fjerde symfoni er skrevet under første verdenskrig, ikke er undsluppet fortolkernes opmærksomhed. Der er da også trommehvirvler og andet for husarerne, der kan associeres med krig. Men det må understreges, at symfoniens anledning er liv og ikke død!

Kapitel 5: Ubestemthed og poetik

Fragmenter af en Dagbog

Som tidligere nævnt argumenterer Henri Bergson for, at eksistensen af kunst legitimeres af den omstændighed, at vore sansninger er dikterede af vore fysiske behov. Vi organiserer og forsimples verden i overensstemmelse med den praktiske betydning, som dens forskellige kvaliteter måtte have for os. Hvis vi stod i direkte kontakt med virkeligheden, hvis verden blev opfattet i dens uforfalskede form, så ville kunst som en særlig måde at udtrykke og opfatte på bare være en kedelig bekræftelse af det, vi allerede vidste. Da vor sansning imidlertid former genstande i overensstemmelse med kriterier for praktisk anvendelighed, så undslipper genstandenes individualitet og særlighed os, og vi er kun opmærksomme på det generelle. Dette inkluderer vor opfattelse af andre menneskers og vore egne følelser, hvis upersonlige og abstrakte aspekter vi normalt kun opholder os ved.

Kunst er en bestræbelse hos særligt privilegerede sjæle på at frigøre sig fra den utilitaristiske synsmåde, frigøre sig fra praktiske og bekvemme abstraktioner og se tingene i deres oprindelige renhed, at konfrontere verden uden slør.

For Bergson hænger misforholdet mellem den verden, vi oplever, og den, der virkelig er, sammen med en slags indbygget platonisme i vor bevidsthed. Vi er født som platonister, idet vor bevidsthed spontant antager, at abstrakte helheder er mere "ægte" og forud for individuelle fænomener, og at bevægelse er af ringere værdi end stilstand og en degenereret form af denne. Denne platonisme er et medfødt karakteristikon ved vort intellekt og stammer naturligvis fra den nævnte utilitaristiske karakter af tankevirkosomhed. For overhovedet at kunne leve og forbedre vort potentiale er vi nødt til at dissekere verden i fragmenter, som ikke har nogen lighed med virkelige ting, da virkelige ting ikke blot er udgaver af generelle kategorier. Vort lingvistiske netværk er bundet til at "fryse" oplevelsen af tid, og det gør udtryk for forandring, for mobilitet som sådan umuligt.

Imidlertid kan vor intelligens gøre en indsats for at gå "bagom" sig selv, og vort sprog kan – skønt konstrueret i spatielle relationer – i nogen grad overvinde dets begrænsninger og rydde en sti til en anden – ikke-platonisk – forståelse af virkelighed. Det er det, kunstneren kan, og det er på grundlag af ovennævnte betragtninger, at man må forstå den patos og alvor, som Paul la Cour omfatter digtergerningen med i *Fragmenter af en Dagbog*, som er helt og aldeles gennemstrømmet af bergsonianisme.

Allerede i 1929 var Paul la Cour fremkommet med en hård kritik af Otto Gelsteds digte, som han så som udtryk for intellektuel lathed og fejhed. Han bebrejdede Gelsted, at denne havde glemt den elementære sandhed, "at Poesi og Tænkning er to næsten kongruente Begreber, der ikke kan skilles uden gensidig Skade". Poesien og tænkningen har samme mål, nemlig "det egentlige", og la Cour fortsætter:

Henri Bergsons endelige Betydning for Forstaaelsen af dette er blot ved at afsløre sig. Han er stadig den eneste moderne Tænkner, og hvad ingen dansk Kritiker har faaet Øje paa, tilstaar jeg gerne: jeg takker ham for min lille Bog "Den tredje Dag", der næppe indeholder en Linie, som ikke er skrevet i Lyset af ham.⁷¹

⁷¹ Her efter Schmidt 1971, s. 19.

Man kunne sige det samme om *Fragmenter af en Dagbog*. Traktaten er inddelt i kapitler, der alle omhandler centrale forestillinger i en vitalistisk kontekst, så lad os begynde fra en ende af.

Før sproget

Det, der ligger før sproget for la Cour, er selve poesien. Han taler om poesien, der er født før angsten. Poesi har som sådan ikke noget med digt at gøre. Poesi er digtets forudsætning, ligesom poesien er forudsætning for alt andet materielt. Poesi er for la Cour det, Bergson kalder *élan vital*, den virtuelle forudsætning for virkeligheden. Poesi er mulighed, slet og ret. Når poesien materialiserer sig i digt, er det i et stivnet medium, der sætter skel – i angstens medium så at sige. ”Livet [skal have] poetisk Eksistens”, skriver La Cour videre (s. 10), livet skal med andre ord bag om de praktisk, konventionelle manøvrer, som holder os tilbage fra egentlig kontakt. Og videre hedder det om det egentlige, det, der ligger før sproget:

En Digter uden Ord, et Menneske, som har en Viden mere, lader sig ikke blot tænke, paa ham hviler al Kultur, selve Menneskets Eksistens som Menneske. Han er vor uundværlige Meddigter, men de tusinde artistiske Ord kan ikke gøre nogen uden denne Viden mere til Digter. Naar Poesien er uafhængig af alle Former, overalt til Stede, er Digteren ikke den, der skaber den, han er en Frigører [...]. Digter er enhver, i hvem Enheden i alle Ting lever og vidner. (s. 11)

Poesien kan i Litteraturen kun fremtræde iklædt Ord. Den nøjagtigste Definition paa et poetisk Digt vi kan naa til, er da den: en Rækkefølge af Ord, gennem hvilke Poesien lader sig til Syne. Alle Muligheder staar os atter aabne. (s. 13)

Forestillingen om digteren, som fjerner sløret fra den sande virkeligheds ansigt og derved frigør menneskeheden, er som taget direkte fra Bergson. Enheden i alle ting eller alle ting som underkastet det samme skabende princip, det er poesien. La Cour lægger endvidere op til, at den eneste ”mimetiske” karakter, et digt kan have, er en ”Rækkefølge af Ord”, en strøm af ordforbindelser, der bringer mindelser om livsstrømmens dynamik. Der er altså ikke tale om, at digtet er forpligtet på et semantisk udsagn, der har med konventionel syntaks at gøre:

Selv uden at du søger at forbinde Ordene, indgaar de Forbindelse med hinanden. Saadan er deres levende Natur. De taler sammen. Det er Ordenes Samtaler, som er Digtet, ikke Ordene i sig selv. Det, som laa imellem dem, deres Virkning paa hinanden. Af deres indbyrdes Handlinger opstod det. At digte er at paalægge Ordene at føre en særlig Samtale.

Den rette Definition paa et poetisk Digt maa derfor blive: *en Strøm af Ordforbindelser, gennem hvilke Poesien lader sig til Syne*. (s. 14, min kursivering)

Det er en meget modernistisk ytring, la Cour her kommer med. Dels bringer den mindelser om at frigøre ordene fra deres konventionelle successive binding, ligesom futuristen Marinetti gør i sin ord i frihed-teori. Dels ligger der en forestilling om, at ord i lighed med andet stof er udrustet med synapser, potentielle forbindelsesled, som er en ubestemt kvalitet ved dem, der i virkeligheden vidner om deres ”oprindelse” som en delmængde af livsstrømmens eller ”poesiens” karakter af altings forudsætning. Disse synapser kan korrespondere på tværs af de bekvemme forbindelser, vi bruger dem til for at tvinge ordforbindelserne til rationelle udsagn, som gør os manøvreedygtige i det hverdagslige.

Forestillingen om sammenhæng er central for la Cour: ”I Naturen [...] er alting Sammenhæng, Varighed og uforstyrrelig Evne til Gentagelse. I den raader absolut Identitet mellem Form og Liv”. Her benytter la Cour ligefrem en af de danske betegnelser for *la durée* ”Varighed”, som er naturen. Identiteten mellem liv og form siger noget om, at naturen ikke

har brug for symboler. Som tidligere nævnt siger Bergson i *Introduction à la métaphysique* fra 1903, at metafysik er den videnskab, der søger at holde symboler borte. Derfor er naturen bredt forstået metafysik, og menneskets ubehjælpelige forsøg på at fravriste naturen dens visdom er kunst og symboler, fordi der i den menneskelige verden ikke er identitet mellem liv og form.

Naar Sproget hører op med at være kultisk, mister det sin Oprigtighed og begynder at bevæge sig mod stadig stigende Abstraktion. En Dag har det mistet den sidste skyggeagtige Navlestreng, der forbandt det med Tingene og den Følelse, de genoprettede i dig, og nu slaar det ind og hævner sig. Verden gaar i Opløsning, naar den er uden Konkreter. Ingen tør længere tro Sproget paa dets Ord. Da det mistede sit Forhold til Tingene, sprængtes dets Lænker, og det er ikke Sproget, men dig, der gaar under for dets forfærdelige Frihed. Intet binder det længere til at tale Sandhed. Sproget blev det modsatte af Liv og Sandhed, af følelsesmæssig erkendelse: et Propagandaredskab, blottet for Undseelse. Det blev umenneskeligt. (s. 40-41)

Når la Cour taler om, at sproget trods alt stadig har en kultisk karakter, så er det den rest hos sproget, som giver anelse om princippet for identitet mellem form og liv, et pant på den opretholdende livsstrøm. Det er en lignende interesse for det kultiske, der tidligere er omtalt i forbindelse med billedkunstnernes optagethed af primitive kulturer, hvor kunst udelukkende er knyttet til kulten og derfor et sandt udtryk for åndelig nødvendighed. Jo mere ordene og sproget frigøres fra den verden, det bebor og omgiver, jo mindre forpligtet bliver det på verdens velfærd, det bliver ”blottet for Undseelse”.

Billedet

Billedet står som en helt fundamental kraft i digtet (og ”digtet” for la Cour betyder ”det, der er digtet”; det kan altså sagtens være prosa eller noget andet). I lighed med andre kunstarter prises billedet som element i det moderne værk, fordi det tvinger tanken til at bevæge sig ad springende associative baner i stedet for logiske, kausale:

Da jeg udsendte mine første Digte, skrev en Kritiker, som sikkert havde Ret i sin Kritik, men ikke i dens Begrundelse, at Billederne tyngede Digtene, fordi de ikke var klare Gennemgangsled for Tanken.

Hvilken Misforståelse af Billedets Funktion, den almindeligste af alle. Netop derfor lever Menneskene ikke længere i Poesi, for de tror, den er en blomstrende, lidt afsvækket, men lettere tilgængelig Form for logisk Tankevirkosomhed.

Men hvad om Billedet sammenfatter det, som Tanken ikke kan oplede? Hvad om det er en højere og væsentligere Indsigt, der rækkes dig? En Kundskab om Livets Enhed, ingen Tanke mægter at fatte. Hvor du ingen Forbindelse ser, der aner Digteren Sammenhæng. (s.33)

Vi kan her tænke på det udsagn hos Bergson, at to billeder hentet fra disparate områder af virkeligheden i sammensathed kan give en fornemmelse for élan vital, som intet andet kan (jf. også den senere behandling af myten hos Johannes V. Jensen). Der er tale om billedet som et slags objektivt korrelat, der skal meddele noget, der intet har at gøre med, hvad billedet i øvrigt måtte ”forestille”. Det siges direkte af la Cour: ”Det poetiske Billede er gjort af Mod-sætninger, der ved at bringes sammen oplyser ikke blot hinanden, men alle Tings Sammenhæng og Enheden i det Liv, vi lever. Billedet bliver mægtigere, jo usporligere en Forbindelse det udsiger. Det adskilte samles i Enkelhed og Sempelhed i Billedet. Det Kviksand, dit Liv nedsynker i, bliver Grund” (s.33-34).

Forestillingen om dissonans som andet end mislyd melder sig også i udsagnet. Den ubestemmelige virkelighed, som subjektet står over for, får sammenhæng og mening via kunsten, via modernismens praksis med eksempelvis dissonans, der giver fast grund under

fødderne på den, der står på modernitetens vaklende fundament. Senere i kapitlet får vi den indsigt, som Johannes V. Jensens digt "Interferens" er udtryk for: "... det levende Billede sammenknytter to Realiteter, hvis Forbindelse før kun var synlig for Aanden." (s. 35).

Billede og realitet

Som bevis på, hvor magtpåliggende forestillingen om billede og realitet er for la Cour, vies fænomenerne endnu et kapitel i traktaten. Han understreger, at realitet ikke har noget med realisme og mimesis at gøre: "Digteren gengiver dig ikke Virkelighedens Billede, han udtrykker sig ved at give Liv til en Realitet." (s. 43). Og videre:

Digtet, som syndede ved for megen Virkelighed, hengav sig til Imitation. Du blev i Stoffet. Digtet, som skabte en Realitet, løftede dig ind i det underfulde, *hvor alt er Tilblivelse*.

Det er, hvad Goethe mente, naar han skelnede mellem Virkelighedstroskab og Kunstsandhed. (s. 44, min kursivering)

Atter understreges det underfulde, poesien, som det sted, hvor alt er tilblivelse, og det, som er ethvert sandt digts egentlige genstand ifølge la Cour. "Naar det [Billedet] blev i sanserne, kunde det kun betro dig Tingenes Egenskaber, ikke deres dybe Eksistens" (s. 45). Det sande digt går fra at beskæftige sig med, hvad billedet siger om kvantitative aspekter til det kvalitative (Eksistens). Det er, fordi vi er tilbøjelige til at bruge billeder i digte, som vi plejer at bruge dem i hverdagen: til at navigere i den ydre verden, at så meget ligegyldigt skriveri findes. La Cours digtforståelse angår kunst, der kan bringe os videre ved "poetisk" billedanvendelse – til det "underste", som også Munch-Petersen talte om:

Lig ikke under for Virkeligheden. Stofferne vil tilintetgøre dig, de er Møllestenen om din Hals.

Digtet er Spring og Flugt. Fra det haandgribelige bevæger det sig ind i den skjulte Kilde til alle Stoffer og Former. Det underste, som Gustaf Munch-Petersen talte om. (s. 45)

"Digtet er Spring og Flugt", skriver la Cour, og det har naturligvis hverken noget med akrobatik eller eskapisme at gøre. Det er en lynsnar bevægelse væk fra vor vante fortolkning af virkeligheden som forløb og "fortælling", et forsøg på at omgå det, den nyeste kognitive forskning formoder om den menneskelige bevidsthed, nemlig at den er "litterær" og forstår verden "realistisk" i handling og plot. Men at forstå verden bevidsthedsmæssigt på en bestemt måde siger ikke nødvendigvis noget om at fatte virkelighedens natur, for nu igen at relatere til Bergson, og det, la Cour udtrykker, er, at springet og flugten er vejen, ad hvilken vi kan få meddelt andet end historier. Denne forestilling ligger meget tæt op ad Johannes V. Jensens tiltro til mytens kapacitet, og det hedder da også videre hos la Cour:

Den højeste Realitet finder du i Myten. Mytens Urform er Billedet, en Draabe af Ord, hvori Ordet selv gik under, da det fødte et fremmed Liv. Nu vandrer det i Verden. Den er et Under for dets Øjne. (s.52)

I myten kan ordet således transcendere sin egen natur som immanent virkelighedsslave. Det unddrager sig semantiske og syntaktiske bindinger i gængs forstand (som forvalter af realisme) og giver sig billedet, myten i vold, hvorved den fuldender bevægelsen fra realisme til realitet, en kvalitet af sidstereferent, der ikke kan føres tilbage til noget andet. For la Cour er myten et forsøg på at frigøre ordet fra en vanlig symbolsk funktion: "Billedet *beskriver* aldrig" (s. 52).

Poetisk logik

I *Fragmenternes* 9. kapitel beskæftiger la Cour sig med det, han kalder ”poetisk Logik”, som hovedsageligt sætter bevidsthedens ”moderne” og analoge, springende måde at orientere sig på over for den naturvidenskabelige, følgerigtigt logiske. Skulle man applicere bergsonske termer på modsætningerne, ville det være det syntetiske over for det analytiske, som er fuldstændigt dækkende forestillinger for det, la Cour mener:

Hvor ofte har du ikke oplevet, at Digtet stred imod din Opfattelse af det sammenhængende Tankelivs Former. Du følte, du burde mene, det bedrog dig, og dog maatte du tro det. Det overstraaede Logiken med et Lys, som just i Springet og den tilsyneladende Modsigelse aabenbarede dig en større, skjult Sammenhæng.

Det er en af de farligste Misforstaaelser af Digtet, at det bestrider og krænker Logiken.

Du tager Fejl. Det lever udenfor den. Det røber dig dens Grænser. (s. 55)

La Cour pointerer her, at ”logik”, traditionelt forstået, netop tilhører en (muligvis) ”litterær” bevidsthed, som vi udelukkende er udstyret med for at kunne fortsætte driften mod vækst og forplantning. Han udelukker dog ikke en ”poetisk” logik, som jo netop er titlen på afsnittet, og det kan naturligtvis forvirre en del:

Poesien er aldrig ulogisk. Dens Væsen er ikke Forklaring, men Aabenbaring af Sammenhæng, ikke blot i Formerne. Dens Forhold til Logiken er frit. Det er dens Væsen altid kun at tale om Forbindelser, selv hvor du ingen ser. Hvor Tingene mødes, er Poesien. Aldrig hvor de skilles.

Hvad der for det tvivlende Øje ser ud som Forsyndelser mod Logiken, er i det levende Digt Udtryk for en højere, poetisk Logik, der ikke slutter fra Led til Led, men fra Forbindelse til Forbindelse. Den isolerer ikke Dele for at lade dem formere sig følgerigtigt, med en Tvang imellem sig, men samler Tingene efter Slægtskab. Ogsaa Modsigelse kan være Slægtskab. (s. 55-56)

I det omfang man kan operere med konkurrerende opfattelser af modernismen (en kulturpessimistisk, materialistisk over for en metafysisk, vitalistisk), er det vigtigt, at den metafysiske linje opererer med *mødet* og en frit aktiveret samtale mellem virkelighedens fragmenter, som beror på et slægtskab betinget af en fælles virtuel oprindelse (som for la Cour er ”Poesien”, for Bergson ”élan vital”). Heroverfor opererer den materialistiske/kulturpessimistiske modernisme med *splittelsen* og adskillelsen som kilde til fremmedgørelse og isolation. Livsstrømmen, eller hvad man nu vælger at kalde den, er ikke så meget *i* tingene, som den er relationen imellem dem (hvis man var grundtvigianer, kunne man glimrende kalde det ”Helligånden”, hvilket tydelig illustrerer Bergsons og la Cours affinitet til et religiøst rum).

At den kulturpessimistiske tilgang til moderniteten følgerigtigt ender i isolation, udvikler la Cour i forbindelse med eksistentialismen, som jo var højeste mode, da *Fragmenter* blev skrevet:

Den eksistentialistiske Filosofi, der knæsætter Isolationen som dit Vilkaar, isolerer det enkelte Individ, isolerer endog dets enkelte Handlinger, fuldbringer derved den endelige Atomisering af den lysende Sammensmeltning, vi kaldte Menneske.

Den er et Enderesultat. Dybere kan Tilblivelsesdriftens Flamme ikke synke. Saadan kan en Tankerække, der bliver i det logiske, forraade. (s. 59)

Eksistentialismen er for la Cour på sæt og vis den naturvidenskabelige tankebygnings endelige dommedag (jf. Kandinskys tidligere omtalte fortvivlelse over atomspaltningen, som så kan betegnes som dommedagens indvarsling). Man kunne sige, at eksistentialismen i la Cours optik er tilværelsens endelige udarten i uendelig høj entropi, et ”klynk”, der markerer livsstrømmens endelige ophør. Med eksistentialismen står vi ifølge la Cour over for den mest

poesiforladte tilværelsesopfattelse. ”Tilblivelsesdriften” er synonym med ”Poesien”, og med den endelige atomisering slukkes det lys for ånden, der aldrig var oplysningen (som Holberg netop tilskrev den egenskab), men livsfølelsen. Eksistentialismen betegnes som ”Denne Frostblomst, plukket i kærlighedsløse Egne ...” (s. 59).

Forestillingen om epifani, det fuldendte øjeblik, man kan opleve i en begunstiget situation, må naturligvis være en del af la Cours mentale inventar:

Den logiske Tanke er ikke skabende, den beskæftiger sig med Former, ikke med Tilblivelse. Den benægter den brændende Tornebusk, benægter det underfuldes højeste Realitet.

Den poetiske Logik er Skabelsens Sprog. Det har ingen Ord for Beviser. (s. 60)

Og andetsteds som indledning til afsnittet *Dimensionsfornemmelsen*:

Paa Bevarelsen af Dimensionsfornemmelsen hviler al Digting. Det, du kalder Udvidelse, de sjældne Øjeblikke, da alle Spørgsmaal tier og Livsoplevelsen fylder dig til Randen, saa du omfatter alle Ting med ren og uselvisk Lidenskab, fuld af Glæde, af et fjernt, blufærdigt Smil, denne aabne Tilstand er blot en pludselig Generobring af din oprindelige Dimensionsfornemmelse. Det var ikke ukendte Øer, du betraadte, men en Indsigt, du har ejet, som atter meldte sig. Din Ufordærvethed vaagnede til Live og smilede. Barndommen hældede sig over dig og viste dig Lysaar, hvor du maalte med Alenmaal. Det var ikke Udvidelse, men vor forstokkede Nedskrivning af alle Dimensioner, som pludselig undsaa sig. Det gik op for den, at den var nøgen. (s. 71)

Den brændende tornebusk er et klassisk eksempel på epifani. Hvilket forhold la Cour havde til Joyces sekulariserede version, som jeg senere vender tilbage til, har han ikke ekspliciteret nogen steder. Men forestillingen om oplevelser af uventede korrespondancer mellem det trivielle (f.eks. et digts bestanddele) som pant på virkelighedens egentlige karakter er i en vis forstand kernen i hele la Cours tankebygning i *Fragmenter*. Og forestillingen om, at det er en indsigt, man hele tiden har haft, men som blot har været blokeret af vor bevidstheds bekvemme overlevelseshed, adskiller også den la Courske epifani fra den transcendent, idet det ikke er en indsigt, der kommer ude- eller ovenfra.

Det er interessant og årvågen opmærksomhed værd, at la Cour enkelte steder omtaler nogle af de store modernistiske malere:

Ingen af Tidens store Malere er mig i Dag mere nærværende end Chagall, den store Naive fra Vitebsk, som ser og maler Kalven i Koens Bug, Mand og Kvinde omslyngede i Blomsterbuketten og Stuen, du lever i, kløvet af Verdensrummets Uendelighed, som trænger ind til dig og fatter med sin Afstand og Storhed om hende, du elsker. En Engel ikke større end en Sommerfugl svæver over jer, og Lampen paa Bordet foran Huset er større end Bygningerne bag den, for nu lyser den i Sommernatten som Fortrolighedens Sol. I hans Kunst er alting vævet sammen til en Trolddom af Sammenhæng. Tingene har kun Grænser for at kunne mødes og forenes.

Ikke Iagttagelser, men barnlige Billeder af Tingenes Forbindelser med hinanden. En Almueverden omslutter dig. Din Forstand benægter den, men din Følelse røber dig, at du omsider staar foran det urokkelige.

Den mageløse Sandhed, Chagall har levet i sit Maleri, er den, at Tingenes Størrelse beror paa deres Værdi for Sindet. Genstandene i hans Billedverden har altid Følelsens Størrelse og kun den. Hvilken Befrielse ligger der ikke heri! Saa enkel er den poetiske Logik. Den er Kærlighed. (s. 61-62)

”Tingenes Størrelse beror paa deres Værdi for Sindet”. Det er jo opskriften på det kognitive billedparadigme, som var før-renæssancens og senere skulle blive kubismens og en stor del af den moderne kunsts. La Cour bekender sig her til ”Trompe l’esprit”, åndsbedraget, som vejen til indsigt og kontakt.

Oprigtighed

I det 10. kapitel sætter la Cour begrebet ”oprigtighed” over for det kunstlede og kunstfulde: ”Alverdens Kunstfuldhed er intet mod et Suk, som er oprigtigt.” (s. 63):

Den [Oprigtigheden] er Evnen til bag alle dine Forklædninger aldrig at glemme, de ikke er noget i sig selv, men kun til for at blive brugt. De smykker dig ikke, men de beskærmer dig, kun derved retfærdiggøres de. I Stilheden og Usynligheden de udbreder om dig, kan du aabne dig. Nu sprang du op! Ikke for at bekende dig, saa andre kan gaa ind i dig og beskue dig, men for at noget kunde laane dig og blive til ved dig.

At være oprigtig er inderst et Spørgsmaal om at være redebon. Om at give Plads for det, som vil blive til. (s. 65-66)

I al sin kryptiske udformning er dette et meget centralt sted i *Fragmenterne*. ”Forklædningerne” er den materielle virkelighed, som kunstneren er hjemfalden til at betjene sig af for at henlede opmærksomheden på det, der ikke er materielt. ”Stilheden” og ”Usynligheden” er de immaterielle kvaliteter, som fænomenernes verden bringer med sig som rester eller egenskaber, der vidner om deres virtuelle oprindelighed som del af tilblivelsens princip. Kunstneren kan aktualisere skabelsesprincippet (eller ”Livsstrømmen” eller ”Poesien”, om man vil), hvis han er bekendt med vilkårene for dets virke. Og det er et spørgsmål om at være åben og ”redebon”, så man kan blive medium for synliggørelsen af det almene. At bruge sine evner til at åbne for individuel bekendelse ville i den sammenhæng være den fordømmeligste prostitution.

Samtidig redegør passagen for forholdet mellem metafor og virkelighed, udfoldet til poetik, etik og livspraksis. Sådan kan kunst inspirere; ikke ved, hvad den ligner, men ved, hvad den *er*: en materialisering af fællesmenneskelige vilkår for eksistens. Ikke som realisme, men som realitet og sidstereferent, fordi tilblivelsen er aktivt til stede i mødet mellem værkets faktiske elementer. Det kan sagtens være en materialisering af skønhed, men det behøver ikke at være det; og så er det i hvert fald ikke for skønhedens skyld, men for verdens.

Følgende bliver spørgsmålet om det individuelle og personelt nysgerrige over for det almene og generelt vedkommende fornemt udviklet af la Cour, samtidig med at han mere klart gør rede for, hvad han mener med, at man gemmer eller forklæder sig bag materien:

Jeg tænker paa det græske Drama, paa Skuespillernes tragiske eller komiske Masker og Kothurnerne hvorpaa de gik. Hvilke Forklædninger! Hvilken Oprigtighed!

Her hørte Kunstens Tvetydighed op. Du skulde ikke bruge Kikkert for at studere Skuespillernes personlige Udtryk for Sorg og rystes deraf. Her talte Sorgen og Fryden i deres Renhed og styrkede dig til at møde dem og bære dem. Du blev ikke lænket til Illusionen af en Sorg, som foregav at udspille sig for dine Øjne, men befriet og forløst til at modne dit Livs Indhold af Sorg og Glæde.

I det individuelle bindes du paa Hænder og Fødder, dine Øjne forvirres, saa du ikke kan se klart, men Masken smeltede dig ind i upersonligt Sammenhæng. Dit Livs Storhed, dine Muligheders Sum og dine Kræfters Tal aabenbares dig. Hvert Ord, som faldt paa dit Sind, var objektivt og blufærdigt. Var oprigtigt. (s. 66)

Maskerne objektiverer og skjuler, samtidig med at ”Masken smeltede dig ind i upersonligt Sammenhæng”, skriver la Cour. Maskens modus giver struktur til værket, så de flygtige egenskaber og kvaliteter, som kunsten aktualiserer, ikke fordamper i forhold til en meget synlig individuel udartethed; det er ”livets storhed”, ”mulighedernes sum” og ”kræfternes tal”, det drejer sig om, ikke relative egenskaber som skuespillernes berømmelse eller vorterne på næsen.

Samtidig giver la Cour her en indirekte forklaring på tonen i sit eget værk. Han henviser til, at de græske skuespillere gik på koturner, som jo er disse tyksålede sko, skuespillerne brugte i det græske drama. Samtidig betyder udtrykket ”at være på koturnen” at være højt-

ravende. Det vil være vanskeligt at benægte, at *Fragmenternes* tone er patetisk, men det skal i første række forstås som en strukturel egenskab, der så at sige stiver værket af, så dets flygtige essens ikke fordampes for læseren. Patos og ironi er en retorisk objektivering, der skaber struktur, giver værket rejsning med sine overtydelige og upersonlige markeringer.

La Cour har brug for et stillads med lav entropi og stor stabilitet til sit ambitiøse forehavende. Derfor går han sprogligt på koturner for at skabe stilistisk sammenhæng mellem de konkrete fragmenter i "dagbogen", men bestemt også for at markere et generelt kunstnerisk princip, hvor værkets modus skaber sammenhæng mellem det, der "realistisk" fremtræder løsrevet og isoleret:

Den [Masken] fjernede Tvetydigheden, som findes i al Kunst, denne Sammenvævning af Tilfældighed og Lov, af Personlighedens forfængelige Hensigter og den vældige, anonyme Drift mod upersonligt Liv. Alene under Maskens Skjold kunde du naa op til det almene, den store lødige Gyldighed, som er Oprigtighed. (s. 67)

Det er her vigtigt at forstå, at den tvetydighed, der fjernes ved strukturel objektivering, ikke er virkelighedens karakter af ubestemthed; det er kunstværkets ofte forvirrende karakter af ubeslutsomhed, la Cour omtaler. Som vi senere skal se, er han også i *Fragmenterne* helt på det rene med ubestemthedens akkorder som kunstnerisk greb.

At oprigtighed ikke er forbundet med en ydre virkelighedstro gengivelse i kunsten, men med direkte at overskride denne, gøres også klart; la Cour tager afstand fra realisme til fordel for realitet:

Oprigtighed er: ikke at standse ved den ydre Virkelighed, ikke at forfærdige Afbilleder af den, men utrætteligt at vedblive din Kamp til du naar frem til det, der er Realitet. Ikke Tingenes Træk, men deres Forbindelser med Mennesket. (s. 69)

Det er vigtigt for la Cour at lægge afstand til enhver ekspressionistisk forestilling om, at kunst er spontan oprigtighed, så "var Skriget det reneste Kunstværk", skriver han, så var "Notatet større end Digtet, Ildsvaaden mere sand end Dramaet, Tilfældigheden og Refleksen Lov. Vi levede som Barbarer." (s. 68).

Hvis mennesket lader sig overvælde og bestemme af den rå natur, giver sig sine instinkter i vold, så er det et knæfald for den lurende dæmoni, som spreder angst og dødsfrygt. Dæmoner er afbilleder af den ydre virkelighed, og de opstår som en spejling af jegets ukultiverede natur, hvis den ombrudte realitet får selvgyldighed uden sammenhæng. Besindelsen og afstanden til lidenskabelige og ukultiverede følelsesudbrud skal netop sikre, at udtrykket bliver til i overensstemmelse med det anonyme skabelsesprincip og ikke bliver en individuel spejling af personlig dæmoni. Som vi senere skal se i forbindelse med behandlingen af polariteten i Heretica-generationen, så er dette netop det springende punkt, der skiller en vitalist som Bjørnvig, som anerkender, at den principielle livsudfoldelse finder sted overalt og hele tiden, fra en sensymbolist som Sarvig, der kun oplever sammenhæng på begunstigede steder og tidspunkter og altovervejende lader sig overvælde af en dæmoni, der tilsyneladende er autonom og historisk betinget, men som i virkeligheden er selvspejling.

Paul la Cour pointerer således Johannes Ewalds ord om, at man må være nogenledes kold for at kunne skildre sin ild⁷²; for at kunne almengøre sin personlige passion må man kunne omsætte den til tegn, der skriver bevægelsesmønstre i alles sind:

⁷² Ewald 1814, s. xxv.

Ikke alene det dæmoniske i din Natur, Tilstaaelsen af det raa og umiddelbare, der vil overvælde dig, skal du frygte. For at naa op til sand Oprigtighed, maa du ogsaa give Afkald paa *din* Oprigtighed. Din egen. Det er Ormen, som fraadser paa alle Bekenderes Værk, at den tilsyneladende Oprigtighed, de hovmodigt bærer til Skue, er Bedrag. Den er deres egen Oprigtighed, den Forestilling[s] de gjorde sig om sig selv.

Den dybe Oprigtighed, hvortil du skal naa, ligger udenfor Individualiteten. Den har ikke dine Træk, den er anonym. Oprigtighed tilhører aldrig en. (s. 68-69).

Netop det objektiverede, åndeligt befrugtede udtryk, *Tegnet*, er poetikkens 12. kapitel helliget, og la Cour indleder med at give en karakteristik af digteren og hans genstandsområde, som er meget sigende i forhold til, hvad vi hidtil har beskæftiget os med:

Man siger om Digteren, at han er Ordkunstner, udrustet med en særlig Ordfantasi, og ser deri det oprindelige Vidnesbyrd om hans Bestemmelse.

Men det er en Følge af hans Bestemmelse. Det var Redskabet, han tildannede for at kunne omsætte sin Undren i synlige Tegn.

Sproget var senere. Først var den himmelfaldne Undren, først den Udtrykskraft, som skabte Sproget. (s. 73)

At omsætte sin undren i ”synlige tegn”: Det er jo det, det hele har drejet sig om fra Cézanne til la Cour: fra malede kvanter til ”svangre” fragmenter. Det er en undren, der omfatter ubestemthed, og man kunne sige, at digteren var den, der havde gehør for det ubestemte, der er digtningens genstand, og som kræver at blive fremstillet i stabil form. Ethvert motiv eller tema er underordnet – og tjener til at redegøre for – den undren, der er vidnesbyrd om virkelighedens karakter. Det udvikles i takt med, at la Cour bruger dansen som billede på bevægelse som ”en Mening i sig selv. Digtets inderste Tema er Digtet, et særligt, ordmusisk Livsudtryk” (s. 74).

Det ordmusiske livsudtryk kunne ikke have fundet en mere dynamisk og livsbekræftende formulering hos Bergson selv.

Paul la Cour er ikke til fals for at lade sig medrive af voldsomme begivenheder eller overdrevne udtryk, det er på en måde bare værket, der omsætter sin egen energi. Nej, energien må kunne forplantes til læseren, og det gør digtet i sin karakter af tegn eller objektivt korrelat med realiteten intakt:

Digtet, som søgte at fastholde dig ved voldsomme Begivenheder eller overdrevne Udtryk; det, som kredse i Forestillinger, der ved deres blotte Tilstedeværelse maatte berøre din Følsomhed, lod kun ringe Plads for Poesien.

Men Digtet, som fyldte dig med Sindsbevægelse, med uforstaaelig Oplevelse af Fylde, uden at du vidste hvorfor.

I det var alting Tegn, skønt du saa det ikke. (s. 74-75)

Man sidder på dette tidspunkt i læsningen af *Fragmenterne* og begynder at længes efter eksempler i kunsten og digtningen, der underbygger la Cours redegørelser, og det kommer også:

Den franske Billedhugger Jean Osouf udstillede for et Par Aar siden en Halvfigur. En Kvinde med let drejet og sænket Hoved, tydeligt inspireret af gotisk Skulptur.

Forskellen paa Hovedets Sænkning paa Halsen var mellem den moderne Skulptur og dens gamle Forbilleder kun ganske svag. Men i denne næsten umærkelige Forskel laa hele den vældige Kraft, der ved at skabe Tegn giver Liv til en aandelig Realitet.

De gotiske Skulpturers Hoved var sænket, men saa let, at deres Bevægelse blev Tegnet paa det overvældede Menneske, der paa en Gang bøjer sig under en Inspiration fra oven, en Naade, og løfter sig modtagende imod den. I denne Bøjning, der inderst var Rejsning, fandt du Menneskets Værdighed udtrykt.

Kapitel 5: Ubestemthed og poetik

Der raadede ikke Jævnbyrdighed mellem Gud og det Menneske, disse religiøse Skulpturer fortolkede, men stolt Slægtskab. Det var virkelig et Barn af en altformaaende Aand.

I Osoufs Skulptur blev Hovedet sænket netop saa meget mere, at det kun er sænket. Det blev ikke Tegn paa noget. Skulpturen blev sentimental. Sanselig. (s. 76).

Det er interessant, at la Cour knytter begrebet ”sanselig” til billedhuggerens mislykkede forsøg på at favne gotikkens indsigt. Vi har tidligere set, hvordan renæssancen medførte et paradigmeskift fra middelalderens kognitive tilgang til verden og kunsten til et perceptuelt, hvis paradigme var illusion. Det er dette illusionsparadigme, den franske billedhugger ikke kan komme fri af, derfor udarter hans værk sentimentalt. Realisme og gengivelse af en ydre virkelighed er et vildspor:

Ingen Imitation kan forvandle dig. Men den Kunst, som er Tegnet paa din sande Storhed.

Den viste dig dine Maal, derfor den uforklarlige Bevægelse, der greb dig.

Nu maa du leve efter dem. Du er ikke længere uvidende om den, du kunde være. (s. 77)

Vi ved det jo godt, det med imitationen. Der findes vel ikke en oplevelse, der er mindre bevægende, end at besøge Madame Toussauds vokskabinet i London. Her er ingen tegn, kun umenneskelig stivnen i åndsforladt gentagelse.

Tingene er overskriften på det 13. kapitel, og det omhandler, hvordan kunsten skal omgås tingene på den rette måde. Man kunne kort formulere det sådan: Kunstens mål er at befri menneskene, så de forstår, hvad de i sandhed er, og det kræver, at kunstneren benytter tingene som redskab til dette og ikke som mål i sig selv:

Jo større din Følelse for det *enkelte* Træ, det graa eller grønne Hav, du saa, des fjernere Digtet.

At digte er ikke at gengive Tingene, men at overvinde dem og tvinge dem til Tjeneste. Ikke at blive i dem, men at befri Mennesket ved dem. (s. 80)

Paul la Cour understreger, at æstetisk behag i sig selv er pinefuldt, og han eksemplificerer det med et brev, som digteren Lorca skrev til sin ven Jorge. ”Du kan ikke forestille dig, hvor frygteligt det er Nætter igennem at sidde paa sin Balkon og stirre paa det natlige Granada, som er *tomt* for mig. Og ikke at kunne finde nogen Form for Trøst ...” (s. 81). ”Dybere Ord om Poesien er ikke sagt”, følger la Cour op, og han bruger således Granadas pragt som eksempel på tom æstetik, hvor ”intet var Poesi, intet Forbindelse og Naboskab. Tingene var kun skønne, alt var det pinefulde æstetiske Behag, intet var Alvor, Lidenskab og Skæbne. Intet vilde forvandle sig til Valplads for aandelig Strid.” (s. 81).

Herefter kommer et udsagn, der er meget centralt, især i forbindelse med de i afhandlingen senere omtalte *Cézannes metode* og *Intethedens grimasser* af Per Højholt:

Og dog er Oplevelsen af denne Tomhed og dens Smerte den første Forudsætning for al Poesi. Fra den strømmer det smertefulde Drag, Dødsmodet i den store Kunst. Selv den lykkeligste Kunst, en Mozarts, en Raffaels, staar fyldt til Randen med Klage. Oplevelsen af Tomheden vaander sig paa Menneskeaaendens Bund.

Uden Stumhed ingen Ord, ingen Poesi. Stumheden foran den lukkede Verden, som er tom for dig. (s. 81-82)

”Tomhedens Smerte” hos la Cour er en af intethedens grimasser hos Højholt. Det vigtige er således, at tomhed og stumhed ikke er mangelfulde og afmægtige egenskaber ved virkelighedens forudsætning, men snarere er en potent intethed, fortættet mulighed, altså en tilstand behæftet med egenskaber, som Bergson tillægger *élan vital*. La Cour bruger et billede

fra Grundtvigs ”Nytaarsmorgen” til at anskueliggøre, hvordan tomhed og udtryksdrift er nært forbundne:

Du som var tom overfor Tingene – da Indgivelsen faldt paa dig, forvandlede din Dvale sig til betvingende Udtryksdrift. Grundtvig siger i *Nytaarsmorgen*, at hvis man bandt hans Mund, vilde et Næb bryde ud af hans Bryst. Det er den Lidenskab, hvormed Tomheden og Stumheden pludselig gennembrydes i Lynglans af Digtet, naar det træder dig nær.

Man maa have kendt Stumheden for at finde dette underfulde Billede: Saa vilde et Næb bryde ud af mit Bryst ...

Nu lever du. Din Bestemmelse greb dig fat. Du blev Menneske. (s. 82-83)

Paul la Cour opfatter ordet som en betydelig mere kompleks størrelse end som et entydigt udtryk for et fast indhold. Ordet kan også være tegn og således besidde realitet og ubestemthed, ordet kan i sig selv være forlenet med ånd. Kapitel femten er om *Ordet*:

Alt, som hviler i dit Væsens Dyb, dernede, hvor du er Skabelse, al aandelig Evne, Indgivelsens store Øjeblikke, da du naaede til Indsigt – denne vældige anonyme Kraft vilde ligge med tilhyllet Hoved som Arret i sit aldrig sprængte Svøb, hvis Ordet ikke traadte det i Møde.

Det løfter dine Bølger som en Maane. Dyb stiger du ud af dit Dyb. (s. 87)

Dernede, hvor man er skabelse, åndelig evne, den ”vældige anonyme Kraft” er potentialet, *élan vital*. Denne kraft materialiserer sig i ord, som, hvis de er egnede, ikke indsnævrer og retningsbestemmer skabelsen mere, end at den stadig er digtets genstand. Ordene skal således ikke anvendes symbolsk, men forlene digtet med realitet, så det fremviser virkelighedens beskaffenhed af tilblivelse. Det har i høj grad at gøre med ubestemthed, fordi ordene skal antyde en forbindelse mellem sig, der går på tværs af en retningsbestemt, syntaktisk og semantisk relation. Derved får digtet ”mulighed” for at forløbe i andet og mere end ”meningens” retning.

Udenfor Digtet findes ingen entydig Overensstemmelse mellem Ordet og dets Betydning, bortset fra de forskellige Onomatopoeitica i Sproget. Kun i Digtet smelter Ordenes Lyd og en Betydning sammen med en saa indlysende Selvfølgelighed, at det virker som en Aabenbaring paa Sindet.

Du lytter til en Ordmusik, der er tung af Livsoplevelse. Tingenes Sjæl aabner sig for dig i Sang. Alt er Musik og Magi. (s. 88)

Det, la Cour siger i den citerede passage, er, at uden for digtet ligner ordet kun den realitet, den forholder sig til, når det er lydælende. Kun dér er ordet ikke symbolsk, men selv realitet, fordi det så at sige synger på virkelighedens eget sprog og ikke forstår virkeligheden som en funktion af noget, der ikke er den virkelighed selv, som Bergson siger. Hvis man derfor kan gøre digtet til et felt, der korresponderer på virkelighedens vilkår, og ikke grammatikkens eller fornuftens, kan man forlene sin tekst med samme kvalitet som onomatopoeitikonet rummer: autonom eksistens af realitet. ”Med Livsordet smelter Lyd og Betydning saa inderligt sammen, at du tror at staa foran et nyt Onomatopoeiticon.” (s. 90) La Cour gør nærmere rede for ”Livsordet” i forbindelse med et konkret eksempel paa, hvad han mener:

I ethvert levende Digt vaager et af disse Ord, som ved den vældige Styrke, Foreningen af Lyd og Betydning skænkede det, gennemtrænger hele Digtet. Med ligesaa stor Kraft som Billedet stræber det mod at blive Digt i sig selv. Det er ikke Digtets Livord, et Ord det holder af at nynne paa, men dets Livsord, det hvori det lever, den Jord hvori det gror. Et Ord saa tungt, at det nu blev et helt Sprog, Aandens og Sjælens Sprog. Ordet alene, et eneste Ord, kan blive Billede. (s. 88)

Kapitel 5: Ubestemthed og poetik

Det er en af primitivitetens kongstanker, at der i kulten ”oprindeligt” har været større grad af identitet mellem ord og betydning, og på forskellige måder forsøger man i den tidlige modernisme at gribe tilbage til kultisk ord-praksis for at fange egenskaber, der kan tilføre en udlevet symbolisme og realisme nyt blod. Vi ser det hos Lagerkvist i *Ordkunst og billedkunst*; vi ser det i Picassos optagethed af, at primitive afrikanske skulpturer i deres antimimetiske beskaffenhed ikke ligner en verden, men ”er” en verden, og det er ikke uden affinitet til Stravinskys anvendelse af dissonans i *Le Sacre du printemps*. Man kunne hævde, at det er et eksempel på, at ubestemthedens akkorder manifesterer sig forskelligt på tværs af kunstarterne, men med fælles udgangspunkt i et forsøg på at omgå en udvendig, kunstnerisk spejling af verden, som i vid udstrækning associeres med civilisation og ”dannelse”. Således også hos la Cour:

I Digtet husker Sproget sin Oprindelse. Det er kultisk. Det opstod i stor Glæde og stor Sorg til Anraabelse, Besværgelse og Tilbedelse. Det opstod som Sang, før vi betyngede det med fremmed Hensigt. Kun Digteren ved om det første Ord. I dets Billede omdanner han alle de andre. (s. 90)

La Cour henviser til den kapacitet, som vi også skal se futurismens og Bønnelyckes forsøg på at revitalisere gennem apostrofe og påkaldelse.

Det gådefulde

Fragmenternes 16. kapitel er viet ”Det Gaadefulde”, og det fungerer sammen med det 17. kapitel, ”Klarhed”, som poler i digtningen, som Paul la Cour spænder ud for at problematisere en positivistisk, rationalistisk forståelse af gådefuldhed, dunkelhed og klarhed. Det er i praksis også en demonstration af, hvor fattige ord er ”i sig selv”, fordi det, de betyder, i høj grad beror på øjnene, der læser. Den profetiske diktion fortsætter:

Jeg er ikke sendt ud for at overbevise dig, derfor taler jeg ikke med den tørre Klarhed, du venter. Her hvor jeg staar, kan der kun skimtes.

Hvorfor forlanger du, Natten skal være lys? Dagen skjuler dig med sin Aktivitet, Natten ryster dig, fordi den skænker dig Mødet med dig selv.

Jeg mistror de metriske Former, der forlanger stringent Logik. Digtet er ikke en Tanke. (s. 103)

Det gådefulde er det, der er latent til stede som mulighed, uden at man har rationelle redskaber til at udforme en prognose, der siger, hvordan det vil ytre sig. Man kan altså hverken fornuftsmæssigt eller ”metrisk” diagnosticere det gådefulde eller dunkles karakter som andet end dunkelhed. Der er således tale om, at la Cour bestemmer endnu en udgave af virkelighedens virtuelle forudsætning som digtets egentlige tema. Det er imidlertid interessant at holde sig la Cours skepsis over for digteriske ”systemer” som metrik for øje, når vi senere skal følge hans redegørelse for forholdet mellem frihed og nødvendighed.

Han gør op med en positivistisk forestilling om, at kausalsammenhængen, som er intellektets måde at slutte på, også skulle være virkelighedens orienteringsform:

Tanken er indespærret i Kausalsammenhængen. Atomerne og Digtet benægter det. De argumenterer ikke. (s. 104)

Argumentation er knyttet til årsag og virkning, og dets medium er den abstrakte tid, fysikkens kvalitative tid. Heroverfor sætter la Cour digterens tid, som er identisk med Bergsons *la durée*:

Digteren tænker ikke i Dage og Timer. Han bevæger sig i Oplevelseshelheder. Fordi du ikke længere følger ham heri, kalder du ham dunkel. (s. 104)

Tiden er for digteren ikke kvantificeret i momenter, dage og timer, der opsplitter; den er sammenhæng og ”Oplevelseshelheder”. Dunkelhedens karakter af fortættethed, af lav entropi, er naturligvis det, der gør den interessant for la Cour:

Dunkelhed, som er Slaphed, var altid Kulde, men den Dunkelhed, som er Tillukkethed, heftig Koncentration, betød, at du havde noget at lukke dig over. Den udsprang af Varme og Blufærdighed, af Vækst. [...]

I det gaadefulde i et Digt lyser oftest dets Krystal. Da din Følelse var størst, blev den haard og skinnende.

Netop Haardheden og Tætheden, som afskrækkede dig, fordi de forekom dig uigennemtrængelige, var Følelsen i sin Renhed. Dets ukendte Ansigt. (s. 105-106)

Det er overordentlig interessant, at Paul la Cour knytter gådefuldhed, følelsens renhed, hårdhed og tæthed sammen med billedet af en krystal. Det kan umiddelbart forekomme paradoksalt, at noget så veldefineret – helt ned på atomart plan – som et krystal, kan associeres med ubestemthed og dunkelhed. Det, der knytter fænomenerne sammen, er imidlertid deres lave entropi. Et krystal, f.eks. en diamant, har en høj grad af atomar orden og derfor en lav entropi; den er med andre ord overordentlig stabil. Som tidligere forklaret er den lave entropi også en egenskab ved ubestemtheden og élan vital. Derfor er en evne som uigennemtrængelighed og hårdhed helt på sin plads som karakteristik af henholdsvis krystallets og det gode digts egenskaber. Det minder jo i øvrigt meget om Johannes V. Jensens ønske om at lave et værk, der var rundt og uigennemtrængeligt som en kugle – den er også karakteriseret af sin lave entropi. Et ”højentropisk” digt, der er velartikuleret og tager læseren ved hånden, er derimod alt for gennemtrængeligt:

Digtet, som i banal Forstand var klart, det vil sige som betroede dig alt, det rummede, paa en Gang, var uden Bevægelse. Det var Meningstilkendegivelse, ikke andet.

Din Kærlighed maa have højere Maal. Spyt det ud af din Mund! (s. 108)

I kapitlet *Klarhed* står rationalismen som sagt for skud:

Sky den Klarhed, som er flad Rationalisme og Forstandstørhed. Det er den, Flertallet kræver af dig for at faa bekræftet, at Livet er overkommeligt. Men hvis du er dem til Vilje, vil de væmmes ved dig, fordi du ikke har overvundet dem. De ser, at du kommer med knastørre Sole. De forlangte dem af dig, men de vilde dem ikke.

Lad din Klarhed være Indgivelse og Befrielse, Fantasiens Regnbueskær over Tingene. (s. 109)

At kunne forklare alt bliver ligefrem la Cours forestilling om overtro, og den hersker uindskrænket i den moderne naturalistiske og psykologiske roman:

Denne Overtro, at det er muligt og ønskværdigt at forklare alt, den finder du i den moderne Romans naturalistiske Psykologi, der har udtørret og opløst Genren, saa det næppe mere er muligt at tale om en levende Romankunst. Mennesket opfattet som en Kæde af aarsagsbestemte Processer, Hjul ved Hjul, der knagende griber ind i hinanden. Her er intet gaadefuldt, du er i det rationelle, det nemme og det ydre.

Den sociale Roman, der søger at skildre Mennesket som Led i en Gruppe, hvad det ogsaa er, et socialt Væsen, har heller ikke søgt at befri sig for den mekaniske Psykologi, den har blot beriget sig med et nyt Iagttagelsesomraade. Maaske kan man se det som et Udslag af en dunkel Viden, der vaander sig, naar netop de socialt inspirerede Forfattere saa ofte skriver Autobiografier. De kan give disse Autobiografier deres Meningers Retning og derved undskyldte, at de i Erindringerne fra Barneaarene, hvad enten de vil det eller ej, kommer til at skænke os noget mere, at de krænger den naturalistiske Psykologi af sig og hengiver sig til at skildre Mennesker, de ikke forstod, men oplevede. I Autobiografien bliver de Digtere og skriver

Kapitel 5: Ubestemthed og poetik

kunstnerisk. Hvor gaadefulde er ikke Menneskeansigterne i Gorkis *Min Barndom*, hvor de lever, hensynsløst og uforklarligt, nedsænket i og overgivet til deres skønne, stumme Dialog med Skæbnen. (s. 111-12)

La Cours udfald mod den naturalistiske roman med sin ”rationelle” psykologi er en aktualisering af, hvad Pär Lagerkvist sagde om samme genre i 1913 i *Ordkunst og billedkunst*, hvor han opfordrede samtidens digtere til at søge inspiration i den nye malerkunst, primært kubismen og i primitiv og arkaisk kunst og digtning.⁷³ Skulle man overføre la Cours betragtninger om de naturalistiske forfatters evne til at opleve autentisk, når de skriver om barndom, så er det nærliggende at se på Lagerkvists roman *Gäst hos verkligheten* fra 1925, hvor han i sin skildring af drengen Anders (som har flere selvbiografiske træk) praktiserer en stilistisk naivisme, der ytrer sig som aperspektivisk synsvinkel, ugrammatikalsk og uordnet syntaks sammen med et enkelt ordvalg og uhierarkiseret detaljeophobning. Det bruges alt sammen for at formidle et indtryk af ubestemthed og usikkerhed.⁷⁴

Det er altså la Cours pointe, at når forfatterne ikke er henvist til at skrive i overensstemmelse med et intellektuelt naturalistisk paradigme, der er betinget af kausalitet og positivisme, så formidler de deres barndomsoplevelser helt og udelt. Det er dog ikke målet for la Cour at nedgøre den videnskabelige verden og dens erkendelsespraksis som sådan:

Forskelligheden mellem Videnskabsmanden og Digteren finder du deri, at de ukendte Størrelser for Videnskaben blot er endnu udforskede eller udforskkelige Omraader, mens det ukendte i Mennesket for Digteren faar en særlig og selvstændig Betydning. Det er Digtets egentlige Kraftkilde, det der gør dets Figurer til Tegnet paa noget mere end deres individuelle Skæbne. I det udforskkelige skjuler sig vort egentlige Fællesskab, det Billede, hvori vi er dannet. Din Viden skiller dig ud fra de andre, men Indsigt forener. (s. 112-13)

Der ligger en vigtig tilkendegivelse i, at det ikke blot er de udforskede områder, videnskaben lader ligge som ukendte, det er også de udforskkelige. Dermed siges der det vigtige, at videnskaben aldrig vil kunne give os et fuldstændigt billede af verden. Kunsten kan noget, videnskaben ikke kan: Den kan etablere kontakt til det udforskkelige, til ”det Billede, hvori vi er dannet.” Som et vidnesbyrd om, at kunsten betjener sig af alternativ erkendelse, der kan foregribe videnskabens, kunne man anføre nærværende afhandlings påstand om, at Cézanne opererer med ”kvanter”, længe før videnskaben gør det (se side xx).

Positivismens analytiske praksis, der fremstiller tingen som en funktion af det, der ikke er tingen selv, er ukritisk blevet annekteret af den moderne roman, og den har fundet belæg for sin ”videnskabelighed” i Fjodor Dostojevskis værk:

Det kan se ud, som om den moderne Romans Hang til nem, naturalistisk Psykologi skriver sig fra Indtrykket af Dostojevskis analytiske Metode. Han trevlede sine Personer op i Lag efter Lag, *men han havde en Menneskeopfattelse og en Kunstopfattelse*. I en vis Forstand var hans Figurer løftet bort fra eller overskred det altfor menneskelige. De var nok selvstændige Individualiteter, vi kunde møde paa Gaden, men ogsaa først og fremmest digteriske Figurer, vi kun kunde møde i Digtet. Det er kunstnerisk Klarhed! For ham var Mennesket ikke et Stykke steril Mekanik, en Ligning, der bragtes til at gaa op, men en Skueplads hvorpaa vældige Kræfter stredes om det. Ruelse og Henrykkelse opstod som Realiteter. Intet var postuleret. (s. 113)

Værket kan således godt være naturalistisk i den forstand, at det udfolder en genkendelig virkelighed. Det, der imidlertid adskiller det kunstneriske værk fra videnskabeligt postulat, er atter kravet om realitet, værkets selvgylde kvalitet, der bundes i en menneske- og kunst-opfattelse, som ikke er båret af analytisk erkendelse.

⁷³ Se nærmere herom i Davidsen 2004, s. 11 f.

⁷⁴ Se smst., s. 112 f.

I en vis forstand kan man sige, at alt, hvad la Cour skriver i *Fragmenter af en Dagbog*, handler om liv. Meget rigtigt skriver Erik Skyum-Nielsen i sin artikel om Paul la Cour i *Danske digtere i det 20. århundrede*:

[...] Paul la Cour [hører] tanke- og oplevelsesmæssigt slet ikke hjemme i efterkrigstidens metafysik, men i mellemkrigstidens vitalisme! For han søger og dyrker en væsenskerne, en fra kulturen og civilisationen adskilt andethed, og han lokaliserer den i naturen, i kønnet, i erotikken, i arbejdet og i det sociale fællesskab, samt altså ikke mindst i poesien, som han dels i *Fragmenterne*, dels i sin sene, modne lyrik opfatter som en livsstrøm, der eksisterer immanent, bag sine sproglige manifestationer.⁷⁵

Skyum-Nielsen nævner også Bergson som ophavsmand til den vitalisme, som la Cour er udtryk for, men også Ernst Jünger og Martin Heidegger. Han bruger ikke det bergsonske vokabular til at finde rede i *Fragmenterne*, og hans artikel beskæftiger sig jo også med hele forfatterskabet. Imidlertid tager Skyum-Nielsen fejl, når han ser det som en konsekvens af den bergsonske anskuelsesform, at:

Dagligliv henslæbes under normernes og klokketidens tyranni. Kun i særlige stunder, i øjeblikke af helligt nærvær, genetablerer mennesket kontakten til livsunderet. Og eftersom disse pludselige og flygtige oplevelser falder uden for det almindelige og velkendte, idet de gør den enkelte fremmed for dette, kan man sige, at fremmedheds erfaringen hos Paul la Cour opfattes som en form for hjemvenden. (s. 266)

Det er rigtigt nok, at den la Courske vitalisme undgår fremmedhedsfølelsen, idet omgangen med det uvante gøres til det fortrolige sted, hvor man kan etablere egentlig kontakt. Men nærværsæstetikken ytrer sig ikke som en søgen efter eller venten på privilegerede øjeblikke eller steder. Det er en vigtig pointe, at nærværsoplevelsen principielt kan etableres hele tiden og overalt. Som vi senere skal se, er det det, der adskiller Thorkild Bjørnvigs optimistiske vitalisme fra en Ole Sarvigs eksistentiale rastløshed.

Det er indlysende, at *Fragmenterne* som udtryk for vitalisme må have et kapitel om *Liv*, og det er det 18. Det indledes med et digt fra en af la Cours yndlingsdigtere, den franske Jules Supervielle, og konklusionen på læsningen af digtet er, at:

Det skabte er af samme Oprindelse.

Alt er Bevægelse og Liv. Selv døde Stoffer paakalder kun vor Opmærksomhed, fordi de et Øjeblik standsede deres Dans. Stilheden er ufattelig langsom Bevægelse.

Hvad jeg elsker i Kunstværket er ikke dets Fuldkommenhed, som er et Bedrag, men dets levende Pulsslag. (s. 115)

Det citerede legitimerer poetikkens egen karakter af "fragment", fordi fuldkommenhed er en illusion. Yderligere antydes den bevægelse, der er knyttet til fragmentet, og som levendegøres som en puls. Fuldkommenheden kan lignedes ved "livfuldhed", hvor brudstykket har levende realitet. Atter stilles kvaliteter op over for hinanden, som man kan sondre mellem ved at tilskrive dem hhv. lav og høj entropi, her yderligere understreget ved kvaliteterne "Løshed" og "Tæthed":

Du maa ikke forveksle Liv med Livfuldhed. Det sidste er Løshed, det første Tæthed. (s. 116)

⁷⁵ Skyum-Nielsen 2002, s. 264-65.

Interesse

Det 20. kapitel er viet *Interesse*:

Hvad der trætter og smerter mig i de fleste Digte, jeg har skrevet, er at de er interesserede, i Ting, i Tilstande og Begivenheder, i Standpunkter. Men det levende Digt er uinteresseret. Det diskuterer ikke og søger ikke at overbevise. Det aabenbarer en Realitet, der mægter at slaa Hul paa din Snæverheds Verden, saa længe du endnu ikke er blevet kold. Det søger dig ikke med sin Realitet. Det staar udenfor Tumlen og venter dig, hvis du vil komme. (s. 121)

Det levende digt er uinteresseret, skriver la Cour, og bringer derved mindelser om Kants forståelse af det æstetiske behag som "uinteresseret"; en interesse, der ikke rummer begær efter at besidde:

Det interesserede Digt er ikke engageret i noget. Dets Natur er Uforpligtethed. Det foregav kun at tjene.

Al vækst er uinteresseret. Stilstand er Selvskhed.

Med det interesserede Digt, det som frafaldt sin Natur, begynder Barbariet. Intelligensens Barbari.

Det interesserede Digt overværer Livet. Det erstatter Vision og Sindsbevægelse med Iagttagelsernes Mylder. Derfor bliver det ordrigt.

Men Livet er faamælt. (s. 124-25)

"Hvad skal jeg sige, når jeg ser" fristes man til at citere i forlængelse af la Cours udsagn om, at livet er fåmælt, og idet ubestemthedens genealogi dermed atter føres tilbage til Brorson.

Videre bringer la Cour problematikken ind på musikkens område:

Det er Musikkens Styrke, at den ikke kan være interesseret. Hvergang den hørte op med at være væsentlig, det vil sige Musik, mistede den sit Herredømme over dig. Du vendte dig fra den. Du vidste dig bedraget.

Kun Programmusik er interesseret, i Naturen som omgiver dig. Men disse nøjagtige og kunstfulde Efterligninger af Naturens Lyde, af Bækkens Rislen, Trærnes Bruslen, Tordenen bag Skoven eller Fugleskriget – hvorfor trættede de dig saa endeløst, naar de dog udenfor Musikken stod fulde af Rigdom for dit Sind? Hvorfor vaagnede du omvendt til Storheden i dit Liv blot ved et lyst og et mørkt Motiv, som forfulgte hinanden, snoede sig om hinanden, kaldte og mødtes i Strid? (s. 125-26)

Programmusik kan defineres som musikkens forsøg på ydre realisme, lige fra Beethovens *Pastoralesymfoni*⁷⁶ til Sergej Prokofjevs *Peter og Ulven*⁷⁷ (Prokofjev skal dog retfærdigvis nævnes i denne sammenhæng for at have skabt værker med forrevne dissonanser og polytonalitet, der er lige så utilgængelige, som *Peter og Ulven* er indtagende). Programmusik er "interesseret" musik, der bliver kunstlet og skuffende, og det er i høj grad, fordi musikken er kunstarten med den højeste integritet – med et udtryk, der kan eksistere helt uden mimetisk skelet. Vi har set, hvordan malerkunst og litteratur kan besidde realitet *på trods* af et betydningsindhold, der ikke er kunsten selv, *på trods* af deres symbolske karakter, der ikke gør kunsten til sidstereferent. Anderledes med musikken, der som udgangspunkt "betyder" sig selv. Det er det, la Cour vil sige:

Fordi Musikken ikke kan være interesseret uden at gøre Vold paa sit Sprog, er den den højeste Kunst af alle. Mere trofast end de andre opretholder den dit Liv.

Kun det, der ikke taler til Interessen har Realitet.

⁷⁶ Symfoni nr. 6 i F-dur, opus 68, 1807-08.

⁷⁷ *Peter og Ulven* er skrevet i 1936 til et børneteater i Moskva.

Interessen kender kun Individualiteter, kun Brudstykker. Dens Spejl er splintret. Den ser umenneskeligt, som et Insekt. Den forstener i en Verden af Problemer. (s. 126)

Det sidst citerede kunne nærmest være en beskrivelse af, hvordan en ”interesseret” kunst-reception udlægger modernismens sprog. Det splintrede spejl, hvis optik aflæser fragmentet som ”individualitet” og udtryk for en verden uden sammenhæng og mening, er kun alt for velkendt, især i den politiske litteraturkritik, hvor fremmedgørelse er symptom på kapitalens, det ubevidstes eller andre ydre kræfters umenneskeliggørelse. Det kræver naturligvis en optik, der ”ser umenneskeligt”.

Det 21. kapitel i *Fragmenter af en Dagbog* kan benyttes til at fremholde egenskaber ved traktaten, der allerede er bemærkede: redundans og synonymitet. Det forholder sig naturligvis sådan, at de egenskaber ved realiteten, som vi i daglig tale betegner som mulighed, ubestemt-hed, kraftcentrum, håb eller andet, hos Bergson hedder *élan vital*, som igen er en koncentreret form for *la durée*. Hos la Cour kan det samme hedde poesi, lov, vilje til liv eller liv, slet og ret. Det vil være halsløs gerning af foretage en overordnet begrebsafklaring, bl.a. fordi der inden for det enkelte vokabular er stor variation. De respektive begrebers forbundethed er imidlertid indiskutabel, og nærværende afhandlings forsøg på at afklare terminologien en smule bundet i den ofte oversete omstændighed, at vi med realitet og kunst har at gøre med hhv. et dynamisk og et ikke-dynamisk system. Et givet fænomens entropi vil derfor sætte en i stand til at sammenligne med fænomener, hvis entropiforhold man allerede er bekendt med. Men der er mange betegnelser for det, der har lav entropi. La Cour skriver således om ”Vilje”:

Det, som fængsler mig, er ikke Nedskrivningen, hvor alt er individuelt, men Digtets Tilværelse før Sproget, da alt er Lov.

I det førsproglige stod du ikke Ansigt til Ansigt med Digtet, som er Resultat, men med Poesien, som er Liv og Vilje til Liv. (s. 127)

Senere hedder det:

At nedskrive et Digt er at forstene en Bevægelse. Kun Indgivelsen kan overvinde dig med en Vilje, der er mægtigere end din.

Nu lyser den i Mørket som en Morild. Du hører Stenenes Hjerter banke. [...]

Det hedder: at afslutte et Digt, at føre det til Ende. Men Poesien er Uendelighed, aldrig afsluttet Sindsbevægelse, en evigtvarende Tilstand af Opvaagnen. (s. 127-28)

Og videre:

Digtet: en Bevægelse, som ikke kan afsluttes. Som ikke *vil* afsluttes.

I sine færdige Former vil det bevare det ufærdiges Aabenhed. Det er ikke Resultater og Beviser. Det er Liv. (s. 129)

På grundlag af denne undersøgelse kan vi altså opstille følgende ligninger:

Poesi = digtets tilværelse før sproget = lov = liv = vilje til liv = uendelighed = sindsbevægelse.

Digt = forstenet bevægelse = bevarelse af det ufærdiges åbenhed = liv = bevægelse, som ikke vil afsluttes.

Som det ses, beror en del af forvirringen omkring *Fragmenterne* på, at Paul la Cour ikke altid skelner mellem egenskaber i det dynamiske og i det ikke-dynamiske system. Derfor kan han betegne såvel poesien som poesens forvaltning i sprog, digtet, som "liv". Det er ret beset noget sludder, fordi et digt aldrig i fysisk eller biologisk eller anden forstand kan være liv. Det kan være et korrelat for liv, idet det aftegner følelsesmønstre i læseren, der ligner den reaktion, som læseren har ved en konfrontation med "rigtigt" liv, eller virkelighedens karakter af tilblivelse.

Fragmenternes 22. kapitel hedder *Dialogen*, og der er ikke tale om en dialog i almindelig forstand, om en samtale mellem mennesker. Det, la Cour forstår ved udtrykket, er en dialog mellem digter og verden, mellem sjæl og ånd, som kan siges at være de poetiske instanser i henholdsvis individet og realiteten. Så det er dialog i "høj Forstand", som la Cour benævner det:

Ethvert Aandsværk er i høj Forstand en Samtale. Hvorfor skulde du skrive, om du ikke søgte noget, som uddrager sig dig, og som du vil gribe og holde fast. Du er sendt ud med en Drift mod Indsigt, i dig er nedlagt en Anelse om en Værdighed og Fuldkommenhed, du vil forene dig med, og nu leder du efter dem. Du raaber til dem.

Denne Samtale, denne Dialog mellem Aandens og Sjælens Kræfter, som paa en Gang vil løfte sig op i taagefri Klarhed, hvor det ophøjede bor, og sænke sig ned i Menneskets dybeste Afgrunde, hvor det gennemsnies af Tvivl om vor Bestemmelse, den maa gennemtrænge hver Del af dit Digt. (s. 133-34)

Ånden er således almen, mens sjælen er individuel. Men de er ligedannede og deler væsens-karakter, der i individet ytrer sig som medfødte forestillinger, dem, "der har Rod derinde, hvor du er Fødsel. [...] De er din Virkelighed" (s. 135). Eller rettere, de er den del af individet, der har almen kvalitet, og dermed individets adgang til oplevelse af det almene, af virkeligheden – på samme måde som *la durée* for Bergson er den personligt oplevede tid, der er af samme kvalitet som tilværelsens almene højeste kraftcentrum, *élan vital*. I individets tidsoplevelse sætter det derfor i stand til at opleve virkelighedens karakter.

Spredthed

Ud over glemsel er "spredthed" en egenskab, digteren skal udruste sig med. Spredthed er en modsætning til koncentration, forstået som anspændelse af den logiske tænkeevne; spredthed er en form for adspredelse. Denne spredthed åbner for indtryk, der nærer det personliges vækstlags liv, og la Cour sammenligner den med forudsætningen for en fødsel:

Naar en Kvinde første Gang føder, er hun tilbøjelig til at stramme sine Muskler, men Anspændelse modarbejder al Tilblivelse. Hun ved endnu ikke, at først kommer Spredtheden, en afslappet Tilstand, siden skal hun selv hjælpe til og være redbon. Enhver Fødsel er først Spredthed, derpaa Arbejde.

Jøderne vidste det. I Fortiden fødte deres Kvinder siddende i en Fødestol, til hvis ene Ben en Hane var bundet. Dens Basken og Galen skulde tjene til at distrahere den fødende. Den fremkaldte den Spredthed, hvori Forløsningen, træder dig nær. (s. 161)

Hanen bliver senere i kapitlet billede på den uomgængelige spredthed, der kan ytre sig som noget, man i moralsk henseende må tage afstand fra, men som kan være en nødvendighed for digteren:

Renhed og Storhed – det er Ord, som vender tilbage paa disse Blade, uadskilleligt forbundet med Digtet.

Og dog kender jeg mig selv. Jeg ved, at Laster og Forbrydelser, menneskelig Usselhed og Lavhed var den Jordbund, hvoraf megen stor Digtning groede ...

Alligevel: der er heri ingen Modsigelse, blot Undren.

Renheden og Storheden, hvori Digtet alene kan leve, dem maa vi alle nærme os ad slyngede Stier, nogle af os besudlede og nedværdigede. Kun besmittede kunde de skabe Stilhed i sig, kun bedækkede med Smuds faa Renheden til at vaagne.

Maaske Forvildelsen var Hanen, der var bundet til din Stol. Maaske du maatte gøre dig til et med den fordømte for at forløse dig og ham. Maaske du var sandere end jeg. Du rørte ved den karrigste Jord, *men du blev stærk.*

Blot Undren over den Kraft, som renser ... (s. 165)

Kraften er ikke bundet af ydre moral; den kerer sig udelukkende om betingelserne for eksistens i værket. Hvad der konkret og i etisk forstand betinger den, er ud fra en kunstnerisk betragtning ligegyldigt. Der er altså her tale om en besindelse på formel moral, der er noget ganske andet end den kulturradikale etiske kurssætning, der orienterer sig ad samfundsmæssige, politiske vektorer.

Spredthed er meget beslægtet med kravet om upersonlighed, idet den udsletter de individualistiske træk, der spærrer for åbenhed:

I din Spredthed forsvinder den, du troede, du var, ham du gjorde dig til. Du kan ikke længere væрге dig mod den, du er.

I din Spredthed mødte du den, du hemmeligt er, og forfærdedes over denne fremmede. Du syntes, han splintrede dit Væsen. Du frygtede at give Slip paa dig selv, og du frygtede, din Gæst skulde gaa. Vær rolig! Nu kan du forme dit Digt, han forlader dig ikke. Tostemmige er alle Digte. (s. 161 og 163)

”Gæsten” er den almene del af selvet, og det er den fremmede, kunstneren skal ”hjemliggøre” og erkende som sin egentlige kerne, for at dialogen og tostemmigheden kan opstå med ikke-jeget, som i la Cours optik også udgøres af selvets endelige bestanddel.

Selvets endelige bestanddel er ansvarlig for spredtheden, som er karakteriseret ved at være uhomogen, og den er et konglomerat af erindring, materie, fordomme og klicheer. Dette konglomerat er i sin uensartethed vældig skikket til at udgøre substans i værket, fordi dets interne korrespondance ikke er organiseret ad fornuftig, rationel vej. Spredthedens bestanddele er beslægtede, men ikke i logisk forstand, derfor kan deres sideordning i værket fungere som objektivt korrelat for åbenhed og liv – eller ånd, om man vil.

Selvets svaghed – dets endelighed og forfængelighed – vendes således til dets styrke, idet svagheden genererer et substrat for værket, der viser hen til selvets egentlighed og liv:

Det er den store Kunsts Hemmelighed, at den bevarer Spredthedens Fylde i sig. Som et Muld om Digtets Rødder, som et Lys bagved Lyset, anede Horisonter bag Digtets Horisont. Han, der snører sit Digt for tæt, saa det bliver entydigt, skaber ikke levende Kunst.

Die Kunst muss bestimmt sein, skal Mozart have sagt. Jeg er enig heri, hvis han tænkte paa en højere Form for Bestemthed, den man finder i hans egen Kunst. Men jeg vilde foretrække at tale om ædel Ubestemthed.

(s. 163).

Skulle vi konkretisere, hvad det er, la Cour og Mozart er lidt uenige om, man skal betegne som bestemthed eller ubestemthed, så kan vi med Adorno betegne det som musikkens ”antimytologiske fermenter” (se s. 135), som i et før-kapitalistisk univers sikrede, at konkrete elementer i musikken, som unddrog sig en overordnet fortælling, kunne optræde ”meningsfuldt” side om side med manifestationerne af en overordnet harmonik. Det var en uegalitet hos Mozart, af dybe og overfladiske musikalske elementer, af let og seriøs musik, som jo var ”bestemt” i den forstand, at der var regler for artikulationen, men ”ubestemt”, fordi kollagekarakteren af deres sideordning i en vis forstand fremviser en åbenhed, som vi kender den fra

modernismen. Der er endnu engang tale om at træde i kontakt med egenskaber hos virkeligheden, der ligger uden for bevidsthedens rækkevidde:

Hvad jeg kalder ædel Ubestemthed er en Aabenhed i Digtet, i dets Former, i hvert enkelt Ord. Hvis du blot vil Digtet, kan hvert Ord blive præcist og slaaende rigtigt, fordi det kun er til for sin egen Skyld: det udsiger nøjagtigt, hvad din Bevidsthed vilde. Det blev for meget Kunst.

Hos de største finder du den store Aabenhed. Deres Ord søger ikke først og fremmest at være præcise, men rummelige. De vil give Tingene Plads til at røre sig i dem, at leve.

Det præcise Ord afmaler Tingen. Den dør i sit Billede.

Det ædelt ubestemte befrier den til Livet i dit Sind. (s. 163-64)

La Cour er på det rene med, at han også i sit kapitel om spredthed bevidst har forvirret begreberne, eller rettere skabt tvivl om præcision og betydning af ord, hvis indhold man troede var lagt fast. Han har imidlertid gjort det med velberåd, siger han:

Har jeg leget med Ordene og søgt at forvirre dig, naar jeg kaldte Spredtheden, hvori Fylden opstiger i dig, og det at aabne dig og mætte dit Dyb en Form for Koncentration, den højeste der findes, helt forskellig fra den Anspændelse af alle dine blinde Sanser, hvorunder Nedskrivningen oftest sker? Har jeg søgt at kuldkastrere Tingenes Rang, og nu vil du igen føre dem tilbage til deres Orden? Jeg skrev dog alene for at genoprette Værdierne sande Rang, som er glemt. Ikke kunsten kan fylde dit Liv, men Poesien.

Naar Blake siger om et af sine Digte og benægter Koncentrationen i vanlig Forstand: ”Jeg har skrevet det som efter Diktat, tolv eller sommetider tyve og tredive Linjer ad Gangen, *uden forudgaaende Omtanke* – og oven i Købet mod min egen Vilje” – tror du da, Digtet faldt over ham uden at han først havde beredt det en Jordbund, hvori det kunde gro? Tror du, det skete udenfor ham? (s. 165-66)

Sammenfattende i relation til kapitlet kan vi betegne det at kunne hengive sig til ”spredthed” som en form for ”negativ formåen”, som vi så det hos Keats; en egenskab til at skabe som Blake – mod sin bevidste vilje – i overensstemmelse med, hvad åbenheden dikterer.

Med udgangspunkt i Erik Knudsens strofer reflekterer la Cour i *Fragmenternes* 25. kapitel over begrebet ”Det ny”. Selv om ”Det ny” kunne stå som overskrift på den modernistiske kunsts credo, især med Ezra Pounds ”Make it new!” in mente, så er begrebet både hos la Cour og Pound rodfæstet i traditionen, i det, der allerede foreligger. Det nye er på en måde en opsummering eller kondensering af den menneskelige erkendelse, som indeholdes i det aktuelle digt, hvis det er ”levende”. ”... intet er til uden det ny. Intet er til uden Tilblivelsen”, skriver Paul la Cour, og han fortsætter i relation til Knudsens digt:

De Erfaringer, vi alene har gjort, et blinkkort, frygteligt Nu i Menneskets lange Strid, her er det forklaret løftet op og forsonet til Sang. Den straalere tilbage over Fortidens Digtning, over min egen, som et Svar. Den indgyder os Stolthed.

Dit digt er ikke et Relikt, naar du er borte. De nye forøger dets Liv. Digtet er en Vækst, som nye Digte opretholder eller lader forkomme. Alle betroede vi os til Fremtiden. Vi er i dens Haand. (s. 168)

Her udtrykkes den kerneforståelse af tidens karakter – at nuet både aktualiserer fortiden og er fremtidens potentiale – og altså ikke løsrevet som et fragmenteret moment – som er Bergsons centrale opfattelse af *la durée*. Vi genkender det i Eliots formulering fra *Four Quartets*: ”Nærværende tid og svunden tid/ er begge måske nærværende/ i kommende tid/ og den kommende tid indeholdt/ i den svundne tid.”⁷⁸ Det har været et tema hos alle de store moderne digtere, og det er måske en tidsforståelse, der i egentlig forstand konstituerer det moderne og det modernes sekulariseringsbestrebelse. I hvert fald er det symptomatisk, at den sekulariserede epifani, den hos Joyce, som vi tidligere har beskæftiget os med, netop er

⁷⁸ Jf. note 21; min oversættelse.

en installering af det, der i før-moderne tid var isoleret moment og transcendent kvalitet, i selve det "hverdagslige" forløb, hvor epifanien bliver immanens og samtale, genkendelse.

La Cour ser nuets tematik i lyset af diverse digteres særegne karakter:

Meget intellektuelle Lyrikere som Paul Valéry er omgivet af Fortid til alle Sider, ikke fordi de ikke kan tænke stærke Tanker, men fordi deres Digt overvejende er i Reflektionens korte Tidsdimension. Sjælens Kræfter, der ser videre, faar kun i sjældne Øjeblikke Lov til at bryde igennem. Andre ligesaa højt intellektuelt udrustede Digttere, som Baudelaire, levede i alle Tidens Faser, det vil sige i Fremtid, fordi de forstod at styre Intellect og Følelse imod hinanden og lade dem opflamme hinanden. Deres Digt havde det ny, Baudelaires eget Udtryk, foran sig og gyder sig stadig ud deri.

Tidens Faser er kun Udtryk for Stadier af en Bevægelse. Hvert Sekund af Bevægelsen rummer Fortsættelsen i sig. Hvis du med alle Sjælens og Tankens Kræfter omspænder og gennemlever dit eget Øjeblik, er du med i det ny.

Det vil gribe dig og løfte dig. Det vil laane dig sine Vinger. Hvert kommende Digt vil lægge noget til dit. (s. 169)

Det drejer sig således om at have "Sjælens Kræfter" med i sit værk, hvis det skal fremvise tidens særlige beskaffenhed; det vil i praksis sige, at kunstneren skal kunne lægge afstand til intellektuel kontrol, så det, der ikke er intelligibelt tilgængeligt, også kan finde udtryk. Først da har værket fremtiden for sig:

I Aandens Verden er alt Fremtid. Den er i Slægt med de store Dage i dit Liv, da alt var Lys, og Døden syntes dig uskyldig som et Barn. [...]

Naar Vandene strømmer fra Bjergenes Smeltekilder mod Havet, hvilke Draaber er da Fortid? Du ser kun Bevægelsen og rives med af dens Lov. Du ser kun Liv.

Det ny er det, som er Bevægelse. (s. 170)

Richard Mortensen

Skal vi søge en parallel i dansk billedkunst til det særlige syn på forholdet mellem "strøm" og "nu", fortid og fremtid, finder vi det i Richard Mortensens sene værk.

Jan Würtz Frandsen skriver i sin trebinds monografi om Mortensen:

Den billeddannende proces indebar for Mortensen at kunne aktivere sin egen såvel som den betragtnedes synserindring og at kunne strukturere den. – "Jeg vil gøre det at se til en kunst." – Det erindrende syns potentiale, som billedet aktiverer, er en primær funktion i hans værk, og det gør sig gældende i hans praksis som en stadig og omformende re-vision i artikulationen af det formal-æstetiske og det syntaktiske. Billedstrukturen fungerer betinget af synets iboende formerindring, der indbefatter såvel gestalt- som farveperception. Mortensen kaldte sin praksis i dette felt for "recherches visuels". [...] Fænomenologisk betragtet kan synsprocessen som nævnt defineres gennem Husserls "Mitgemeinte", som en rekonstruktion betinget af lagret viden eller bevidsthed om eksistensen af de usigtbare sider og perspektiver af et objekts synlige dele. Men den mortensenske opfattelse af synsprocessen kan tillige betragtes gennem Bergsons tidsbegreb, *la durée*, varen, en egentlig, subjektiv tid, der anderledes end den diakrone tids fremadskridende kæde af øjeblikke danner en flydende sammenhæng af fortid og fremtid fortættet i nuets stadigt dybere erindringsøjeblik og i en praksis indsnækket som bevægelse i en foranderlig og transitiv bevidstheds sammenhæng.⁷⁹

Det vil sige så meget som, at Mortensens synserfaring skal være til stede i ethvert aktuelt værk fra hans hånd. Synserfaringen udvides endvidere med hvert værk, som bliver en synliggørelse af nu og fortid og samtidig en udfoldelse af den principielle ophobning, der

⁷⁹ Frandsen 2001, s. 135.

forlener værket med en "automatik", der legitimerer dets karakter af potentiale, af fremtid. Hvordan ser det så ud? Ser vi f.eks. på det værk, Richard Mortensen afleverede i november 1976 til en udsmykning af trappeopgang C på Odense Universitet (fig. 11, 12 og 13), som han uden klausuler havde fået i opdrag i sommeren 1974 af Statens Kunstfond, så synliggøres princippet med synserfaringen i dette.

Udsmykningen består af *Triptykon* med titlen *Glæde over sejren i Østen* (det refererer naturligvis til USA's nederlag i Vietnam 1975) samt collagerne *Vægaviser for fremmedarbejdere* og det maleri, han først kalder *Syn*, men siden giver den endelige titel *L'Instant* (øjeblikket).

I *Triptykon* kan man for første gang hos Mortensen iagttage det fænomen, der bliver kendetegnende for de følgende års arkitektoniske kompositioner. Værkets struktur bevæger sig over flere adskilte billeder, og giver derfor en samlet dynamik, hvor man i billedets læseretning (som ikke behøver at være fra venstre mod højre, men er det i tilfældet med *Triptykon*) kan aflæse den visuelle "erfaring", der bestemmer den strukturelle proces. Mortensen noterer selv senere om sine flerdelte kompositioner, at deres "egenskab er, at hvert billede kan besidde en helhed, men at de tilsammen i deres forskellighed skal besidde en tredje helhed. Denne skal Øjet skabe, igen og igen. Ved spring. Derfor besidder vort billede en uligevægt, der af og til opfattes som en harmoni-ligevægt."⁸⁰

Collagerne *Vægaviser for fremmedarbejdere* har titlerne "Impasse d'Enfer" og "Le chemin de fer", "Helvedets blindgyde" og "Jernbanen". Mortensen udlagde det selv som refererende til sin sidste adresse i Paris og til 1950'ernes opbrud og omflakken. Det er imidlertid nok så interessant at betragte den lydige beslægtethed mellem ordene "d'Enfer" og "de fer"; "Helvedes" og "Jern-". Det viser en optagethed af korrespondance på tværs af semantisk betydning eller "historie", som vi tidligere har beskæftiget os med som typisk for modernismen. For en "fremmedarbejder", der ikke forstår den semantiske betydning af en vægavis, vil syns- og lydoplevelsen af det trivielle være beslægtet med den oplevelse, man kan have af kunst, og det synes oplagt at være det "udsagn", der er knyttet til collage-delen af Mortensens værk.

Jan Würtz Frandsen skriver konkluderende om Mortensens værk i relation til Bergson:

Værket kan i sine mange fremtrædelser ses som et livslangt forsøg på billedsætning af betingelserne for et altid anderledes og fortættet Nu, et øjeblik, der på bergsonsk vis indbefatter fortiden i en opfattelse af tid som erindrende varen (*durée*). (s. 223)

Odense-værkets sidste del, staffelibilledet *L'Instant*, spidsformulerer således brændpunktet og afsættet for den mortensenske produktion.

Upersonlighed

I 27. kapitel redegør la Cour for, hvordan den store personlighed ikke er stor ved sin særlighed eller afvigen fra det almene; nej, det er netop ved at kunne fornemme det, som er alt livs betingelse, at han er stor:

Den store Personlighed var kun enestaaende ved sin Evne til dybt at genopleve og udtrykke den Strøm, der gik igennem ham og bar ham. Selv det han lagde til, var i Strømmen som en Mulighed, han ikke turde overse. Vi fandt det ved ham ved fælles Hænder.

Der eksisterer i høj Forstand kun Gruppearbejde. Et Gruppearbejde gennem Tiderne. [...]

⁸⁰ Her efter Frandsen 2001, s. 175.

I al stor Digtning findes et Element af Afpersonalisering. Den vil ikke beherske dig med individuel Sjælfuldhed, men lyse ind i dig med upersonlig Aand. Den bekender jævnt, at den er dit Værk.

Vor Tid med dens Lidenskab for det originale, dens overdrevne Ejendomsfølelse, dens Angst for ikke at signere hver Svaghed, røber en dyb, medfødt Mistillid til Mennesket. Den vil løfte sig over det og blive noget særligt, et Undtagelsesvæsen: det uforvekslelige Individ. Der raader en frygtelig Følgerigtighed i Vejen fra Individualisme til Herremennesketanke.

Kun det upersonlige Digt vidnede for dig. (s. 177-79)

Der går en lige linje fra Keats' "negative formåen" til la Cours forestilling om sammenhængen mellem digtning og upersonlighed. Det er således påfaldende at sammenligne de respektive digteres syn på konsekvensen af personlighedsstyring; Keats skriver: "Jeg ville betegne den øverste del og hovedet af de, som har et ordentligt selv, som magtmennesker", og la Cour svarer: "Der raader en frygtelig Følgerigtighed i Vejen fra Individualisme til Herremennesketanke."

Med *Fragmenternes* credo om sammenhængen mellem skabelse, upersonlighed og liv kan et fællestræk ved den kunst, der har været afhandlingens genstandsfelt, sammenfattes; en lakmusprøve på aspekter af modernistisk kunst, der i en dansk tradition har været undertrykt af krav om ydre moral og etisk kurssætning:

At opleve Upersonligheden, den vældige anonyme Alvor bag din Personlighed og under den, selve den Kraft, som er din eneste virkelige Forbindelse med Livet, vil ikke faa dig til at afsværge din Personlighed, men du vil høre op med at dyrke den.

Du vil tvivle paa denne tilfældige, fordi du har oplevet, at Mennesket altid er mere.

Nu ser du, at Digtet ikke blev til for at udsige og styrke Personligheden, men for at befri de større Muligheder, som ukendte slumrer i dig. Dets Maal var at levendegøre. (s. 180)

Det vil være rimeligt at tale om vitalisme i forbindelse med den hævvelse af liv i bred forstand på bekostning af det personlige virke, som pointeres i det citerede, såvel som det er fremherskende i hele afhandlingens optik. Forestillingen om, at kunsten kan befri de større muligheder, som la Cour skriver, peger på værkets forpligtelse på at åbne beskuerens øjne for potentiale – slet og ret – som tilværelsens fremmeste kendetegn.

Resten af *Fragmenterne* tager på en måde fat i vilkårene for "at befri"; dels i forbindelse med at "styre" den irrationalitet i selvet, der kan tugtes til ånd, dels som overvejelser om relationen mellem frihed og nødvendighed, der eksplicit vedrører digtets form som tøjle og frihed.

I kapitlet *Renselse* fremstilles poesien som irrationalitet:

Poesien er det irrationelle i dig, din mørke Instinktverden, lysende forvandlet til Aand. Hvor ingen Katharsis er til Stede, ingen sand Poesi.

Det er i den Forstand Poesi er Handling. En mægtig Handling af Overvindelse og Forvandling, Renselsens Handling. Selv Idyllen er ubøjeligt handlende, er dramatisk, hvor den er Poesi.

I Poesien virkeliggør vi og stadfæster vor lange Vandring fra Dyr til Menneske ved at genopleve den. Derfor er den det stærkeste Værn mod Tilbagefald til Barbari, vi ejer.

Ethvert Digts inderste Hensigt er at genoprette Mennesket. (s. 182)

Det er nødvendigt at mobilisere andre kræfter end fornuften for at bruge "det mørke" hensigtsmæssigt; det irrationelle er ikke tilgængeligt for fornuftig forvaltning:

Han, som overgav sig til det dæmoniske i sin Natur, overgav sig til Nedbrydning og Opløsning. En Luft af Besmittelse gik fra ham.

Hvor underligt, at den Kraft som higer mod Formløshed, er den samme som tøjlet slaar ud i levende Form. Det er det store Paradoks hvorunder vi lever, at Fødsel og Tilintetgørelse har samme Kilde.

Kapitel 5: Ubestemthed og poetik

Fornuften kender ikke de Rum i dit Hus, hvor det dæmoniske bor. Den vil altid overraskes af dets frygtelige Udbrud, men Aanden kender det som sit Vækstvilkaar.

Ikke Fornuft, men Indsigt kan forvandle det til Grund, hvori du kan gro. Derfor har Menneskene Brug for Digtets aandfulde Ufornuft. (s. 184)

Det citerede kan konkretiseres i tilfældene Bjørnvig og Sarvig. Hvor kontakten med det irrationelle for Bjørnvig bliver frugtbar og netop almengør konditionerne for livsfølelse, så resulterer Sarvigs kontakt med det mørke i en dæmonisering, hvor det kvalificerede øjeblik konstant afsnøres til perifere tider og steder (typisk ”sen eftermiddag” og ”stranden”; civilisationens udkant).

Den tid, der problematiseres i *Fragmenternes* sidste kapitel, er samtiden, hvis fortvivlende beskaffenhed ikke kan forhindre livet i at udfolde sig, bl.a. som digt:

Paa gyngende Grund, klemt inde mellem Øst og Vest, trængt af Ideologier og rasende Teknik, omgivet af dæmoniske Guder og isoleret fra Folket (men ikke fra Mennesket) lever nogle i et Rum af Stilhed og vidner for ingen om Fremtidens Vækst.

Luften tordner, hvor Vaabnene smedes, men Sædekornet i Jorden er uforstyrret stille. Kun det er aldrig udenfor. Dets Time skal altid komme. (s. 194)

Sædekornet er her naturligvis metafor for potentialet, den egentlige virkelighedskarakter, der let overdøves af konkret, samtidig ”virkelighed” af politisk og ideologisk art.

Det er *Fragmenternes* grundlæggende optimisme, at livsprincippet ikke kan kues, og at livsprincippet er kunstens egentlige motiv og tema. Livsprincippet opleves som frihed i kraft af dets ubestemthed, der sikrer, at forløb, udvikling og ”historie” ikke er deterministisk bundet i prognoser om fremtiden: ”Poesiens Negation: Fremtidskantater!” hedder det med proklamatorisk patos (s. 196).

Men at potentialet er ubundet eller ubestemt betyder ikke, at frihedens forvaltning i kunst ikke er betinget af bånd – bånd til såvel kunstnerisk praksis som den grundlæggende indsigt i tilværelsens væsen, der dikterer en særlig færdighed, hvis potentialet skal transformeres med mindst muligt tab:

Han, der bedragerisk fablede om Menneskets absolutte Frihed, dømte det til Ensomhed, til Kulde, til Selvtillstrækkelighed og Død. Friheden ombringer.

Det er konsekvent, at den sartreske Filosofi bryder endog Individets indre Sammenhæng og stiller det ene i et lufttomt Rum, Ansigt til Ansigt med den dæmoniske Frihed.

Det Maal af Frihed, hvortil du kan naa, bor i det bundne.

Befrielse er: at blive bundet til ny Frugtbarehed. At kaldes til Tjeneste. Blive taget i Brug. (s. 202-03)

Paul la Cours *Fragmenter af en Dagbog* har en noget redundant karakter. En simpel parafase ville nok fange de væsentlige aspekter, men de utallige glidninger mellem betydninger, hvor hovedpunkter hele tiden gentages, kalder på en nøje og nærsynet læsning, som også fanger gentagelsens formelle aspekt. I lyset af afhandlingens tidligere redegørelse for den orale traditions betydning for eksempelvis futurismen, så bliver det også klart, hvor meget la Cours værk står i gæld til en retorik, der bunder i kult og magi, påkaldelse og besværgelse, hvor redundans er en psykologisk og semiotisk nødvendighed. Det er simpelthen *Fragmenternes* modus af potentiale, der sætter sig igennem som værkets formelle karakter, der igen svarer den indholdsmæssige udfoldelse af kunstens bergsonske forudsætninger.

Sammenfattende kan man imidlertid koge la Cours forståelse af forholdet mellem værk og verden, som det kommer til udtryk i *Fragmenterne*, ned til følgende: Verden er ”werden”

– tilblivelse, og det er en karakter ved den, som værket bør formidle. La Cour opererer med en opfattelse af ”kult” som stedet, hvor der er overensstemmelse mellem væsen og fremtræden, og da vi lever uden for ”kulten”, skal kunstneren gøre sine tegn ”motiverede”, så de vidner om ”væsenet” af den verden, de udtrykker.

Tegnet kan være sprog, billede eller lyd, og det skal bruges med en bevidsthed om, at en ”uindløst” forventningshorisont hos modtageren fremkalder en oplevelse af virkelighed hos ham. Tegnets afvigelse kan være billedets mangel på lighed eller et værks modus af patos eller ironi, som skal ses som en retorisk objektivering, der skaber et stærkt strukturelt udtryk. Alt i alt kan *Fragmenternes* ”kunstvollen” således udmærket udtrykkes i afhandlingens grundskema.

Henri Bergson og Danmark

Hvis man godtager læsningen af Paul la Cours *Fragmenter af en Dagbog*, må det undre, at Bergsons tænkning ikke før har været anvendt i forbindelse med forståelsen af dette skrift, som jo om noget i dansk poetikhistorie er blevet anset for ”svært”, ”hermetisk” og ”utilgængeligt”. En af årsagerne synes at være en markant utilbøjelighed til at acceptere en metafysisk verdensforståelse, som den Bergson har en vis affinitet til, hos de kulturelt intellektuelle i mellemkrigstidens Danmark.⁸¹ Ser vi på det øvrige Skandinavien, så har især Sverige og Finland haft en modernismeforståelse, som adskiller sig markant fra den danske. Der var et bemærkelsesværdigt gehør for modernismen i århundredets tidlige svensksprogede litteratur, som Pär Lagerkvists *Ordkunst og billedkunst* vidner om. Men også Elmer Diktonius’ og Gunnar Björlings værk er eksempler på finlandssvensk modernisme af udpræget fransk-europæisk tilsnit.

Anderledes forholder det sig med Danmark. Det tegnede ellers uhyre lovende med tidsskriftet *Klingen* (1917-1920), som var en smeltedigel for nye kunstneriske bestræbelser, der så at sige strittede i alle retninger, og tidsskriftet havde fra starten en solid forankring i udenlandske strømninger. Foruden Jean Metzinger og Albert Gleizes’ banebrydende kubismeartikel oversat til dansk bragtes oversatte indlæg af Kandinsky (som redaktionen ganske vist i en note erklærede, at den havde vanskeligt ved at følge) og flere andre førende udenlandske kunstnere og teoretikere.

Første nummer udkom i oktober 1917 med Poul Uttenreiter, Otto Gelsted og Axel Salto i redaktionen. Salto var nys hjemkommen fra Paris, hvor han havde boet og arbejdet sammen med den unge Jens Adolf Jerichau til dennes tidlige død i 1916, kun 26 år gammel. Gelsted mindes:

Salto kunne fortælle om de sidste dages guder i malerkunsten, så man så dem lyslevende for sig. Picasso var skabt som en tyrefægter og mindede om en racehest, en araber med fint buet hals, og han modtog sine gæster iført en græsgrøn sweater og vide, brune fløjlsbukser. De sorte, onde øjne sad tæt sammen, og munden var stærk og finttegnet. Han var elskværdigheden selv og viste de unge danske malere alle sine ting, blandt andet også den berømte kukkasse, hvor man gennem et glas så ind på stjernebesåede himle og svævende engle. Matisse traf Salto og Jerichau på hans landsted i Clamart, den lille rødskæggede mand med kineserbrillerne stod ude i sin eventyrlige blomsterhave i en glorie af solskin og blomster, brogede som regnbuen. I stuen stod et skrivebord med negerskulptur, en hær af husguder, som husets datter, der selv var malerinde, viste frem med stemmen sænket af betagelse.⁸²

⁸¹ For god ordens skyld skal det nævnes, at afsnittet om Bergson og Danmark er en bearbejdning af afsnittet ”Danmark og modernismen” publiceret i min efterskrift til *Ordkunst og billedkunst*, Davidsen 2004.

⁸² Gelsted 1977, bd. 1, s. 111.

Med sådanne forbindelser og forudsætninger skulle det synes umuligt, at Danmark ikke blev et foregangsland for modernismen i mellemkrigstiden. Når det ikke skete, kan en del af forklaringen findes netop hos Otto Gelsted. Gelsted voksede fra sin tid i *Klingens* redaktion og op gennem 1920'erne og 1930'erne til at blive den altdominerende teoretiker for den strømning, der af eftertiden skulle blive kendt som kulturradikalismen. Selv om Poul Henningsen ubestrideligt var mest på banen med udtalelser og meninger, der chokerede det bedre borgerskab, så var det Gelsted, der gav dybde og dimension til bevægelsen med sit klare og klassisk skolede intellekt.

Otto Gelsted var svoren (ny-)kantianer og historisk materialist, og enhver tale om metafysik var ham direkte modbydelig. Hans yndlingsaversion var den tyske ekspressionisme, og det er påfaldende, at når han i artiklen "En kunstnerkreds" roser maleren Harald Giersing for hans indsats i *Klingen* (bl.a. med de berømte aforismer: "Naturen er intet, billedet af den alt!"; "Rammens kant er billedets stærkeste virkning"; "Den, der elsker detaljer, mangler sans for skønheden" m.v.), så skal Giersings troværdighed efterfølgende lige beklækkes på følgende elskværdige vis:

Det eksperimenterende i Giersings sind og talent gjorde ham åben for alt det nye, der dukkede op, han fik selv sin kubistiske periode – billedet af Aladdin i ædelstenshulen f. eks. – og han interesserede sig levende for alle forsøg på at skabe nye, litterære udtryksmåder. Hverken dadaismen eller de tyske ekspressionisters underlige "Du-deiner-dir"-digte afskrækkede ham. Men han eksperimenterede også en overgang med muligheden af tankeoverføring på afstand – når hans kone, Fritz Sybergs yndige og lysende blonde datter Besse, var bortrejst, aftalte de at sende telepatiske tanker til hinanden, men der kom aldrig noget positivt ud af forsøgene.⁸³

Med sine elskværdige giftigheder siger Otto Gelsted med andre ord: Når Harald Giersing kunne kapere tysk ekspressionistisk digtning, så hang det sammen med hans tilbøjelighed for okkult tøjleri.

Det var samme vurdering af den tyske ekspressionisme, der foranledigede Gelsted til at forkaste Harald Landt Mombergs August Stramm-inspirerede digte – den tids absolut mest genuint modernistiske tiltag på dansk – så eftertrykkeligt, at Momberg holdt op med at digte efter *Klingens* afslag. Gelsted skrev til ham:

Desværre mener jeg ikke at kunne forsvare offentliggørelsen af Deres digte i "Klingen". Jeg forstår dem ikke, og jeg betvivler, at det ad den vej er muligt at indvinde nyt land for Poesien. Er det det tyske svindlerblad *Der Sturm*, der har fået Dem ind på en sådan syntaktisk dekomposition? Måske kunne De prøve at sende os digte med syntaktisk sammenhæng? Det kan jo ikke nytte, vi gør os bedre begavede end vi er, og dette her går ud over vor forstand.⁸⁴

Utilsigtet formulerer Otto Gelsted her årsagen til den blokade af eksperimenterende modernistisk kunst, som hans dominans bevirkede – med følger helt op til nutidens danske kritik. Harald Landt Mombergs syntaktiske "dekomposition", som jeg har forsøgt at påvise som ordkunstens opgør med en forventningshorisont i retning af "hverdagssprog" for at skabe et korrelat for virkelighedens fremherskende egenskab, appellerer jo ikke til Gelsteds "forstand", som han siger Mombergs forsøg "går ud over".

Der Sturm og al dens væsen var Gelsted imod, i høj grad fordi tidsskriftet vedkendte sig en metafysisk inspiration. Men i det hele taget var den tyske ekspressionisme modsatrettet den danske udgave af funktionalismen, som Gelsted så småt var ved at tegne konturerne af. Det var en funktionalisme, der satte rationalisme op imod ekspressionismens metafysik,

⁸³ Gelsted 1977, bd. 1, s. 112.

⁸⁴ Fra *Berlingske Aftenavis*, onsdag den 28. maj 1969: "Ekspressionistisk digter opdaget 47 år efter sin debut".

arkitektur og sociologi op imod profeti, rationel plan op imod intuition, psykoanalyse og økonomi op imod religion. Hvor indlysende rimeligt Gelsteds prioritet end må synes for en dagsklar oplysningsbevidsthed, så var der imidlertid ét sted, hvor det funktionalistiske beredskab ikke slog til. Det var over for den modernistiske kunst, som var – og er – alt andet end ”oplysning”.

Den funktionalistiske tradition forstod i første række kunst i oplysningssammenhæng, hvor ekspressionismens opfattelse af kunst nærmest var, at kunst var eksempel på den højeste menneskelige udfoldelse, som ikke kunne erstattes af et budskab eller dikteres af en samfundsmæssig etisk kurssætning. Endelig er funktionalismen analytisk-kritisk i sin verdensforståelse, hvor ekspressionismen er udpræget syntetisk-hyldende.

Den tyske ekspressionisme er kendetegnet ved sin opfattelse af simultanitet af forestillinger, følelser, oplevelser og udtryk, kort sagt af samtidigheden af alle reciperede og producerede mentale processer. Dette er i modstrid med en klassisk forestilling om erkendelsens og det kunstneriske arbejdes succession på ”kantiansk”.

Ekspressionismen har som tidligere nævnt rødder tilbage til Madame Blawatsky og teosofien, og hun fik naturligvis marxisten Gelsted og de unge radikalere til nærmest at sprutte af grin. De indså aldrig, at man ikke nødvendigvis må være enig med de forudsætninger, der ubestrideligt ligger bag noget af den vigtigste af det 20. århundredes kunst, for at kunne synes om den. Kandinsky var således teosof, og hans udvikling af abstrakt formsprog forstår man ganske simpelt ikke, hvis man ikke indser, hvor stor betydning det åndelige i kunsten havde for ham. Hans forhåbning om en ny stor epoke skal ses i sammenhæng med en verdensanskuelsesmæssig opposition mod de overleverede forklaringsmønstre, og længslen efter den åndelige epoke var en væsentlig legitimation for abstraktionen, som den dermed gav et idealistisk fundament.

Otto Gelsteds udfald mod metafysikken er tidligt til stede i hans forfattervirksomhed. I artiklen ”Russisk mystik” fra *Tilskueren* 1916, som er en anmeldelse af Dostojevskijs *Brødrene Karamasov*, skriver han om en væsentlig sondring, man som ”kulturmenneske” er nødt til at foretage, hvis man vil orientere sig i russerens værk: adskillelsen mellem realfunktion og lystfunktion:

Med lystfunktionen mener jeg de sjælelige processer der overvejende er bestemte af følelsesbetoningen, af lyst og ulyst, i modsætning til de processer hvor selve erkendelseselementet – fornemmelsen og forestillingen – er det væsentligt afgørende (realisme og rationalisme).

Al kulturudvikling er betinget af udviklingen fra lystfunktionen til realfunktionen. Kulturmennesket er psykologisk set karakteriseret ved en dobbelt art af ”fortrængning”: han fortrænger nedadtil og opadtil. Uden fortrængning af ubeviste atavistiske drifter – ingen kultur. Men kulturmennesket fortrænger ikke blot sine perverse og forbryderiske instinkter, han fortrænger også ”opadtil”, fortrænger også en altfor vildt ud i det blå blomstrende spiritualisme. Han fortrænger også metafysiske længsler, der strider mod hans fornuft. Selv om han nok så gerne ville tro f. eks. på udødelighed og gud, så gør han det alligevel ikke, dersom han indser at det ikke stemmer med virkeligheden. Kulturmennesket søger at holde sig fri nedadtil for forbrydelse og opadtil for mystik. Kultur er en balancebestræbelse.⁸⁵

Det citerede er dels interessant pga. den implicite argumentation for, at mennesket udvikler sig til et kulturelt væsen i det omfang, det formår at gøre ”realisme og rationalisme” til paradigmer for sin virkelighedsopfattelse, dels pga. metaforbrugen. Det er således en påfaldende ”hydraulisk” opfattelse af den menneskelige psyke, der gør sig gældende, når Gelsted taler om at fortrænge ”opadtil” og ”nedadtil”. Det ville være interessant at undersøge nærmere, i hvilken grad forståelsen af menneskeligt udtryk er afhængig af en forestilling om

⁸⁵ Gelsted 1977, bd. 1, s. 47-48.

”psyken som beholder”⁸⁶ i Gelsteds verdensbillede; en forestilling, der også er bærende for Freuds personlighedsmodel (og Gelsted oversatte Freud til dansk i 1920), og som der strengt taget ikke er noget fysiologisk belæg for.

Gelsteds forståelse af kulturmennesket medfører, at hvis man beskæftiger sig alvorligt med en metafysisk dimension i tilværelsen, så er man kulturelt underudviklet og bør gøres til genstand for kulturel pottetræning, så man kan forrette, hvad forrettes bør ad jord- og himmelvendte kanaler. Det er i mangt og meget en sådan pottetræning, der iværksættes af Gelsted, når han skriver ”Om ekspressionisme og kubisme i litteraturen”:

Mens Kant ved at betragte tid og rum som opfatteformer fandt en garanti for deres erfaringsmæssige gyldighed, forstod romantikerne ikke, at subjektivitet og almen gyldighed kan forenes. Kants ”kopernikanische Entdeckung”: at det ikke er vor opfattelse, der retter sig efter tingene, men tingene, der retter sig efter vores opfattelse – blev ved en grandios misforståelse forvansket til et princip for den vildeste vilkårlighed. Det er næppe et tilfælde, når de ekspressionistiske tendenser i vor tids malerkunst fremføres under bannermærket af en filosofi, der er en gentagelse af romantikkens misforståede subjektivismen. Der er eksempler nok i moderne malerkunst på en rent vilkårlig omdannelse af naturen, der vanskeligt kan føres tilbage til noget andet princip end den romantiske ironi: Kunstnerens suveræne ret til at lave hvad fanden det skal være.

Også rent sprogligt giver subjektiviteten sig udtryk i en opløsning af de sproglige former og en om tungetalende mindende dunkelhed. Guillaume Apollinaire og du-deiner-dich-digtene fra ”Der Sturm” kan tjene som eksempler.⁸⁷

Filosoffen, Gelsted refererer til, er naturligvis Bergson, og han skynder sig at imødegå ethvert tiltag i tiden til at tage Bergson alvorligt med sin særlige blanding af latterliggørelse og indignation:

En dansk kunstkritiker nævnte i fuldt alvor Birch, Harald Bergstedt og Henri Bergson som repræsentanter for en ny jeg-ved-ikke-hvad-bevægelse, der skulle redde kunsten. Jeg ser bort fra Birch og Bergstedt, der måske er valgt for bogstavrimets skyld. Hvad Bergson angår, så tror jeg ikke det er den metafysiske linje fra naturfilosofien, vi skal følge, men den linje, der i *den kritiske metode* ser den arv, Kant har efterladt os, og som vi skal erhverve for at besidde den. Jeg håber ikke, Tidens ”religiøse uro” skal føre os længere ud i okkultismens uføre, end det allerede er sket. Det er ikke romantik og intuition, vi trænger til, hverken i videnskab eller kunst, men klarhed over kunstens og videnskabens betingelser. Derfor ser jeg i kubismen en sund og metodisk rigtig retning: mens ekspressionismen er symbolsk, litterær og romantisk, har kubismen radikalt søgt at udskille al symbolik og fortælling af maleriet til fordel for et systematisk og hårdt tiltrængt arbejde med de særlige maleriske værdier, linje, farve, form, billedmæssig balance.⁸⁸

Vi husker, at Bergsons centrale opgør med det kantianske tidsbegreb er omdrejningspunktet for hele hans tænkning, så det kan ikke undre, at nykantianeren tog afstand fra ham. Det er ligeledes bemærkelsesværdigt, hvordan Gelsted pointerer, at vi skal erhverve Kants arv for at besidde den. Indsigtens betingelse er således en udpræget erkendelsestræghed; det tager tid at blive klog, og det er nærmest ”snyd” at komme til indsigt i et begunstiget øjeblik, som metafysikerne hævder, det er muligt.

Det er en grundforestilling i den kulturradikale tilværelsesforståelse, at man kan opnå social fornyelse gennem kulturel udfordring. Det er indlysende sandt, når talen er om arkitektur, som er den sociale kunst par excellence, at en forbedret bolig- og byplanlægning kan forøge det psykiske og fysiske velbefindende for samfundets borgere, men hvad så, når

⁸⁶ Jeg mener ikke, at ”psyken som beholder” indgår i Lakoff og Johnsons kategoriseringer i *Metaphors we live by*, men min opmærksomhed på Gelsteds metaforiske opfattelse af den menneskelige psyke er naturligvis inspireret af dette værk.

⁸⁷ Gelsted (1977), bd. 2, s. 84-85.

⁸⁸ Gelsted (1977), bd. 2, s. 87.

det drejer sig om malerkunst eller musik? Det er et spørgsmål, som naturligt nok optager fritænkerne, og Poul Henningsen bruger meget plads på at udfolde sig om forholdet mellem ”fri” og ”anvendt” kunst, eksempelvis i artiklen ”Tradition og Modernisme” fra *Kritisk Revy* nr. 3, 1927⁸⁹.

Sagen er jo den, at det uden at anerkende en åndelig dimension kan være vanskeligt at ”bruge” eksempelvis kubismen til noget, som man jo må forvente, at den skulle kunne i en kulturradikal kunstforståelse. Fritænkerne bestræbte sig på at være yderst saglige og antifetichistiske i deres holdning til ikke mindst den materielle kultur, hvor formgivere og arkitekter skulle fjerne enhver form for ikke-materiel kvalitet, der måtte knytte sig til de frembragte artefakter (kvaliteter som ”historie”, ”fortælling” og ”mystik”). Funktionalismens i den henseende lidt antiseptiske bornerthed forliges imidlertid dårligt med en kunst, der til dels har rødder i andalusisk blodrus og afrikansk kannibalisme. I en ihærdig bestræbelse på at gøre kubismen synlig og anvendelig i det hverdagslige er det karakteristisk at se, hvordan Poul Henningsen aldrig bliver træt af at påvise kubismens egnethed inden for vinduesdekoration. I ”Hvad med kulturen?” fra 1933 hedder det:

Vinduspynt før og nu.

Kubismen viser sig tydeligt i vinduspyntningen. Se paa forskellen mellem det gammeldags overlæssede vindu paa denne side [et noget overdekoreret facadevindue i en tobaksforretning] og den klare, tydelige opbygning paa næste [som viser et ”kubistisk” arrangeret hattehandlervindue]. Picasso hade vist ikke i 1906 tænket sig, at han skulde blie saa udbredt.

Man taler om funktionalisme i modsætning til kubisme, men billedet paa næste side viser den uløselige sammenhæng.⁹⁰

Nu var Picasso som nævnt et rummeligt menneske, men at blive fremstillet som fader til en revolution inden for vinduesdekorationen ville nok kun i ringe grad have opfyldt hans kunstneriske ambitioner.

Kubismen og malerkunsten skulle også helst kunne formidle proletariatets klarsyn, f.eks. hvad angår kvindekroppen. I Politikens kronik ”Samfundets Billede” 27.11.1930 skriver PH om muligheden af en dansk proletarkunst, og han nævner i den forbindelse et billede af Vilhelm Lundstrøm:

Hos Arnbak i Bredgade er nu igen udstillet en fantastisk Kvindeskikkelse af Lundstrøm. Man tør nok sige, at Maleren intet har gjort for at forskønne sin Model. Overordentlige Hængebryster er ikke det, almindelige Mennesker forestiller sig ved nøgen Kunst – det kender de hjemmefra. Hun synes bygget op af Sække, Grydelaag og Kakkellovnsrør. Hendes Dyd er som et mægtigt, trekantet Politiskilt. Her er intet gjort for at behage. Er Verden virkelig saa hæslig, vil det store Publikum spørge, og selv frisindede Folk, som godt kan se Billedets maleriske Kraft og Holdning, frastødes alligevel af, at alle vore tilvante Forestillinger om den nøgne Kvindes Skønhed er krænket, og staar uforstaaende over for, at han ikke vil forene sit Talent med Behandlingen af et smukt Motiv. [...]

Men hvor er den sociale Betydning? Billedet skal vel ikke opfattes som et Indlæg i Kvindesagen, et Slag for en ny Opfattelse af Kvinden? Maaske dog! Naturligvis er det ikke fra Malerens Side spekuleret saadan ud. Han har bare arbejdet i Overensstemmelse med sit Sind. Men ubevidst har han reageret mod den Søndagsopfattelse af Kvindelegemet, som er den almindelige Smag ogsaa i Revy, Kunstfotografi, Pornografi o.s.v., dette ubrugte, attenaarige, spiselige, som er, bevar os allesammen vel, aldeles yndigt, men flygtigt og af Livet selv beregnet paa hurtigst mulig Ødelæggelse. Han har hellere villet skildre et almindeligt stort Kvindemenneske. Vi er alle slidt.⁹¹

⁸⁹ Artiklen er optrykt i Henningsen 1973, bd. 1, s. 63-87. Poul Henningsen er imidlertid lidt kryptisk omkring eksistensberettigelsen af den frie kunst i den pågældende artikel, idet han snart betragter den som en slags kulturel grundforskning, snart afviser, at den har nogen relevans i et samfund i udvikling.

⁹⁰ Henningsen 1973, Kulturkritik, bd. 2, s.16 og 17.

⁹¹ Henningsen 1973, bd. 1, s. 162-63.

Ved at læse billedet bogstaveligt, mimetisk, får PH det til at udsige noget, der passer i hans kram. Men er det en rigtig forståelse af billedet? I mimetisk henseende ligner mange af Lundstrøms kvinder bagenden af en lastbil – det er sandt nok. Hvis man imidlertid ikke aflæser fragmentariteten og ”forvrængningen” som udtryk for, at mennesket er ”slidt”, men som en udskillelse af motivet i elementære komponenter, der vidner om motivets fællesskab – ikke i social forstand, men i materiel – med virkelighedens øvrige genstande, der er underlagt love for tilblivelse og liv, bliver mange af Lundstrøms billeder meget beslægtede med anden modernistisk kunst, der søger at være virkelighedskorrelat på andre betingelser end de ydre lighedsmæssige.

Interessant nok har vi en registrering af Lundstrøms reaktion på PH’s omtale af hans billede, idet hans ven Hans Bendix omtaler episoden i andet bind af sine erindringer. Selv om en kunstner principielt ikke har monopol på at vide, hvad hans kunst udtrykker, sætter Lundstrøms kommentar alligevel PH’s omgang med hans billede i perspektiv. Bendix skriver:

Han [Lundstrøm] afskyede ordet ”social kunst”. Da vores ven Poul Henningsen skrev om Lunnes store stående kvindefigur, der holder et hvidt stykke linned foran benene, at ”hendes hængende bryster var en forslidt arbejderkones”, græd vi sammen.

– Hvad fa’ en bilder han sig ind. Det er jo Yrsa [Lundstrøms kone], sagde Lunne. Og hvad er der i vejen med hende?⁹²

Lundstrøms nære kendskab til sin elskede har naturligvis afsat andre linjer på lærredet end de ydre vidnesbyrd om hendes eksistens. Episoden er også betydningsfuld, fordi den siger noget om den dominans over kunstnerisk udfoldelse, den danske kulturradikalisme rent faktisk havde i mellemkrigstiden. Digteren og kritikeren Tom Kristensen skriver således i 1925 artiklen ”Den unge Lyrik og dens Krise”, hvori han afsværger sin hidtidige optagethed af ekspressionisme. Han slår til lyd for, at kunsten fra nu af må være socialt forankret og have en reformatorisk hensigt til fordel for de undertrykte. Nu var det imidlertid umuligt for Tom Kristensen at skrive om andet end sig selv, og det blev han heldigvis ved med, men det siger noget om, hvordan en ærgerrig kunster som Tom Kristensen forventedes at orientere sig, hvis han skulle falde i en intellektuel elites smag. At han brugte sin gamle ven Emil Bønnelycke som prügelnabe og eksempel på den mest udartede form for poesi i den samme artikel, er et mere utiltalende træk ved Tom Kristensen, især da Bønnelycke må siges at have en langt større kunstnerisk integritet og langt mere spændende modernistisk nerve end Kristensen. Omvendt skal det retfærdigvis siges, at kunstens materielle beskaffenhed og appel naturligvis ikke har kunnet undgå at sætte sig igennem, selv inden for cirkler, der ellers måtte formodes at agere ”kulturradikalt korrekt”. Omtalte Hans Bendix er et godt eksempel på dette.

Det er svært at være indigneret i olie

Poul Revy Henningsen ringede i 1926 til tegneren Hans Bendix og sagde, de havde brug for en tegner i *Kritisk Revy*. ”Vi vil ha’ Dem. Til gengæld får De ikke noget honorar”, husker Bendix, at PH dikterede.⁹³ Han betragtede det som et ridderslag og kom på den måde ind i kredsen omkring *Kritisk Revy*. Hans Bendix kan siges at være eksponent for ”anvendt kunst”, idet han tegnede, karikerede og fremstillede politikere, statsmænd, kunstnere osv., ofte med en klar hensigt, der ikke lod nogen i tvivl om hans sociale sindelag. Han blev således meget

⁹² Bendix 1970, s. 31.

⁹³ Bendix 1970, s. 109.

kendt for sine tegninger af Josefine Baker i 1928, da hun forargede borgerskabet ved at optræde i bananskørt og intet andet. Det er forbløffende, hvor mange af det 20. århundredes store kunstnere, Hans Bendix portrætterede og interviewede: Picasso, Matisse, Chagall, Braque, Marini, George Grosz; han rejste rundt med Willumsen i Italien i de sene 1910'ere som den store danskers elev, og han var naturligvis bekendt med hele det skandinaviske kunstparnas.

Hans Bendix' far var jøde, og derfor flygtede Hans Bendix med sin familie til USA under anden verdenskrig. Man kunne formode, at der var nok at tage fat på for en af jødisk afstamning, der praktiserede "anvendt kunst" ved krigens slutning, og Bendix var naturligvis også at finde med sin præcise pen ved Nürnbergprocessen mod de nazistiske krigsforbrydere (fig.14).

Jeg er imidlertid i besiddelse af et maleri af Hans Bendix fra 1944/45 (lærredet er signeret med årstallet 44 på bagsiden og med årstallet 45 på forsiden). Som det ses på figur 15, er billedet et impressionistisk inspireret oliemaleri af en gade i gråvej. Cézannes indflydelse fornægter sig ikke, og Bendix var da også nærmest besat af den franske maler. Faktisk mødte han ved Cézannes hus i Aix-en-Provence i 1953 en gammel mand, der havde kendt maleren:

Om jeg har kendt Monsieur Cézanne! Et comment! Det spørger De om. Han kom ustandselig baskende med sine malerpakkenelliker, jeg skal sige Dem, han var en smule "loufoque" (skør), han havde passion for at male, jeg kan godt sige, han var besat af det. Men det gjorde ikke noget, han havde jo penge nok og passede sit. Vi snakkede sammen, men det var mest om vejret, han drøftede mest belysningernes varighed, jeg skal sige Dem, han var ikke hurtigmaler. Han kom stikkende med de samme billeder, kunne ikke blive færdig med dem, de fik aldrig lov at tørre, jeg tror faktisk ikke rigtig, malerkunsten lå for ham, det var da godt, han ikke skulle leve af den.⁹⁴

Der er også "vej" i Bendix' billede. Han betjener sig drevent af det farveperspektiv, han havde lært af Willumsen i Italien: De rødbrune toner i billedets forgrund får denne til at træde frem. "Linjens mester" afslører sig i en hårfin, lys streg i forgrunden, der som snor (eller pigtråd?) i sin afgrænsede materialitet ligeledes tilfører billedet rum. Den cézanneske gråhed fortætter sig i boligblokken i billedets baggrund. Nu kan man spørge, om en indigneret maler af jødisk afstamning dog ikke havde andet at lave ved krigens slutning end at gengive gråvej i en gade? Ja, nu er det jo oliemaleri, der er tale om, og det er svært at være indigneret i olie, fordi selve mediet maner til eftertænksomhed og mere varige udsagn. Kunne man forestille sig, at Hans Bendix, som var fuldt fortrolig med Cézannes kunstneriske grammatik, valgte at male noget, der vidnede om selve livets ukuelighed i en tid, hvor livet var blevet krænket som aldrig før i menneskeheden historie? Kunne man forestille sig, at det var den form for fortættethed, kvantemaleri og "korrelat", han fandt var den mest adækvate respons på fænomenet moderne krig? Hvorom alting er, så fortæller billedet om, hvordan kunstnerisk respons ofte vælger de mest uforudsigelige veje; i sig selv en appel, der gør kunsten evig aktuel.

Og i et videre perspektiv kunne man så spørge, hvilken fornemmelse for kunstnerens sociale opgave den antirationalistisk inspirerede kunst så egentlig har? Går man til Apollinaire og hans *Les peintres cubistes*, får man følgende vitalistiske svar:

De store digtere og de store malere har den sociale funktion, at de til stadighed må forny det billede, som naturen fremtræder med i menneskenes øjne.

Uden digterne, uden malerne ville menneskene snart blive trætte af naturens ensformighed. Den ophøjede forestilling, som de danner sig om universet, ville med svimlende hast gå under. Den orden, som kommer for dagen i naturen, og som kun er en virkning af kunsten, ville øjeblikkeligt fordampe. Alt ville opløse sig i

⁹⁴ Bendix 1976, s. 10.

Kapitel 5: Ubestemthed og poetik

kaos. Der ville ikke findes årstider, ingen kultur, ingen åndelighed, ingen menneskehed, ja end intet liv mere, og et magtesløst mørke ville herske for evigt.

Digterne og malerne bestemmer i fællesskab deres epokes ansigt, og føjeligt bøjer fremtiden sig for deres dom.⁹⁵

Apollinaire vender op og ned på en traditionel opfattelse af, hvad der er forudsætningen for hvad. Det er ikke kunsten, der er en afledning af naturen, men (vor forestilling om?) naturen, der er afledt af kunsten. Det giver om ikke andet kunstnerne en social forpligtelse, der rækker ud over proletarisk korrekthed.

Thorkild Bjørnvig og Soria Moria

Hvis man skal dømme ud fra de talrige skriftlige ytringer, Thorkild Bjørnvig har viet *Fragmenter af en Dagbog*, må man vurdere, at la Cours traktat har spillet en endog overordentlig stor rolle for ham. I stedet for at gå dybere ned i de forhold ved *Fragmenterne*, som Bjørnvig finder dunkle, inpraktisable eller på anden måde er skeptisk over for, så kan det vise sig frugtbart – i lyset af ovenstående detaljerede læsning af traktaten – at spore, hvor en la cours/bergsonsk påvirkning er til stede i Bjørnvigs egen digtning.

Det kan være tjenligt, når man læser Bjørnvig og har erkendt den vitalistiske arv hos ham, at sammenholde hans stil og digteriske greb med andre vitalistiske strømninger, som for et første blik måske ikke ville synes oplagte som forståelsesramme for hans værk. Således er det tankevækkende at læse "Soria Moria" fra debutsamlingen *Stjernen bag Gavlen* i forhold til futurismen – eller snarere i forhold til æstetikken hos den før-futuristiske Marinetti, som vi senere skal se i forbindelse med læsningen af Bønnelyckes "Aarhundredet" (s. 243 f.).

Som gennemgået bruges apostrofe i den oralt inspirerede digtning for at undgå narrativ præcisering, hvorved apostrofens nu bliver diskursens nu og ikke et moment i en genfortælling. I "Soria Moria" intonerer apostrofen "Ave" gentagelser af fænomener og sansninger og bliver også en mindelse om den orale diskurs' afhængighed af redundans som psykologisk og semiotisk nødvendighed:

Ave Soria Moria (str. 1)
Ave den evige Ungdoms Land (str. 4)
Ave den stærke Eros (str. 4)
Ave Soria Moria (str. 7)
Ave Solen, som steg (str. 7)
Ave dit dejlige Ansigt (str. 7)

Og så kommer i strofe 12 og 13 lovprisningen af nuet:

Ave Sekundet, som parrer
De lette og flygtige Ting,
Sekundet, som magisk lukker
Aarstidernes Ring.

Ave Sekundet, Sekundet –
Thi Ringen sprang op – og alt
Blev Afstand og Stjernestriber,
Og Mørke, hvori vi faldt.⁹⁶

⁹⁵ Apollinaire 1993, s. 63, min oversættelse.

⁹⁶ Bjørnvig 2004, s. 34-35.

På et semantisk niveau er der tradition for at læse "Soria Moria"s sekund som elskovens klimaks, som orgasmen, men på et formelt plan er nuet iværksat på en nok så interessant måde. Apostrofen "Ave" er en påkaldelse af den oplevelse, som brat blev afbrudt, da "Ringene sprang op". Påkaldelsen virkeliggøres ikke så meget i kraft af det, der påkaldes, som af måden, det påkaldes på. Den modernistiske praksis med rødder i oral diskurs bringer læseren til "sig selv" *her* og *nu* – det levede nu. Og det er det interessante, for livsfølelsen ligger ikke i det læste nu, kun i det oplevede. Det er i første række ikke digtets reference til "sekundet" på et semantisk plan, der virker, det er iværksættelsen af digteriske greb, som i en vis forstand griber uden om en intelligibel tilegnelse.

Det kan være givende at lave en tilbageskuende komparativ analyse af "Landet, som aldrig var til" i "Soria Moria". Som et locus amoenis genfinder vi stedet, hvor der er identitet mellem udtryk og følelse i Grundtvigs "De Levendes Land" og i Sophus Claussens "Ekbátana" med den påfaldende udvikling, at i takt med at realiteten af et transcendent rum uden for den sekulære eksistens svinder, bliver det digteriske sprog mere avanceret, fordi den litterære topos konkret må henlægges til digtet eller rettere til oplevelsen af det.

I Grundtvigs store visionære digt fra 1832, hvor de paulinske begreber tro, håb og kærlighed tematiseres, er vejen åben for vilkårlige ekskursioner til de levendes land. Grundtvig skriver i strofe 11:

Letvingede Haab,
Gudbroder, gjenfødt i den hellige Daab!
For Reiserne mange til landet bag Hav,
For Tidener gode, for Ring og for Stav,
Lad saa mig dig takke, at Glæde jeg seer,
Naar Haab er ei meer!⁹⁷

Grundtvig takker håbet for at være den kapacitet, der kan befordre hans evighedsfølelse, og det beror naturligvis på, at håbet i kristen optik er pant på transcendensen. Håbet kan principielt iværksættes, når og hvor det skal være, og derfor har rejserne været "mange"; der er fri adgang til den åndelige overbygning. Kunsten er i den sammenhæng ikke særlig privilegeret i sammenligning med en grundfast tro; således hedder det med strofe 5:

Skalkagtige Drøm!
Du skinnende Boble paa Tidernes Strøm,
Forgjæves dig Skjalden med Mund og med Pen,
Af glimrende Skygger vil skabe igjen;
Naar Skyggen er ligest, da hulke de Smaae,
Som stirre derpaa!

Kunst afsløres her som det, den rettelig er: materie! Den er glimrende skygger, som er kvalitativt forskellige fra det æteriske medium, de skal befatte sig med. Det er en hel entropisk pointe, Grundtvig har, når han siger: "Naar Skygen er ligest, da hulke de Smaae,/ Som stirre derpaa!": Jo mere "naturtro" eller realistisk, kunsten er, jo mere skuffer den. Naturligvis ligger der også i strofen – som i hele digtet – en kritik af den ortodokse forestilling om en skarp adskillelse mellem himmel og jord, som vi finder hos Kingo i salmen "Far Verden, Far vel", som "De Levendes Land" deler metrisk beskaffenhed med i en særlig

⁹⁷ Her fra Gjesing, Krarup og Schmidt 2002, s. 66.

undsigselsstrategi, der skal pointere Grundtvigs credo: ”Mit Land, siger Livet, er Himmel og Jord./ Hvor Kjærlighed boer!” (str. 14).

Men samtidig får vi altså et særligt kristeligt kunstsyn, som ikke ubetinget ligger i tiden, hvis vi tænker tilbage på Keats’ avancerede forhold til kunst og de implicitte formelle konsekvenser, det har. Men det er måske et særdansk syn på kunst, som vi genfinder i kulturradikalismen; at kunst i bedste fald er ligestillet med anden menneskelig artikulation, men generelt underordnet den fremherskende ideologiske eller religiøse – det kommer ud på et – overbygning.

Hos Claussen, i ”Ekbátana” fra 1896 (fra *Valfart*, men skrevet 1895), er varigheden og hyppigheden af opholdet i frirummet indskrænket til udsagnet: ”– jeg har levet en Dag i Ekbátana.” Det lader sig derfor ikke længere gøre blot metaforisk at referere til Arkadien, fordi det ikke ubetinget eksisterer ”reelt”, og derfor udvikler digtet et særsprog, der skal kompensere for den sekulære tvivl; et særspog, der i vid udstrækning fungerer som objektivi korrelat for en virkelighedsfølelse, der er hinsides referatets rækkevidde. Det ses måske mest tydeligt i, at selve stednavnet Ekbatana forlenes med en kvalitet, der løfter det ud af en geografisk kontekst, idet trykket lægges på anden stavelse hos Claussen (Ekbátana – i modsætning til ”Spotterens” og virkelighedens Ekbatáne). Claussen påkalder sin urooplevelse i netop drømmen, som Grundtvig afskediger som skalkagtig, men det er modernitetens vilkår, at hvis man skal kunne holde åndedrættet tilbage i dens hurtige puls, så lader det sig kun gøre for et øjeblik og med de forhåndenværende midler – som drøm:

Men Drømmen har rejst sig en Vaar i Paris,
Da Verden blev dyb og assyrisk og vis,
Som blødte den yppigste Oldtid endda ...
Jeg har levet en Dag i Ekbátana.⁹⁸

Det er, hvad det kan blive til i 1895, men det er på sin vis også meget, hvis man ser på det med kunstneriske briller. For et statusskift er ved at indfinde sig: Kunsten er ved at blive det uerstattelige sted, der netop i kraft af sin kunstighed ikke tilstræber at gøre ”skyggerne lige”, men at være det sanselige bad, man kan lutre sig i, når man bliver i tvivl om, hvad den konkrete pilgrimsrejes mål egentlig er, fordi destinationen på kortet hedder: *Ekbátana*, som knapt repræsenterer et virkeligt sted uden for digtet.

Relationen mellem kunst og omverden er fuldstændig væk i Bjørnvigs ”Soria Moria” fra 1947, idet det hedder: ”Ave Soria Moria;/ Landet, som aldrig var til”. I stedet bliver digtet en opvisning i entropibegrænsning, idet ethvert tilløb til historie eller narrativitet undsiges af apostrofen og gentagelsen, som giver værket puls og ”liv”.

Og så melder historien sig, om ikke Grundtvig for så vidt havde ret *in the first place*, fordi han med sit: ”Mit Land, siger Livet, er Himmel og Jord./ Hvor Kjærlighed boer!” giver en præcis – ganske vist logisk-semantisk – beskrivelse af, hvad det hele drejer sig om: livsfølelse og nærvær. Og de paulinske begreber ”tro”, ”håb” og ”kærlighed”, som salmen udfolder, er synonyme for det tilværelsens potentiale, som bør være sand andagts genstand, uafhængigt af om andagts medium er kunst eller religion.

I spørgsmålet om nærvær er det vitalt for Bjørnvig, at den menneskelige bevidsthed ikke opfattes fænomenologisk. For fænomenologen konstitueres bevidstheden som en spatieret struktur (og altså ikke en enhed) af nutid, fortid og fremtid. Dette indebærer som tidligere nævnt, at den levede nutid ikke kan betragtes som nærvær, idet den konstitueres som bevidsthedens forholden sig til en erindret fortid (retention) og en forestillet, intenderet

⁹⁸ Her fra Lehrmann, Rehr og Schmidt 2002, s. 275.

fremtid (protention). Den forudsætter med andre ord et fravær og en afstand (differentiering) – en fremmedhed. Bjørnvig viser, at en forholden sig til den erindrede fortid er dødelig for livsfølelsen i digtet ”Nu –” fra *Figur og Ild* fra 1959:

Nu, under disse rentblæste Foraarshimle
med Dybder, som vækker en isnende Fromhed,
nu, da dén Følelse længst er gravlagt
under en kølig Sol, en ustoflig Dagmaane –

O, lad mig aldrig møde dens Genfærd ved natlige Vejkryds,
naar det med glemsom Fryd gaar derhen, hvor ingen mer venter,
og maa min Følelse, Guddom,
svare nøjagtig til Hjærtets Plads og mit Legemes Linjer.⁹⁹

Nuets genfærd er den erindrede fortid, som Bjørnvig ikke vil investere sin følelse i. Derimod skal ”min Følelse, Guddom,/ svare nøjagtig til Hjærtets Plads og mit Legemes Linjer”; idet han længes efter en tilstand, hvor der er identitet mellem følelse og udtryk – en symbolfri verden, hvor tegnet er sin egen betydning. Dette er naturligvis umuligt, og hvis det kunne praktiseres, var der ikke brug for kunstnere. Man må så gøre sit digt til tegn, der indeholder realitet, som la Cour fordrer – et objektivt korrelat, der svarer til realitetens beskaffenhed som fortæthed, og det gør Bjørnvig konkret ved at anlægge sit digt som anråbelse og besværgelse, som kultisk praksis af åndelig nødvendighed.

Fremmedheden – eller overvindelsen af den – er et andet kardinalpunkt i Bjørnvigs produktion. Her er det tjenligt at se på hans forhold til fænomenet ”fragment”. Fragmenter er i den kulturpessimistiske myte som nævnt spredte lemmer – *disjecta membra* – der oprindeligt hørte sammen. I den myte bliver fragmentet derfor ”tegn” på en begrædelig tilstand, hvor intet er, som det var, da det var godt; et pant på sprængt bevidsthed og fremmedgørelse. Værre endnu er disse lemmer ikke blot ubrugelige og værdiløse; nej, de udvikler sig i en særlig optik til truende dæmoniske væsner. Vi ser den form for fragments-æstetik hos Ole Sarvig i *Krisens Billedbog*:

... eftersom billedet nu er en objektiv ting, og enhederne deri lever deres eget liv, er kunstneren snart ikke mere bundet til selv den vageste lighed med den traditionelle virkeligheds genstande, men kan lade billedelementerne skabe nye efter deres egne love. Til at begynde med oftest som en fortolkning af de geometriske figurer, de rene, krystallinske former, der slumrede i de traditionelle ting. Man ser dette ske i kubismen. [...]

Videre udvikling består i, at disse elementer forbinder sig med hverandre i en slags univers, og man kan da oftest iagttage, at der ud af de abstrakte krystallinske former udvikler sig en dæmonisk-organisk verden.¹⁰⁰

Der er tale om en ganske særlig kulturpessimisme hos Sarvig, der bekymrende ser, hvordan det, der var ment som en frisætning (af de rene, krystallinske former, der slumrede i de traditionelle ting) vendes til en dæmonisering. Det er tilmed en dæmonisering, han ser paralleller til uden for kunsten:

Parallelen passer ganske nøje, naar man betragter tiden før den første verdenskrig, da man var paa vej mod opløsningen, – abstraktionenes, maskintroens krystallinske tyvere, – trediverne, hvis frugt var den anden verdenskrig, og hvor – for at nævne en simpel ting – bilmodellerne endeligt forlod karatfaconen og antog dæmonisk væsenskarakter. (s. 19)

⁹⁹ Her fra Bjørnvig 2004, s. 105.

¹⁰⁰ Sarvig 1968, s. 18.

Bjørnvg vil undgå at se fragmentet som afrevet absurditet eller dæmonisk trussel. Dette kommer til udtryk i digtet "Fragment" fra *Anubis* fra 1955:

Dødsstilhed omkring mig –
mit Værelse, intet andet.
Kom Regn paa Ruden og Blæst i Grenene:
Fortæl mig om Verden, fortæl at den endnu er til.
Bring Bud. Bring Bud fra alt, hvad jeg har elsket
og elsker. Stilhed. Findes Verden endnu?
Stumper af Erindringer, ubevægelige, uden Strømning,
som løfter mig ind i et Billede, Drøm eller Søvn;
usaglige Stumper, lammet af Angstens magiske Øje,
Vrængbilleder af mit Liv. Findes Verden endnu?
Musik, Musik, den store kinesiske Tromme!
Giv mig min Erindring tilbage –
eller en himmelsk Erindring om Ting, som aldrig er sket,
men maaske engang –
et Haab.
Eller om alt er forspildt, lad mig møde og høre en gammel Kone
med Raad eller Guldæble sige: Dér kommer du sent eller aldrig.
Hvem staar og ser igennem paa mig?¹⁰¹

Når virkeligheden fremstår som "Stumper af Erindringer, ubevægelige, uden Strømning,/ som løfter mig ind i et Billede, Drøm eller Søvn;/ usaglige Stumper, lammet af Angstens magiske Øje", så er det, fordi subjektet forfalder til at lade fragmentet dæmonisere sig. Men det er et særtilfælde for Bjørnvg; normen er, at fragmenterne er "bevægelige", i besiddelse af "Strømning,/ som løfter [...] ind i et Billede". Med den formulering in mente, er det naturligt at perspektivere til Johannes V. Jensens opfattelse af myten, som jo netop løfter vilkårlighed ind i almenhed ved at sammenføje disparate fragmenter til det mytiske udsagn. I Bjørnvigs og Johannes V. Jensens universer har fragmentet generelt kapacitet til at korrespondere på tværs af norm og forventning, og når det undtagelsesvist *ikke* sker, som i Bjørnvigs digt "Fragment", så er angsten et følgefænomen til virkelighedsoplevelsen, og vi står med det, der er Ole Sarvigs grundoplevelse.

For Sarvig trænger virkelighedens tilsyneladende meningsløshed subjektet ud i temporale og spatielle marginalpositioner, som er sjældne, privilegerede loci, der endnu er svangre med håb og betydning. I temporal henseende er det overgangstidspunkter, hvor noget er endegyldigt forbi og noget nyt ikke opstået endnu, tidspunkter, der kan hensætte subjektet i en adventsholdning: "Det er sen eftermiddag/ Mennesker staar som om de lyttede". I "Nathospital" fra *Grønne Digte* fra 1943 kommer stilheden således "hen under aften", og først da slapper jeg'et af. Når "Dunkelheden sænker sig/ som giftig gas over byen", og mennesker går "nattesyge i seng" og "livet ikke kan aande", når "epidemien har sejret totalt", så "flammer stjernerne større op/ og brænder luften ren": "Der kan leves i disse timer/ inden morgengryet."

Stedet, hvor der kan leves, er typisk stranden – overgangen mellem land og hav:

[...]
den lave strand med
sparsomme kislede vækster,
hvor vandet pjasker og hulker i det smaa,

¹⁰¹ Her fra Bjørnvg 2004, s. 80.

og fuglenes gnidder hænger i luften,
en pibende lyd
som af dagens høje egerhjul, der skriger
under den langsomme fart.
O, dybe støn fra brune køer,
ærværdige rundgang af møllevinger,
og skibene som smaa barmsvære fruer,
der iler, iler hinanden imøde.¹⁰²

Det er ubetinget et ekstracivilisatorisk sted, Sarvig forløses, med agrare metaforer, der giver dybde og dimension til eksistensen (også selv om det er køernes ”støn”, der er ”dybe”). Det er den principielle forskel på Bjørnvigs vitalisme og Sarvigs kulturpessimistiske optik, at Bjørnvigs livsfølelse henlægges til digtet, selv om den ofte tager afsæt i naturoplevelser. Men virkelighedsoplevelsen forvaltes, så det bliver åbenbart, at verdens grundlæggende karakter af dynamik og tilblivelse er overalt, idet oplevelsen iværksættes som modernistisk retorik, der i højere grad er forpliget på foredrag end metaforik. Heroverfor er Sarvigs Arkadien et konkret sted, der unddrager sig modernitetens puls og øvrige beskaffenhed, og som man kan længes metaforisk mod. Forskellen ytrer sig som en principiel insisteren på nærvær hos Bjørnvig over for Sarvigs dæmoniske optik, der katalyseres af fremmedhedsfølelse.

¹⁰² Sarvig 1943, s. 18.

Kapitel 6: Utopi og entropi

Det forjættede Land

I Henrik Pontoppidans roman *Det forjættede Land* (1891-95)¹⁰³ har Pastor Petersen med det katolsk klingende tilnavn "Pater Rüdeshheim" en sidste replik som en slags status over Emanuel Hansteds åndelige og sociale deroute og forvildelse, som læseren har været vidne til over tre bind. Ordene falder i samtale med Ragnhild Tønnesen, der har fulgt Hansted fra han begyndte som ung kapellan hos hendes konservative far. Rüdeshheim siger:

Ligesom andre kærlige Fædre har Vorherre givet sine Børn Legetøj til uskyldigt Tidsfordriv: Sansernes Fryd, kunstnerisk Glæde, Fantasiens Lyst o.s.v. Men den, der grunder sit aandelige Livs Ernæring herpaa, bærer sig ad som Barnet, der spiser sin Gummibold og faar ondt i Maven. Og kan virkelig Nogen sige sig helt fri for at have ligget under for denne barnlige Tilbøjelighed? Hører vi ikke endnu daglig den Lære blive præket, at i Drømmene har Mennesket sin sande Glæde, sin største Lykke, sit egentlige Hjem? Nej, lad os endelig ikke bedrage os selv! Endnu ligger vi dybt i Middelalderens Søvn ... eller rettere, vi befinder os i den halvvaagne Tilstand, i den farlige Time, hvori Drøm og Virkelighed forunderligt sammenblandes, hvori Virkeligheden synes Drøm, og Drømmen Virkelighed. Det er vel ogsaa derfor, at vi Nutidsmennesker er saadanne besynderlige Dobbeltvæsner med en Dag-Side og en Nat-Side, der ikke vil forliges. Og det er vel ogsaa Grunden til, at vi saa ofte føler os paa samme Gang tiltrukne og frastødte, tiltalte og mishagede af en Ting, en Sag eller en Person – kort sagt stadig gribes af hinanden modstridende Følelser, saadan som det jo er karakteristisk for vor Tid. (s. 506)

Som læser genkender man øjeblikkeligt Rüdeshheims karakteristik af sin samtid i den roman, man netop har læst. Pateren formulerer et hovedtema hos Pontoppidan: danskernes tilbøjelighed til at forveksle drøm og virkelighed, idealitet og realitet. Det er bl.a. den uheldige vane, der ifølge pateren forårsager en dobbelthed i verden – og værket – som der er en lang litteraturhistorisk tradition for at opholde sig ved, og som litteraturhistorikeren Vilhelm Andersen forsigtigt kaldte Pontoppidans "tvesyn".

Som det er karakteristisk for Pontoppidans andre store romaner, henholdsvis tiltrækkes og frastødes man også i *Det forjættede Land* på skift af de agerende personers udsagn, handlinger og besættelser. For eksempel er det vanskeligt ikke at få sympati for Emanuel Hansteds utilpashed ved de konservative sæder og det syn på bønder og godtfolk, som hersker i Ragnhilds fædrene præstegård i romanens første bind *Muld*. I præstegården og menigheden hersker Provst Tønnesen uindskrænket. Han er en gammeldags mand, der ikke har meget til overs for bønder og sværmeri, og på den baggrund er det som læser let at blive forført af Hansteds nærmest romantiske opdagelser af natur og elementær menneskelig værdighed på sine ekskursioner uden for præstegården.

Gradvist formår romanen imidlertid at rokke ved læserens tillid til Emanuel Hansteds forestillinger, idet den bl.a. i en dobbeltbevægelse peger på sig selv som kunst, og i det stykke udleverer sin kunstneriske konstruktion som en manifestation af udlevet idealisme. Det sker tydeligst, da Emanuel første gang genser bondepigen Hansine, som han senere gifter sig med. Han har bevæget sig ned i landsbyen og henføres her af den ydmyge bondevånings orden og renlighed, da hans opmærksomhed rettes mod Hansine:

¹⁰³ Sidehenvisningerne til *Det forjættede Land* er til Pontoppidan 1997.

Han blev udreven af sine Betragtninger ved at høre Trin ude i Gaarden. Fra en lille Laage mellem Staldlængerne kom en ung Pige gaaende med et Mælkeaaag over Skuldrene, fulgt af en hvidhaaret Knøs, der hin Vinteraften havde været hans Kusk paa Slædeturen hertil. Den unge Pige var søndagsklædt og bar en kirsebærrød Kjole med sort, snørklet Snorebesætning paa Bryst og Arme. Kjoleskørtet havde hun foran hæftet op i Bæltet, og omkring Hovedet havde hun bundet et lyst Tørklæde, der gav hendes rundkindede Ansigt et dobbelt fyldigt og rødmosset Udseende. Rundt om den ene Malkepand krumbugtede sig en hvidsokket Kat, hvis urolige Agtpaaagivenhed var ligelig delt mellem den unge Pige og to smaa Killinger, som Drengen bar paa sine Arme. Omtrent midt i Gaarden satte den pludseligt med et Spring hen til en udhulet Sten foran et tomt Hundehus, hvor den øjensynlig var vant til at faa sin Mælkeration tildelt. Men da den unge Pige fortsatte sin Vej, som om hun i Dag ikke huskede dette, sprang Dyret atter hen til hende og gav sig til med Poten at kradse hende paa Skørtekanten. Saa smilte hun lidt, halvt alvorligt, vendte sig om og hældte en rigelig Portion af den endnu svagt dampende Mælk ned i den udhulede Sten. Men nu begyndte Kattens Martyrium for Alvor. I Stedet for at udlevere Killingerne tog Drengen dem i sine Hænder og løftede dem under Latter højt op over sit Hoved, medens han med Foden søgte at værges sig mod den rasende Moder, der snart søgte at entre op ad hans Ben, snart med ulykkelig Mine vendte sig mod den unge Pige, som om den var vant til dér at søge Beskyttelse. Den unge pige bad for det stakkels Dyr, skønt heller ikke hun kunde lade være med at le. Men Drengen vilde ikke slippe sit Bytte og blev ved at danse rundt i Gaarden med den mjævende Kat i Hælene. (s. 67)

Det, vi her er vidner til gennem Emanuels blik, er et genrebillede, en lille historie i historien, hvis problemverden typisk er børnenes, ofte i relation til dyr. Genrebilledet er også et guldalder- og biedermeierfænomen, hvis harmonisøgen ytrer sig som voksenblikket på barnets verden af uskyldighed og proportionsforvrængning, og det bliver et kunstnerisk ”helle” i en tilværelse, som fortrænger dybereliggende motiver af psykologisk og social karakter, i såvel billedkunst som litteratur. Ofte tjener genrebilledets tilsyneladende harmløse fortælling til at fremvise pige- og kvindelegemet i yppige og appetitlige positurer. Vi kender det fra Christian Winthers ”Træsnit”.

Imidlertid tjener genrebilledet i den danske litteratur allerede tidligt til at fremvise en forløjet overflade, og det bliver i sin egenskab af dette et forvarsel om grusomme begivenheder senere i fortællingen, der netop er motiverede af psykisk labilitet og oprør mod status og hierarki. Det er tilfældet hos Steen Steensen Blicher, som i mesterfortællingen ”Hosekræmmeren” fra 1829 lader fortælleren møde den senere sindssyge Cecil i et genrestykke i starten af fortællingen:

Jeg var midt i Maaltidet og midt i en politisk Samtale med min Vert, da en ung og overmaade dejlig Bondepige traadte ind, hvem jeg ufejlbarligen vilde have erklæret for en, fra grusomme Forældre og et modbydeligt Ægteskab bortflygtet, forklædt Frøken; hvis ikke hendes rødledne Hænder og uforfalskede Bondemaal havde overbeviist mig om, at ingen Travestering fandt Sted. Hun nikkede venligt, kastede et flygtigt Blik hen under Bordet, gik ud, og kom snart igjen med et Fad Melkogbrød, hvilket hun satte paa Gulvet med de Ord: ”Deres Hund kan maaskee ogsaa trænge til Noget.” Jeg takkede for hendes Opmærksomhed; men denne var ganske henvendt til den store Hund, hvis Graadighed snart gjorde tomt Fad, og som nu paa sin Viis takkede Giverinden ved at stryge sig ind til hende; og da hun lidt ængstelig løftede Armen i Vejret, misforstod Chasseur denne Bevægelse, gjorde *adroit*, og trængte den skrigende Pige baglænds hen mod Alkoven – jeg kaldte Hunden af, og udtødte hende hans gode Mening. – Ikke skulde jeg have hendraget Læserens Opmærksomhed til et saa trivielt Optrin, undtagen for at anbringe den Bemærkning: at Alt klæder de Smukke godt; thi virkelig fremviste denne Bondepige, i Alt hvad hun sagde og foretog sig, en vis naturlig Ynde, som ingenlunde kunde skrives paa Coqvetteriets Regning, undtagen Man saaledes vil benævne en medfødt, uvitterlig Instinct.¹⁰⁴

Det lille optrin fremviser den smukke pige, idet hun drejer sig i fordelagtige stillinger for fortælleren blik. Og det angiver han faktisk som sit alibi for at tegne genrestykket med pigen og hunden, selv om det altså også fungerer som et korrektiv til tidens fremherskende poetiske

¹⁰⁴ Blicher (1991), s. 111-12.

realisme som mangelfuld tilværelsesforklaring. Hvis genrebilledet allerede blev brugt med tungen i kinden af Blicher i 1829, så må det have virket særlig anakronistisk hos Pontoppidan efter det moderne gennembrud, og det må også for samtidens læsere have skilt sig ud som både ”kunstighed” og utilstrækkeligt virkelighedskorrelat – og som naivitet hos Emanuel Hansted, der har genrebilledets synsvinkel og optik.

Da han senere er på nippet til at føre sit idealistiske forehavende ud i livet, idet han har forlovet sig med Hansine og agter at hellige sognets småkårsfolk sin gerning, reagerer provst Tønnesen lige så kontant, som han *må* reagere, når Hansted med slet skjult stolthed beretter, hvilken lykke hans tale til bønderne i forsamlingshuset har gjort:

”Det tror jeg saamænd hjærtelig gerne!” busede Tønnesen pludseligt ud. ”Naar man fortæller Børn og Bønder Æventyr og tilmed smigrer lidt for dem, saa bliver de saa glade. Er det den store Opdagelse, De har gjort, saa har De sandelig været noget længe om den. Den Visdom kunde jeg saamænd have belært Dem med for længe siden.” (s. 123)

Ved Tønnesens kommentar til Hansteds ”opdagelse” begynder hele fantasteriet og det naivt umodne i den unge præsts projekt at gå op for læseren, og der har således tidligt i romanen sneget sig en modstemme ind, der nok er forbundet med egenskaber hos Tønnesen, man må tage afstand fra, men som ikke desto mindre fungerer som et korrektiv til den samfølelse med Gud og verden, vi oplever gennem Emanuel Hansted. Antipatien mod Hansted tager over i romanens andet bind, *Det forjættede Land* (1892), hvor han undlader at tage sin søns tegn på alvorlig sygdom alvorligt og lægger helbredelsen i Guds hænder og tilmed næsten giver sin manglende tro skylden for sønnens død, idet han slutteligt – og for sent – tyr til lægevidenskabens hjælp.

Læseren er således i splid med sig selv i forhold til bedømmelsen af Emanuel Hansted, og det gælder også i forhold til en række af romanens andre karakterer – således den snedige væver Hansen. Han fremstår for det meste som en noget småtskåren karakter, der vel nærmest var at betragte som tragisk, hvis det ikke lige var fordi, han var så farlig. Han er jo i høj grad ansvarlig for såvel Tønnesens som Hansteds senere fald fra tinderne, og vi får en psykologisk forklaring på hans handlemåde. Han har i barneårene set sin far blive pisket af herremanden, og hans fremfærd er således ikke rationelt betinget af en sag, en tro eller overbevisning, men af et blindt had mod autoriteter. Tror vi da! Indtil den lille væver i forbindelse med Emanuel Hansteds endelige sammenbrud og kristusidentifikation på talerstolen pludselig taler såre fornuftigt. Det fremstår dog noget uklart, hvad motivet til væverens klare tale egentlig er, det hedder nemlig i teksten:

Det stod nu klart for den krigsvante Mand, at Slaget var tabt, og at det gjaldt om at søge Tilbageslaget dækket ved hurtigt at fremkalde en Bevægelse, der kunde svække Indtrykket af Emanuels Optræden, før det fik Tid til at fæstne sig i Sindene.

Saasnart Forsamlingen havde endt Afsyngelsen af den Sang, som Ordstyreren havde foreslaaet for at bringe Ro i de opskræmte Gemytter, rejste han sig og bad om Ordet.

Hans Tilsynekomst paa Talerstolen vakte straks ingen synderlig Opmærksomhed. Han var en ukendt Person for Størsteparten af Forsamlingen, og hans besindige, ja drævende Maade at udtrykke sig paa fremkaldte til en Begyndelse blot forøget Utaalmodighed hos Tilhørerne efter at afslutte Forhandlingerne for i Dag.

Men efterhaanden begyndte man at lytte. Hvad var det? Manden talte jo om Politik, om Statskupet og Frihedsbevægelsernes Undertrykkelse ...

Der blev Uro i Salen. Man saa’ med ængstelige Blikke hen paa Ministeren og derfra op paa den myndige Ordstyrer, der da ogsaa havde rejst sig med Haanden om Klokkeren, parat til at skride ind.

I det samme snoede Væveren kattesmidigt sin Tale ind paa det foreliggende Emne: Forestillingen om det hinsidige Liv og de evige Helvedsstraffe. (s. 494)

Således bølger væver Hansens tale frem og tilbage. Hver gang forsamlingen er på nippet til at bryde ind i hans kontroversielle politiske udlægninger, drejer han behændigt talen hen på ufarligt, religiøst lirumlarum. Hans manøvre lykkes, og forsamlingen glemmer rent Hanstedts ulykkelige sammenbrud, og man skulle mene, at væveren så kunne lade det være godt med det:

Men skønt Væveren nu egentlig allerede havde naaet sin Hensigt at bringe Emanuels ulyksalige Optræden i foreløbig Forglemmelse, lod han sig ikke fortrænge. Uden at agte paa Forsamlingens stedse utaalmodigere Tilraab, og idet han belagde sine Ord saa behændigt, at han stadig afværgede Ordstyrerens Indskriden, benyttede han Lejligheden til at bringe sine forhenværende Meningsfæller en lille Afskedssalut.

Han lod Menigheden høre ilde for, at den havde svigtet den Folkesag, som det var dens Opgave at føre frem, og i stedet trukket i Købstadsklæder og faaet fine Fornemmelser. Han talte om et Højskole-Aristokrati, der ikke var et Haar bedre end det hovmodige Studenter-Herredømme, som det havde villet bekæmpe; og han betegnede Vennesamfundets Forkyndelse som ”denne hersens Gaardmands-Religion”, der alene egnede sig for Folk, som havde Raad til at slide Bagen flad paa Højskolernes Bænke. (s. 495)

Her taler ikke blot en dreven retoriker, her taler også en person, der er opfyldt af reel indignation; på mange måder en karakter, der udtaler, hvad Pontoppidans fortællerstemme i de tidlige samlinger *Landsbybilleder* (1883) og *Fra Hytterne* (1887) er blevet tillagt.¹⁰⁵ Der er altså tale om et engageret, klart formuleret indlæg på linje med de øvrige kritiske røster i det moderne gennembrud, der forholder sig til religiøse, sociale og politiske brydninger i tiden. At den veltalende væver også har gennemskuet sine landsmænds ulykkelige sammenblanding af drømmens og virkelighedens regimenter, demonstrerer han i det mesterstykke af talekunst, som han udfolder, idet han hos den forsamling, han holder i sin hule hånd, udvirker en forarget udtalelse, der reelt vender op og ned på himmel og jord. Det begynder med, at den populistiske modeteolog Vilh. Pram kritiserer væverens politiske kritik:

”De Samfundsanliggender,” – vedblev Vilh. Pram med stigende Varme – ”som Taleren har berørt, egner sig aldeles ikke til Drøftelse her ... og det er aldeles ikke vor Sag at føre dem frem. Tværtimod! Vi har desværre i Fortiden anvendt alt for megen Kraft og Evne og tilsidesat alvorligere Opgaver for at bidrage til Løsningen af Spørgsmaal ... som dog til syvende og sidst aldrig lader sig løse. Vi kan visselig Alle føle dyb og oprigtig Medlidenhed med Samfundets Stedbørn. Vi kan hver for sig gøre, hvad der staar i vor Magt, for at lindre deres Nød og afhjælpe de bitreste Savn. Men Idéen om et Lyksalighedsland her paa Jorden er nu en Gang en Kimære, en Frugt af skønne Drømmerier ...”

”Drømmerier?” gentog Væveren med spidsede Øren.

”Ja – en Forestilling uden Gehalt, uden Mulighed for Virkeliggørelse i hvert Fald – –.”

”U ... U ... Utopi?” prøvede Væveren.

”Ja, netop! At ville gøre Livsforholdene ens for alle Mennesker er et uløseligt Problem, ... et Fantasteri, som det er ørkesløst for Alvor at beskæftige sig med.”

Paa Væverens blege Ansigt bredte der sig et stort Smil.

”Det er dog egentlig mærkeligt,” sagde han. ”For netop de selvsamme Ord læste jeg forgangen Dag i en af de rigtig gamle Højreaviser, som jeg ellers ikke troede, at Hr. Pastoren havde Meninger tilfælles med.”

”Her tales ikke om Politik!” sagde Vilh. Pram afvisende.

”Aa nej. Men jeg kan nu ikke faa i mit Hoved, hvordan netop *det* kan kaldes for Fantasteri ... hvorfor justement *det* skal være Daarskab at ville hjælpe Smaafolk til Ligestillethed med andre Mennesker, mens det skal være det bare Smørrebrød for os at tumle med de store Verdensproblemer og vende Vranken ud paa baade Himmel og Helvede.” (s. 496)

Forestillingen om en religiøs utopi, som netop er brudt sammen med Emanuel Hansted på talerstolen, er et af de emner, der er genstand for sammenkomsten på Sandinge Højskole,

¹⁰⁵ Se f.eks. Haarder 2002, s. 19.

hvor præster, højskolefolk og rigsdagsmænd alvorligt deltager i drøftelsen af de senere års åndelige udvikling. Det er således fuldt lødigt at befatte sig med en himmelsk forestilling om lyksalighed, mens det afvises som blændværk og fantasteri at forestille sig et gnidningsfrit mellemmenneskeligt samvær for dette liv i social og politisk henseende. Det er, hvad væveren så raffineret får sat på spidsen.

Spørgsmålet er så, hvor værket er henne i alt dette. Kan der med andre ord udledes et entydigt udsagn af væverens og Emanuels samlede gøren, sigen og laden? Det første, man har lov til at studse over, er, at væveren, der mildt sagt har været labil og usympatisk af væsen gennem hele romanen, pludselig er klar i mælet og udtaler sig ”politisk korrekt” fra et radikalt synspunkt. Det virker ikke troværdigt, at en kuet og erotisk hæmmet karakter, der hidtil har været opfyldt af et retningsløst had mod autoriteter på grund af oplevelser i barndommen, pludselig besinder sig og krystalklart gennemskuer samtidens politiske og sociale undertrykkende mekanismer og tilmed er ”oven på” sit stof i en grad, som kan lokke de veluddannede, men forløjede tilhørere i en retorisk fælde, der udstiller i hvor høj grad, de er angrebet af ”Den danske syge”.¹⁰⁶

Antyder væveren, at en utopi er praktisabel, hvis det bare ikke er en religiøs en af slagsen? Eller er hans udtalelser, der gør ham ubestemmelig i forhold til en entydig karakteristik, led i en overordnet kunstnerisk strategi fra Pontoppidans side, der ofrer værkets ”realisme” for en højere forpligtelse, der indrangerer troværdighed, sandhed og retfærdighed under et krav om at formidle *virkelighedens* karakter snarere end fiktionens aktanters?

En central forestilling hos Pontoppidan – og med titlen *Det forjættede Land* in mente kan man godt kalde det en litterær *topos* – er utopien. Det er ikke kun hos Pontoppidan, at denne *topos* spøger; som vi skal se, finder vi den også hos andre af tidens forfattere som Martin Andersen Nexø og Jakob Knudsen. Det, der imidlertid er interessant, er ikke, om denne eller hin utopi nu er praktisabel eller ej. Det er i stedet, hvad virkeliggørelsen af forestillingen om utopi i værket betyder for dets *kunstneriske* udsagn, i forhold til den betydning, det har for værket, at dets spændinger ikke opløses og harmoniseres i en utopi. Som vi skal se, er det for en sådan undersøgelse ligegyldigt, om den skitserede utopi nu befinder sig til højre (som hos Jakob Knudsen) eller til venstre (som hos Martin Andersen Nexø) i det politiske billede, al den stund interessen i nærværende fremstilling forskydes fra det politiske og sociale til det kunstnerisk-formelle.

Utopi og ironi

I sin afhandling *Ironi og utopi* fra 1982 beskæftiger Klaus P. Mortensen sig med Pontoppidans forfatterskab. Mortensens tilgangsvinkel til værket er den ”mandlige emancipatoriske bevidsthedsform”, der benævnes ”den ironisk-utopiske”, og som knytter sig til Pontoppidans tid og miljø. Ikke overraskende diagnosticeres den ironiske og utopiske forholdsmåde på baggrund af Marx og Engels. I *Det kommunistiske manifest* godtgøres det, hvordan opkomsten af bourgeoisiet med kapitalismen ødelægger de menneskelige relationer, der herskede under et forudgående feudalt-patriarkalsk styre, som nok var undertrykkende og uretfærdigt, men som ikke desto mindre var fundament for en ægte følt livspraksis med naiv moral og illusionsfyldt verdensanskuelse. Med kapitalismens følelsesløse ”kontante betaling” og den ”egoistiske beregnings iskolde vand” (Marx’ udtryk) skylles fortidens ridderlige dyder og eventyrforventning bort, og menneskene tvinges til at se den ubarmhertige virkelighed i øjnene.

¹⁰⁶ Se Stangerup 1974, hvor begrebet udvikles i forbindelse med dansk litteraturs antihelte. Træffende betegner Stangerup den danske prosamodernisme som en ”bodslitteratur”.

Ifølge Mortensen er det denne vågnende indsigt, Pontoppidan ligger under for, og som afføder hans ironiske distance og utopiforventning. Meget relevant inddrager Mortensen Kierkegaard for at etablere ironibegrebet:

For det ironiske Subjekt har den givne Virkelighed aldeles tabt sin Gyldighed, den er bleven ham en ufuldkommen Form, som overalt generer. Men paa den anden Side, det Nye eier han ikke. Han veed blot dette, at det Nærværende ikke svarer til Ideen.¹⁰⁷

Det er afgørende for Mortensens opfattelse af ironi og for hans afhandlings kurs i det hele taget, at ironi hos Pontoppidan primært fungerer som erkendelsesredskab for forfatteren. Kierkegaard opererer jo med flere former for ironi, og den ironi, som Mortensen bringer i spil i forhold til Pontoppidans tidlige forfatterskab, er ironi forstået som *åndsform* eller personligt standpunkt. Den kalder han ”den partitagende ironi”. Ironien bliver således uadskillelig fra den personlighed, der forvalter den; en ytring, der er modsatrettet den form for ”modernistisk” udsagn, der bestræber sig på depersonalisering, og som vi har beskæftiget os med ovenfor. Vi har i forbindelse med Paul la Cours *Fragmenter af en Dagbog* set, hvordan et værks modus af patos eller ironi kan ses som et overvejende strukturelt fænomen, som en retorisk objektivering.

Ironien er ifølge den tradition, som Mortensen skriver ind i, en modalitet af fremmedhedserfaringens artikulation, som følger med tilblivelsen af metropoler med uoverskuelig struktur, umenneskeliggjorte forhold på arbejdsmarkedet, automatisering osv., og det er en central myte i det, jeg vil betegne som en traditionel kunstforståelse.

Men Kierkegaard beskæftiger sig jo også med den såkaldte romantiske ironi, som vi blandt andet kender den fra den tyske romantik. Denne form for ”ironi” er væsentligst et æstetisk fænomen, og det er et greb, der bringes i anvendelse for at *frigøre* personligheden fra sit stof, og der er således langt mere tale om en objektivering af genstandsfeltet end om en meningstilkendegivelse. Videre opererer Kierkegaard med ”Ironi som behersket Moment. Ironiens Sandhed”, idet han lægger afstand til den romantiske ironi og foretager en yderligere objektivering. Han skriver om dette i relation til Shakespeare i *Om Begrebet Ironi*:

Man har ofte nok lovpriist Shakspeare som Ironiens Stormester, og der kan jo heller ingen Tvivl være om, at man har havt Ret deri. Shakspeare lader imidlertid ingenlunde den substantielle Gehalt fordampe i et flygtigere og flygtigere Sublimat, og forsaavidt som hans Lyrik stundom culminerer i Vanvid, saa er der atter i denne Vanvid en overordentlig Grad af Objectivitet. Naar Shakspeare saaledes forholder sig ironisk til sit Digt, saa er det netop for at lade det Objective raade. Ironien er nu tillige overalt tilstede, den rathaberer ethvert enkelt Træk, for at der ikke skal være for Meget eller for Lidet, for at Alt kan skee sin Ret, for at den sande Ligevægt kan tilveiebringes i Digtets Mikrokosmiske Forhold, hvorved Digtet graviterer i sig selv. Jo større Modsætninger der ere i Bevægelse, desto mere Ironi behøves der, for at styre og beherske de Aander, der selvraadigt ville storme frem. Jo mere Ironi der er, desto mere frit og digterisk svæver Digteren over sit Digtværk. Ironien er derfor ikke tilstede paa noget enkelt Punkt i Digtet, men er allestedsnærværende deri, saa at den i Digtet synlige Ironi atter er ironisk behersket. Ironien gjør derfor paa engang Digtet og Digteren fri.¹⁰⁸

At ”rathabere” betyder at godkende et ikke gyldigt løfte. Det, Kierkegaard vil sige med det, er, at den ironiske digter skildrer sit genstandsfelt på en måde, som der strengt taget ikke er belæg for. Det er det, Pontoppidan gør, når han ”kritikløst” og på skift lader sit værks fortællerstemme gå ind på respektive modsatrettede værdisæt og virkelighedsforståelser. Ironien *er* det pontoppidanske tvesyn. Denne form for ironi kalder Klaus P. Mortensen

¹⁰⁷ Kierkegaard 1991b, her efter Mortensen 1982, s. 15-16.

¹⁰⁸ Kierkegaard 1991b, s. 326-27.

”dialektisk ironi” – og han lokaliserer den bl.a. til *Det forjættede Land* – men han er loven ved at forankre den hos Kierkegaard, fordi den æstetiske ironi for Kierkegaard frisætter forfatteren, som vi har set, mens den ”dialektiske ironi” ifølge Mortensen sender ironiens genstandsfelt tilbage i hovedet på Pontoppidan, som så søger dybere ned i sin egen personlighed for at finde svar:

For at forstå den indadvending, som ifølge adskillige Pontoppidan-fortolkere fuldbyrdes med *Lykke-Per*, er det nødvendigt at betragte den som konsekvens også af den determination, der udgår fra den ironisk-utopiske bevidsthedsform og den skriveproces den ytrer sig igennem. Den erkendelse af det kritiske intellekt, som Pontoppidan arbejder sig frem til i *Det forjættede Land* tvinger ham ned mod den individuelle psyke som undersøgelsesgenstand [...].

For det gør det uomgængeligt, at Pontoppidan dykker ned i de hæmninger, som han selv producerede på eller kredsede om når han skrev.¹⁰⁹

Hvad nu end ironien tjener til, så kan man sammenligne dens tilstedeværelse i værket med det at tegne overtydelige konturmarkeringer i et billede, at stilisere for at give overblik og gøre udtrykket æstetisk sandt. Mennesker og genstande er jo ikke ”i virkeligheden” velsignet med tykke sorte streger, der markerer, hvor de slutter og omverdenen begynder, og relationen imellem enkelte genstande og mellem jeg og omverden er langt mere kompleks end en tyk streg indikerer, og derfor er stregen netop også ironisk ”tegn” på kompleksitet. Det, at digteren udmærket er klar over den reduktion, han foretager med sin konturmarkering, er den fordobling af ironien, som Kierkegaard taler om, når han siger, ”at den i Digtet synlige Ironi atter er ironisk behersket” og derved frisætter såvel digteren som værket.

Hvis nu det er den form for ironi, der er tale om i det pontoppidanske værk, så er ironien – ud over at være tegn på en upersonlighedsbestræbelse – en gennemført stil, der har klare paralleller i billedkunsten.

Ser vi f.eks. på Egill Jacobsens maleri fra 1937/38, *Ophobning* (fig. 16), så er det tydeligt domineret af fede konturer, der definerer og fastholder en skrøbelig figur, der ikke er ”virkeligt” belæg for. Stregerne er billedets ironi, der ”ratihaberer” figuren, fordi vi har brug for dens udsagn om ”ophobning”, ”akkumulation” eller ”potentiale”. Det ”ingenting”, som stregerne omslutter, udtrykker, i kraft af at ironien tildeler det eksistens, længsel efter forløsning. Man har forsøgt at digte billedets udsagn ind i en aktuel historie om kunstner temperament og truende fascisme, da det nu er det, man desværre mestendels gør som kunsthistoriker i Danmark. Der tales om de ”blåsorte farver [som] siler i striber ned over lærredet som et udtryk for temperamentets urolige udfoldelse”, og videre hedder det:

Når Egill Jacobsen i sit billede var blevet en lidenskabelig og meget spontan dramatiker, skyldtes det de politiske begivenheders udvikling. Den 30. september 1938 blev Tjekkoslavakiet ved München-overenskomsten tvunget til at give afkald på de sudertyske områder til det nazistiske Tyskland. Begivenhederne gjorde et meget stærkt indtryk. De afslørede Adolf Hitlers aggressive ekspansionsplaner, og afståelsen af landets randområder mod Tyskland blev begyndelsen til enden for Tjekkoslavakiet.

Egill Jacobsen var 27 år og politisk placeret helt ude på venstrefløjten. Efter at han i aviserne havde læst om nazisternes overgreb mod Tjekkoslavakiet, kunne han have skrevet et harmfuldt læserbrev, men han valgte spontant at male et billede af den lysende figur bag ved et sprængt gitter. Kender man den aktuelle baggrund, er symbolikken klar. I sit abstrakte billede har Egill Jacobsen oversat sin protestholdning til malerisk handling.¹¹⁰

¹⁰⁹ Mortensen 1982, s. 131.

¹¹⁰ Jespersen 1995, s. 25-26.

Bevar os alle sammen vel! Ikke alene reduceres værkets hele kompleksitet af udsigelsesniveauer til læserbrevsplan; værkets modus udlægges også ”mimetisk” som et ”sprængt gitter”. Det samlede udsagn bliver et forstemmende eksempel på, hvordan den fremherskende tolkningstradition gør modernisme til de historier, vi fortæller om den, og således fremhæver historien på bekostning af kunsten. Og det selv om selve modernismen også ytrer sig som et opgør med intellektuel narrativisering som gyldig sandhedsformidling. Ligeledes må man studse over, at *Ophobning* i forlængelse af det citerede angives som malet i 1937/38. Det kan således ikke være alle værkets dele, der fra starten har været tilrettelagt som læserbrevsreaktion på begivenheder i efteråret 38.

Heroverfor står nærværende afhandlings syn på Jacobsens værk som et alment – depersonaliseret – udsagn om en paulinsk opfattelse af alnaturens beskaffenhed (”længsel efter forløsning” – i virkeligheden en antropomorficering af Bergsons *élan vital*), der primært kommer i stand i kraft af værkets ironiske modus.

Patos

Det er imidlertid vigtigt at understrege, at der for billedkunstens vedkommende er tale om en stil, der i hvert fald til dels er epokalt betinget. Det er jo ikke vanskeligt at bestemme et værk som skabt i det 20. århundrede, når man ser det. For at undersøge det nærmere kan vi betragte et billede af Georges Rouault, *Bønder* fra 1910 (fig. 17).

Billedet bringes og kommenteres i Ole Sarvigs indsigtfulde essay om modernismen fra 1950, *Krisens Billedbog*. Sarvig skriver om *Bønder*:

Hos Rouault ser man tydeligt, hvordan det legemlige nu er blevet saa flydende, saa ubestemt, at det for at bibeholde en lighed maa understreges med fede konturer, som stilistisk er patos, der accepteres a priori. Man tænke her paa den samtidige germanske litteratur, paa den med billedet samtidige socialisme, paa alt, hvad der søgte at danne sig en mening i disse aar og deres omkreds: Freudianismen, Darwinismen. De var alle fede konturer om noget ubestemmeligt og udefineret.

Saaledes er ogsaa Rouaults katolske motiver eksempler paa denne konturering, hvorved de opnaar en tilsyneladende lighed med middelalderens glasvinduer, hvor de fede blykonturer betød legendens fasthed omkring aandens gennemskinnede skikkelser.

Altsaa i dette tilfælde, paa trods af denne malers mulige arbejdshypotese, et ufrivilligt, halvt symptomatisk udtryk for den mentale situation i samtiden. For konturerne er ikke blot en yderligere akcentuering af noget reelt og legemligt. De er en nødvendighed. Ellers vilde skikkelserne flyde bort, uvirkelige. [...] Analogien gælder ogsaa politistaten og krigens forstaaelige doktrin, som ungdommen forledes til at gribe efter i det etiske vacuum.¹¹¹

Ole Sarvig taler om patos, men ud fra en stilistisk betragtning kunne han i forhold til det billedlige udtryk lige så vel have talt om ironi. Det væsentlige er, at patos ikke betragtes som *åndsform*, men som stil. I sin bog fra 1991, *Sémiotique des passions*, er strukturalisten A.J. Greimas inde på noget tilsvarende. Han argumenterer overordnet for, at passionen kan studeres semiotisk, og at passionen struktureres af subjektets forventning om sin egen rolle i ”passionsspillet”. Subjektets adfærd er givet ved reglerne for patetisk udfoldelse, som accepteres a priori, og det er en lignende redegørelse for billedets patos, Sarvig er inde på, hvor ”reglerne”, som billedets udtryk kommer i stand ved, er de fede konturer.

En sidste oplysende parallel finder vi i Paul la Cours *Fragmenter af en Dagbog*, som afhandlingen vil beskæftige sig mere indgående med senere. Imidlertid er det på sin plads her at citere følgende passage:

¹¹¹ Sarvig 1962, s. 66.

Jeg tænker paa det græske Drama, paa Skuespillernes tragiske eller komiske Masker og Kothurnerne hvorpaa de gik. Hvilke Forklædninger! Hvilken Oprigtighed!

Her hørte Kunstens Tvetydighed op. Du skulde ikke bruge Kikkert for at studere Skuespillernes personlige Udtryk for Sorg og rystes deraf. Her talte Sorgen og Fryden i deres Renhed og styrkede dig til at møde dem og bære dem. Du blev ikke lænket til Illusionen af en Sorg, som foregav at udspille sig for dine Øjne, men befriet og forløst til at modne dit Livs Indhold af Sorg og Glæde.

I det individuelle bindes du paa Hænder og Fødder, dine Øjne forvirres, saa du ikke kan se klart, men Masken smeltede dig ind i upersonligt Sammenhæng. Dit Livs Storhed, dine Muligheders Sum og dine Kræfters Tal aabenbares dig. Hvert Ord, som faldt paa dit Sind, var objektivt og blufærdigt. Var oprigtigt.¹¹²

Maskerne objektiverer og skjuler (og i parentes bemærket blev masken hovedmotivet i Egill Jacobsens malerier efter krigen), samtidig med at "Masken smeltede dig ind i upersonligt Sammenhæng", skriver la Cour. Maskens modus giver værket struktur, så de flygtige egenskaber og kvaliteter, som kunsten aktualiserer, ikke fordamper i forhold til en meget synlig individuel udartethed; det er "livets storhed", "mulighedernes sum" og "kræfternes tal", det drejer sig om, ikke relative egenskaber som skuespillernes berømmelse eller vorterne på næserne. Det er samme egenskab hos Shakespeare, Søren Kierkegaard opholder sig ved i forbindelse med ironi, når han skriver: "Shakespeare lader imidlertid ingenlunde den substantielle Gehalt fordampe i et flygtigere og flygtigere Sublimat".

I det citerede fra *Fragmenterne* giver la Cour en forklaring på tonen i sit eget værk. Han henviser til, at de græske skuespillere gik på koturner, som jo er disse tyksålede sko, skuespillerne brugte i det græske drama. Samtidig betyder udtrykket "at være på koturnen" at være højtravende, patetisk. Det vil være vanskeligt at benægte, at *Fragmenternes* tone er patetisk, men hvis det i første række forstås som en strukturel egenskab, der så at sige stiver værket af, så dets flygtige essens ikke fordamper for læseren, så har Paul la Cour legitimeret sine overtydelige konturmarkeringer.

Vender vi nu tilbage til, hvorfor modernismen bliver et fremherskende udtryk i moderniteten, hvorfor Rouault må male, som han gør i 1910, så giver Sarvig en del af forklaringen. Han opfatter udtrykket i *Bønder* som "halvt symptomatisk [...] for den mentale situation i samtiden. For konturerne er ikke blot en yderligere akcentuering af noget reelt og legemligt. De er en nødvendighed. Ellers vilde skikkelserne flyde bort, uvirkelige". Naturvidenskabens landvindinger i det 19. århundrede havde gjort, at virkeligheden fremstod langt mere kompleks end nogensinde før, og noget af det, der var blevet problematiseret, var beskaffenheden af materiel substans. Vi har tidligere stiftet bekendtskab med udsagn fra tiden, der bekræfter, at virkelighedens soliditet i høj grad stod for fald – ikke mindst som konsekvens af atomfysikkens udvikling – og kunsten krævede et alibi for, at tingenes udstrækning stadig havde gyldighed. Eller rettere: Kunstens alibi for tingenes gyldighed var en ironisk/ patetisk markering af virkelighedens grundlæggende ubestemmelighed. Derfor kan Sarvig ligne de fede konturer med freudianisme og darwinisme som et forsøg på at opretholde meningsfulde relationer i en sekulariseret verden. På den måde får vi kombinationen af et kunstnerisk udtryk af meget epokal karakter, der paradoksalt nok primært befatter sig med almene forhold. Det er den kvalitet ved Pontoppidan, som den fremherskende kritik og kunstforståelse prøver at fratage ham ved at individualisere hans udsagn og se det som "symptom" på en særlig personlighedskonstitution, der lider under borgerlighedens normer og verdensfortolkning.

¹¹² La Cour 1948, s. 66.

Bjergtagningsmotivet

Hvis vi fortsætter med mere almene, eksistentielle betragtninger, som finder kunstnerisk udfoldelse i Pontoppidans *Det forjættede Land*, så rummer værket et vigtigt bjertagningsmotiv, der tematiserer uoverensstemmelsen mellem den forestilling, mennesket gør sig om verden, og så verden, som den måtte være i og for sig selv – uden at den menneskelige bevidsthed har formet den i sit billede.

Motivet er spidsformuleret af Emanuel Hansted sidst i anden del, hvor dyrlæge Aggerbølles hustru er død, og Hansted føler sig tungsindig efter hændelsen. Det er, som om han vågner af en drøm og kommer til klarhed:

Emanuel gik langsomt ud imod Stranden. Han holdt bægge sine Hænder og sin store blaa Bomuldsparaply bag paa Ryggen og saa' ned mod Jorden, mens hans Øjne fyldtes med Taarer.

Hvorfor gøre sig blind, naar man dog var bleven seende? tænkte han. Hvortil nyttede det at blive ved med at lyve for sig selv ... og for andre? Der var faldet Skæl fra hans Øjne, og han forfærdedes over, hvad han saa'!

Ja, Bernhard havde ret. Der maatte være noget Blændværk i Luften herude; og han havde selv været inde under Fortryllelsen. Han begyndte at forstaa alt. Han følte sig som en, der vaagner af en lang, tung Søvn, ... som en Bjærgtagen, der efter otte Aars Liv i Troldenes Høj pludselig kender sig selv igen ved at høre sin Hjembys Klokker ringe.¹¹³

Motivets kulmination i Hansteds citerede erkendelse er lagt tilrette helt fra før forlovelsen med Hansine. Han kan fra sit vindue i Provst Tønnesens embedsbolig overskue sognet, og han hæfter sig især ved Skibberup og dens ”underjordiske” indvånere:

Han kunde fra sit Vindu overse næsten hele Sognet. Lige neden under sig havde han et Hjørne af Præstegaardshaven, og over denne saa' han ud over et Par af Vejlbys store, cementpudsede Gaarde og det stensatte Gadekær. Herfra kunde han paa en Strækning af over en halv Mil følge den brede Sognevej, der bugtede sig frem over de højt liggende Marker, indtil den langt i Syd dukkede ned mellem de tre store, nøgne Muldbølger, bag hvilke Skibberup skjulte sig saa omhyggeligt, at ikke en Skorstenspipe var at øjne over Bakkekammene. [...]

[...] Skibberuppernes hurtige Køretøjer [...] rullede hjem fra Staden ad den bugtede Sognevej, hvor de for hver Svingning blev mindre og mindre for hans Øjne, indtil de til sidst som smaa Mus smuttede ned mellem de tre Muldvarpeskud i det fjerne. Om Aftenen, naar den sidste Solfakkel var slukket i Sydvest, havde han set Lysene tændes ét for ét rundt om i Hytterne, ligesom Stjerner paa en Himmel. I sin Ensomhed havde han da digtet sig ind i de fattige Beboeres nøjsomme og trælsomme Liv; og han havde tænkt paa den Gang, da han i sin Afsky for det Samfund, han selv ved Fødselen tilhørte, havde troet sig beslægtet med disse Jordens frie Børn og drømt om at kunne leve i frit Samkvem med dem som Ven og Broder.

Han vidste nu, at han havde taget fejl. Hans Øjne var bleven aabnede for det dybe, uoverstigelige Svælg, der skilte ham og alle hans fra disse Jordens Hyttebeboere, som levede her i deres halvt underjordiske Boliger og gravede og puslede i den mørke Muld – et Slags Troldfolk, hvis Væsen var alle en Gaade, hvis Sprog man næppe nok forstod, hvis Tanker, Drømme, Sorger og Forhaabninger ingen kendte. Og ville det vel nogensinde blive anderledes? Var det ikke, som om Menneskeheden ganske havde forglemt det Trylleord, der kunde faa Højene til at løfte sig paa Ildsøjler og bringe Muldfolket frem i Dagens Lys og Luft? (s. 51-52)

Skibberup med de gådefulde indbyggere sammenlignes dels med en religiøs Himmel, idet alle lysene i hytterne blinker som stjerner, dels med en folkelig forestilling om et elverfolk, ”hvis Sprog man næppe nok forstod”, og hvis levevis almindelige mennesker er afskåret fra at kende til. Såvel Paradis som elverhøj fungerer imidlertid som topoi for Emanuels forestilling om et *locus amoenis*, det begunstigede sted, hvor der er en anderledes sammenhæng mellem

¹¹³ Pontoppidan 1997, s. 350-51.

Kapitel 6: Utopi og entropi

verdens væsen og verdens fremtræden, end der er i det normative menneskesamfund, som Emanuel tager afstand fra.

Karakteristisk nok forstår Emanuel også scenen, hvor den skibberupske ungdom efter hans succesfulde tale i forsamlingshuset morer sig ved stranden med at danse og lege, som en rituel praksis med religiøse undertoner:

Han kom til at tænke paa sit Barndomshjem, paa sin egen glædeløse Ungdom, paa alt, hvad han i sin Ensomhed havde digtet og drømt. Nu følte han det – her sad han midt i sin virkeliggjorte Drøm! Dette var den barneglade Livsensfest, han dunkelt havde anet. Her var det forjættede Land, hvis Mælk og Honning han havde smægtet efter! (s. 110)

Følgerigtigt føler Emanuel det da også, ”som om han med ét var bleven lukket ude af et lysende Paradis”, da han er alene efter sangen og dansen på stranden. Det er samme aften, han forlover sig med Hansine, og hun digtes senere ind som karakter i hans *locus amoenis*, da hun fremstilles som en hyrdinde i en pastorale – med lam og det hele:

... Han var naaet op til Bakkekammen omkring Skibberup og saa’ ned over den mennesketomme By, hvis mange smaa Frugthaver endnu stod i halvvisst Blomsterflor. Da han var kommen et Stykke ned ad Skrænten, fik han øje paa Hansine, der stod ude i et lille Vænge bag sine Forældres Hus, i Færd med at give et Lam Mælk af en Patteflaske. Hun var iført den kirsebærrøde Kjole, som hun havde haft paa den første Gang, han rigtig saa’ hende, og hvori han fandt hende aller smukkeste. Desuden bar hun en stor, hvid Solhætte, der skjulte hele Hovedet.

I et pludseligt Anfald af Overgivenhed, der fik ham til at glemme, at det var Kirketid, satte han hænderne for Munden og raabte: ”Kukkuk!” Hun saa’ hurtigt op; og da hun opdagede ham, slap hun baade Lam og Flaske og løb ham i Møde.

Der fór i dette Øjeblik instinktmæssigt et lille Kuldepust hen over hans Hjerter, ... hun løb ikke kønt. Men da de naaede hinanden, og han holdt hende i sine Arme, glemte han det straks og trykkede et Kys paa hendes varme, friske Kind. (s. 156-57)

Det er værd at bemærke sig, at så snart idyllen brydes ved Emanuels indtrængen i den, så falder pastoralen til jorden – Hansine slipper både lam og flaske – og idyllen afsløres som principielt utilgængelig for Emanuel, som må leve med, at hans hyrdinde uden lam løber grimt. Det er, som om ikke blot Hansine, men hele virkeligheden stiller sig i kalveknæet positur, når Emanuel forsøger at trænge igennem verdens konstituerende distinktioner.

Pastoralen er jo også en udgave af Paradis, hvor Adam gav dyrene navne. Men disse navne var ifølge overleveringen ikke almindelige signifikanter; det var ”motiverede” tegn, der rummede dyrenes essens i sig. Pastoralen er således ideelt topos for en overensstemmelse mellem udsigelse og væsen, og det er som nævnt sådan et ”sted”, Emanuel længes efter. Hans vildfarelse består i, at han forestiller sig, at dét, der i andre henseender ikke ligner ham selv – skibberupperne – i deres ”uskyld” eller ”oprindelighed” omgås hinanden, som Adam omgikkes dyrene, så at sige. Derfor vil han så forfærdelig gerne have del i deres hemmelighed og lader sig ”bjergtage” som i folkeviserne.

Efter Emanuels og Hansines bryllup sidst i værkets første del, da parret kører bort fra festen, beskrives Emanuels forførelse i folkevisefraser:

Det tog sig for hans Øjne ud, som om Præstebjergets mørke, tunge Masse havde løftet sig op paa Ildsøjler, – og han kom ved dette Syn til at mindes, hvorledes han en Gang havde drømt om at finde det Trylleord, der kunde bringe Muldhøjene til at aabne sig for ham.

Nu kørte han med sin Bondebrud ind i Bjæret. (s. 197)

Det er således tilsyneladende indløsningen af det syn, Emanuel havde i begyndelsen af første del.

Går vi nu til folkevisen, bliver vi bekræftet i formodningen om, at bjergtagningsmotivet også i en anonym folkelig forestilling er udtryk for en uoverensstemmelse mellem verden og vor sproglige tilgang til den. Balladen *Hr. Bøsmers i elverhjem*¹¹⁴ handler således om bonden Bøsmers, der forlader sin fæstemø for at følge elverkonen, som har ventet i ”Femten vintre og end et år” på den unge Bøsmers. Som Villy Sørensen skriver i *Digtene og dæmoner*, så har hun naturligvis ventet på, at den efterstræbte dreng skal komme i den farlige, giftefærdige alder.

Hun begiver sig til Bøsmers seng og ”leger fast med hans gule lok” og lokker ham: ”mød mig i morgen på Stenebro”. Hr. Bøsmers tror, han har haft et drømmesyn med en ung jomfru, og imod alle råd ifører han sig sine bedste klæder og begiver sig til Stenebro. Hans hest snubler i åen, hvorunder elverkonen bor, og Bøsmers svømmer til Elverhjem.

I Elverhjem mødes han af elverkonen, og visen markerer, hvad der forhindrer, at Bøsmers hengiver sig helt til forførelsen; det er hans sproglige forståelse af verden og sig selv, der hindrer ham i at give sig hen. Elverkonen siger til Bøsmers: ”Siger mig, hr. Bøsmers, på eders mål [sprog] [...] hvor er I født, hvor er I båret?” Hr. Bøsmers svarer: ”I Danmark er jeg født og båret [...] Der er også min fæstemø”. Hans forståelse af tid, sted, historie og omverden er naturligvis formet på menneskevis, af hans ”litterære” bevidsthed. Elverkonens overvindelse af Bøsmers består derefter i, at hun giver ham en trylledrik med elverkorn i, så han kommer til at tale hendes sprog. Det lykkes, for så vidt at han på hendes gentagne spørgsmål om identitet og herkomst svarer: ”I elver er jeg født og båret [...] Og her står I, min fæstemø”. Hun ændrer hans sprog – og dermed hans virkelighed. Efter at det er sket, er han naturligvis fortabt for menneskeverdenen, hvor han ikke længere er i stand til at orientere sig. Men visen siger ikke noget om, at han ikke skulle blive lykkelig med elverkonen, den siger blot: ”Ham græder for fader og moder [...] Men halv mere [endnu mere] da sørged hans fæstemø”.

Naturligvis kan man – som man hidtil har gjort – tolke visen ud fra en formodning om, at der hersker samme vilkår for tegn og betydning i Elverhjem og menneskeverdenen, og at der derfor er tale om, at Bøsmers under indflydelse af trylledrikken glemmer sin fortid. Men det er påfaldende, i hvor høj grad visen knytter Bøsmers opregnelser af sig selv og sin historie sammen med hans ”mål”, og at det først er i det øjeblik, ”målet” siger noget andet om hans oprindelse og identitet, at forvandlingen sker. En lidt vovet implikation af dette forhold, og en implikation, der måske kun er svagt belæg for i teksten, ville være, at Bøsmers endelige statement: ”I elver er jeg født og båret” er et udtryk for, at han forstår sin sande oprindelighed – som liv og vækst – i relation til en topos, hvor der er anderledes nær overensstemmelse mellem at *synes* og at *være*, end der er i den verden, hvor han blot er til i kraft af nationalitet, stand og ”pålydende”.

Hvorom alting dog er, så er relevansen af folkevisen for *Det forjættede Land* om ikke anden, så i hvert fald, at den beskriver et forløb fra den hverdagslige menneskeverden og til et sted, hvor der hersker andre vilkår for eksistensen, og at den knytter bevægelsen sammen i et bjergtagelsesmotiv (jeg er naturligvis bekendt med, at der ikke optræder noget ”bjerg” eller nogen ”høj” i *Hr. Bøsmers i elverhjem*, men den topos, som Elverhjem repræsenterer, er den samme som den, der knytter sig til en traditionel elverhøj). Man kan så argumentere for, at Hanstedes forlis ikke nødvendigvis er ensbetydende med, at hans opgør med sin tilvante forestilling om verdens beskaffenhed udelukkende er et udslag af fantasti og Jesusidentifikation, men at der er en reel kerne af sandhed i hans registrering af uoverensstemmelsen, og at Pontoppidans værk på formel vis, som vi har set det hos Wagner, Høeck og andre, fremviser denne overensstemmelse. Værket åbner derved *som kunst* en sprække til den virkelighedsbeskaffenhed, som Emanuel Hansted ikke kan komme i kontakt med på værkets narrative og

¹¹⁴ Schmidt 2004, s. 172-75.

realistiske vilkår. Værkets tvesyn, dets ironi og uoverensstemmelsen mellem værkets typer og deres mentale formåen har været nævnt som ”brækjern” i dette virke, og endelig skal nævnes det greb, som Pontoppidan foretager ved at placere en original som Hansted i et galleri af lutter typer. Som et menneske, der er dumpet ned i Andeby står han frem som inkompatibel med den grad af forudsigelighed, som en type altid vil bevæge sig efter (og en forudsigelighed, der netop falder i øjnene, når der gøres vold på den, og typen ikke lever op til den som i eksemplet med væver Hansen).

Efterskriften til DSL’s udgave af *Det forjættede Land* udfolder, hvordan romanens personer og miljøer er udgaver af typer:

Men langt vigtigere for tidsbilledet end inddragelsen af individuelle enkeltheder fra den nære fortids personalhistorie og evt. tilslutning til en placérbar topografi er præsentationen af typiske træk – personer, der inkarnerer vigtige standpunkter og bevægelser, repræsenterer karakteristiske sociale og ideologiske grupperinger, disses sammenfletning med organisationer, institutioner, økonomi, politik og kollektivt trosliv, der særligt prægede de store konflikter i tidsrummet.¹¹⁵

Efterskriften peger på, at typificeringen er vigtig for tidsbilledet, men det skal her understreges, hvor vigtig denne også er for kunstværket, idet typificeringen og dennes grad af lovmæssighed kontrasteres af Emanuel Hansteds uforudsigelighed. Dette fungerer som en ”afvigematrix” eller en ”skæv” akkord i en harmonisk forventningshorisont, og dennes betydning som virkelighedskorrelat, som et kunstværks appel, er der tidligere redegjort for.

Efterskriften redegør for, hvordan diskurser, stil og sprog er brugt som typificerende karakteristika i romanen:

Her kan først peges på nogle typer af magternes eller institutionernes sprog: *Kirkens og fromhedslivets* foredragstyper med hele og halve skriftsteder, liturgiske vendinger, salmevers osv., også særligt sektsprog som de grundtvigske komposita (fx ”Lys-Ord” og ”Bogstav-Troe”) og parti-ord (”Venner”, ”Folkesagen”) gennemsyrlige båd sprog og tankereferat fra hoved- og bipersoner. [...]

[...] Over for provst Tønnesens autoritative foredragsstil hører vi højskoleforstanderens henryktfortrolige klukke- og råbe-stil. Over for købmand Villing og frues glinsende salgssnak kan læsernes gehør placere dr. Hassings tilknappe lægetale – om ”Krisis” og ”Kalamitet” – ved Guttens sygeleje.¹¹⁶

De nævnte sproglige typebestemmelser er naturligvis også med til at karakterisere fronterne i den overordnede tematisering, som romanen også må siges at være, af hierarkiske, ovenfra-bestemmende strukturer over for horisontale, folkelige og fællesbestemmende organiseringer. Man kan tilmed vove at sige, at romanens formelle beskaffenhed vidner om en mere eksplicit stillingtagen fra forfatterens side – for det folkelige – end man egentlig kan finde belæg for i romanens mere bogstavelige udsigelse.

Sammenfattende kan vi sige, at *Det forjættede Land* rummer stor indsigt i overgrebets anatomi, og værket spiller på flere planer menneskets forestilling om verden ud mod en virkelighedsbeskaffenhed, som værket på et metaforisk plan kommer i kontakt med ved at henvise til pastoralen og ved at benytte bjergtagning-motivet. Da dette imidlertid ikke er fuldt kunstnerisk tilfredsstillende, fremviser værket en opfattelse af virkelighedens karakter på forskellige ikke-metaforiske måder. Disse ytrer sig som tvesynets ubestemthed, som brud med læserens forventning om typernes kausalitet og som et centralt kunstnerisk vovestykke med at placere værkets originale protagonist blandt udprægede karaktertyper. Alt sammen egenskaber, der forlener værket med en betydelig lavere grad af entropi, end en traditionel realistisk roman ville gøre (jf. det tværæstetiske grundskema).

¹¹⁵ Pontoppidan 1997, kommentarbd., s. 44

¹¹⁶ Pontoppidan 1997, kommentarbd., s. 57

Utopi

Ifølge Klaus P. Mortensens afhandling om Pontoppidan vidner ironien om følelsen af fremmedgjorthed, der ses som et følgefænomen til den fase af kapitalismen, som Pontoppidan levede i. Mortensen skriver:

Fremmedhedsfølelsen afsætter sig således i en bevidsthedsmæssig og emotionel distance til det bestående, der befordrer en skarpsindig, erkendelsesrevolutionerende analyse af spaltningens årsager, ytringsmåder og konsekvenser på baggrund af en mere eller mindre klart formuleret moralsk hævde af det tabte, men sandt humane i samfundet og individet. Den kritiske gennemlysningens udskillende bevægelse går i et med en modsatrettet higen efter helhed.¹¹⁷

Her har vi så den marxistiske forklaring på utopien som fænomen. Det er en længsel mod det tabte og et håb om, at kvaliteter, der knyttede sig til det tabte, som ”orden”, ”overblik”, ”nærvær” og ”identitet”, kan genopstå, hvis man gennemtrænger og overkommer opløsningen, spaltningen og fremmedgjortheden. For Mortensen tjener Pontoppidans anvendelse af diverse utopier dels til at fastslå, at forfatteren (eller hans fortæller eller fiktionens personer – sondringen er ikke væsentlig i denne sammenhæng) længes bort fra en ubærlig samtid, dels til at skitsere nogle af de kvaliteter, et ideelt samfund bør rumme. Vi har således en ”kulturradikal” dobbeltfordring til litteraturen: *diagnose og kur*.

Det er interessant, at Mortensen især knytter Pontoppidans ironiske forholdsmåde til virkelighedens fragmentariske fremtræden og modsigelsesfyldthed, hvorved det altså bliver de aspekter, der er tegn på ”fremmedgørelse”. Den omstændighed, at Pontoppidan – især med *Det forjættede Land* – er helt på linje med den europæiske modernismes optagethed af primitivisme som fænomen, undslipper Mortensens opmærksomhed.

Primitivisme som psykologisk impuls i vesten har siden Jean-Jacques Rousseau haft til opgave at udbrede en forestilling, hvis temporale og spatielle metaforer er henholdsvis ”Guldalderen” og ”Det forjættede land” – en lysende æra eller et sted i hukommelsens begyndelse, hvor samfundet er i mystisk og fredelig overensstemmelse med naturen. ”Urkommunismen” er en anden udgave af primitivitetens forestilling om et paradys, hvor menneskelige relationer var konfliktfri og rationelle; en tid og et sted, hvor id’et ikke eksisterede, fordi der ikke var noget at fortrænge – og samtidig det fremtidens Utopia, der ville blive dets endeligt.

Modernisternes anvendelse af det primitive var imidlertid *ikke* betinget af en sådan længsel, og det ses blandt andet af, i hvor høj grad den afrikanskinspirerede kunsts, som f.eks. kubismens, forvrængning og skematisering forlener værkerne med en modalitet af streng ironi, samtidig med at anvendelsen af det fetish- og totemlignende ved dem udtrykker en generel kritik af europæiske skønhedsnormer.

Det vigtige i Mortensens fremstilling er imidlertid, at Pontoppidans værker ses som en erkendelsesproces:

Fremstillingen (skal) derfor betragte forfatterskabets tekster som fuldgyldige og lødige kilder til forståelse af den moderne, borgerligt-intellektuelle bevidsthedsforms historie og den – i vid udstrækning – naturaliserede og dermed ubetvivlede status som strukturgiver til megen kritisk-intellektuel aktivitet – herunder selvsagt også den, som denne fremstilling måtte være et eksempel på. (s. 19)

¹¹⁷ Mortensen 1982, s. 15.

Litteraturens opgave er således kritisk at gennemlyse den sociale og politiske virkelighed, der har frembragt den, og magter den det ikke pga. forfatterens manglende indsigt, så skal værket ufuldkommenhed i den henseende anskues som et symptom for den rettroende fortolker; et sygdomstegn på samfundslegemet.

Denne holdning gør såvel produktion som læsning af litteratur til en noget cerebral affære. Det er imidlertid symptomatisk for den oplysningstradition, som kulturradikalismen er en aftapning af. Arven fra det 18. århundrede dikterer, at den mentale aktivitet, et subjekt bør iværksætte for at percipere verden, er *fornuft*. Fornuften bærer lys for ånden, som Holberg sagde i sin *Introduction til Naturens og Folke-Rettens Kundskab* (1716), og det har siden været god tone blandt dem, der har opfattet sig som forvaltere af oplysningstraditionen. Der spørges i den kulturradikale tradition i langt højere grad til ”hvorfors”? end til ”hvordan”? Det er forklaringen på den tematiske slagside, som hovedparten af analyserne af det moderne gennembruds litteratur udfolder.¹¹⁸

Der sker imidlertid en del med fornuftens status i takt med, at menneskelig intelligens og det naturvidenskabelige verdensbillede udsættes for voldsom kritik mod slutningen af det 19. århundrede. Med nedbrydningen af den gamle virkelighedsopfattelse, som den bl.a. ser ud i Henri Bergsons fortolkning, bliver den menneskelige *intuition* den mentale instans, man forlader sig på i forsøget på at fornemme kvaliteter som ”rytme”, ”samklang” og ”varighed”. Det forekommer derfor også oplagt at undersøge den musikalske udvikling sideløbende med den litterære for at eftersøge fælles kulturelle og sanselige kvaliteter, der ikke er intelligibelt tilgængelige og fornuftsappellerende.

Utopien er for Klaus P. Mortensen en topos, der skal bringe erkendelse af politisk, social og psykologisk karakter, en kredsen om noget inpraktisabelt, som har affinitet til en fremmedhedsfølelse, der eksisterer en fremherskende tradition for at diagnosticere det moderne menneske ud fra. At utopien viser sig at være – netop – utopisk, ses som tegn på, at den helhed og identitet, som subjektet forbinder med en tid, før fremmedgørelsen kom ind i verden, er endegyldigt tabt for en ”moderne” tid.

Med hvad med den øvrige litteratur i tiden, hvordan forholder den sig til utopien, og i hvilken litterær og erkendelsesmæssig strategi anvendes den? Der skal i det følgende ses på anvendelsen og arten af den utopiske topos i henholdsvis Martin Andersen Nexø's *Pelle Erobreren* (1906-10) og Jakob Knudsens *Fremskridt* (1907).

Pelles utopi

I forordet ”Til læseren!” skriver Nexø:

Pelle Erobreren skulde være en Bog om Proletaren – altså om Mennesket selv – der nøgen, kun udstyret men Sundhed og Appetit melder sig i Livets Sold; om Arbejderens brede Gang over Jorden paa hans endeløse halv ubevidste Vandring mod Lyset.¹¹⁹

Allerede i forordet er utopien nedlagt. Proletaren er ”Mennesket selv”, ”Der Mensch an sich” fristes man til at skrive: selve den væsentlige menneskelige essens, der kastes ud i verden som en sulten *tabula rasa*, parat til at fortære jorden, som var det et stort, rødt æble. Dette menneske er godt, sundt, sultent og nøgent, tilsyneladende ikke belastet med arveligt betingede lyder, der kan have uheldig indflydelse på dets sunde vandring ”mod Lyset”.

¹¹⁸ Med Sven Møller Kristensens analyser af Herman Bangs kortprosa som en velgørende undtagelse, se Kristensen 1973.

¹¹⁹ Nexø 2002, bd. 1, s. 9.

Proletarens selvudfoldelse er udfoldelsen af det sandt menneskelige, det gode, og den modstand, han måtte møde, er allerede på forhånd bestemt, som ”umenneskelig”, og i det omfang ”det onde” forvaltes af mennesker, skyldes det, at disse mennesker ikke har et ”proletarisk” sindelag. Det kan de imidlertid ikke gøre for, for de er jo i princippet kommet til verden lige så nøgne, sunde og sultne, som proletaren, men samfundets uheldige indvirkning på dem, har bevirket, at de er blevet ”onde”. Vi har således, før romanen overhovedet er begyndt, en fin nøgle til at læse den i Nexøs meget sigende tre linjer. Og da proletaren fra starten er et ubeskrevet blad, forstår vi til fulde, hvorfor Pelle hele tiden skal tilegne sig sin omverden empirisk.

Pelle indoptager nemlig verden gennem sansninger og erfaring og udvider på den måde hele tiden sine muligheder for handling. Det er jo i den bedste naturvidenskabelige ånd og oplysningstradition, at det er sådan, man kommer til kendskab om verden. I skildringen af Pelles ankomst til Bornholm med Lassefar er han således en hel lille forsker, der sparker til tingene eller kradsler i dem med sin lommekniv for at blive klogere på dem. ”Traf han paa et eller andet sælsomt Vidunder der ikke ad anden Vej vilde ind i hans lille Hjerne, saa satte han sig overskrævs paa det” (bd. 1, s. 24), som der står.

Fra de tidlige år i første bind, *Barndom*, som vogterdreng på herregården Stengaarden over tiden i andet bind, *Læreaar*, som skomagerlærling i Rønne under ydmygende forhold, som han vrister sig fri af, da han rejser til København, har han sig selv som udgangspunkt for sin tilværelsesforståelse. Han er fra starten – i sin nøgenhed – uden for enhver indflydelse af tyngende tankegods og tradition, som ellers behersker slægtsled i generationer (en hæmmende kulturel indflydelse, som er nedarvet *socialt* gennem påvirkning og naturligvis ikke *biologisk*). Det er det, der gør Pelle til en så fremragende leder af strejken i tredje bind, *Den store Kamp*, at han får tilnavnet ”Lynet”.

Pelle bliver i *Den store Kamp* gift med fagforeningsmand Stolpes datter Ellen, men mens lynet Pelle fører arbejderne frem til det, de regner for en glørværdig sejr, så går de strejkendes familier derhjemme i opløsning. Og da Pelle stolt marcherer i spidsen for mændenes demonstrationstog, bliver han overfuset af rasende arbejderkoner. Også Pelles egen familie sulter, og da han opdager, at Ellen har prostitueret sig for at skaffe penge, forlader han hende og deres børn. Den politiske solidaritet ødelægger paradoksal nok det menneskelige fællesskab, ligesom strejken forstærker de strejkendes sult. Den ideologiske bevidstgørelse og karrieren i det politiske hierarki er steget Pelle til hovedet, så han har glemt den umiddelbare omsorg for fattigfolk. Pelle har hævet sig over pjalteproletariatet i Arken, som er den fattigkaserne, han holder til i. Dette sted nedbrænder på symbolsk vis samtidig med, at arbejderne i triumf over deres illusoriske sejr marcherer gennem gaderne under afsyngelse af ”Til Lykkeland vil vi drage”. Konklusionen af det kuldsejlede ”Lykkeland”, utopien, der ikke viste sig praktisabel i *Den store Kamp*, må være, at den bevidstgørelse, som Pelle har erhvervet med udgangspunkt i Arken som erkendelsesmæssigt potentiale, ikke har været tilstrækkelig – derfor brænder pjalteproletariates hjemsted ned.

Den endelige utopi får vi derfor først udfoldet i romanens fjerde del *Gryet*. Pelle har været i fængsel som falskmønter, fordi han lavede realistiske ”matadorpenge” til sin datter til at lege med. Fængselsopholdet har gjort Pelle til et bedre menneske; har han i sin isolation (!) lært solidaritet i en mere menneskelig version, og Grundtvig har lært ham at sætte pris på bøger og kultur. Først da lykkeridderen Pelle træder ud af sit *åndelige* armod, kan Utopia virkeliggøres.

Det er kooperationsideen. Pelle etablerer sit andelsforetagende med hjælp fra en hovedrig bibliotekar, og det lykkes for ham, som Frits Andersen skriver i *Læsninger i dansk litteratur*:

at syntetisere socialdemokratisk reformisme med anarkismens idé om selvorganisering. Den nye humanisme, Pelle erhvervede sig i fængslets højskoleophold, sætter ham desuden i stand til at udligne de uoverstigelige modsætningsforhold, der hidtil har præget hans kærlighedsliv, og i en saftig sommers hede elskov slipper Pelle og Ellen hele deres kooperative erotik fri. Med balance mellem arbejde og hjem, by og land og mellem det mandlige og det kvindelige opnås en balance mellem natur og kultur, der i afslutningen er udtrykt som en paradisisk ligevægtstilstand.¹²⁰

Paradis virkeliggøres i *Pelle Erobreren* i takt med, at romanen ånder ud og bliver spændingsfri.

Det er en pointe, at ligevægtstilstanden også er en ”stilstand” – en standsning af den dynamik og spænding, romanen så at sige har levet af. Hos Pontoppidan er det uforløste derimod et grundvilkår ved verdens beskaffenhed, som ikke ”ophæves”, men netop forbliver et objektivet korrelat for ”realiteten”.

Borrevads utopi

Ser vi efterfølgende på Jakob Knudsens lille roman *Fremskridt* fra 1907, så hersker der i den et menneske- og samfundssyn, der er grundlæggende forskelligt fra Nexøs. I forbindelse med redegørelsen for Nexøs syn på proletaren som ”Der Mensch an sich”, er det interessant, at Jakob Knudsen i sine unge år bygger et ”system” op, der har tydelig forbindelse med Kants tankegang. Han skelner således mellem et Jeg, ”vort selv”, der er ”frit”, og ”vor natur”, der som alt andet er bundet af årsagsloven. I alt, hvad der har med menneskets lod og gerning i dets foranderlige omgivelser at gøre; det, der angår den kausalbetingede virkelighed, griber ”vor natur” ind. ”Vor natur” er et redskab, som vi er tvunget til at anvende. Vort selv søger derimod ad frihedens vej freden i Gud. Vort selv – ”Der Mensch an sich” – er således for Jakob Knudsen af en art, der står uden for timelig lovbundethed, hvor der for Andersen Nexø naturligvis ikke er principiel forskel på de betingelser, som kernen i det egentlige menneske – ”proletaren” – udfolder sig under, og de betingelser, det ”ikke proletariske” er underlagt. Der er derfor hos Knudsen en modsætning mellem krop og sjæl, som ikke er til stede hos Nexø, som ikke sonderer på den måde, skønt han opererer med forskellige kvaliteter af menneskelig ”væren”. Hos Jakob Knudsen foregår der en stædig stræben efter at gennemtrænge vor ”natur” med ånd og således realisere Guds plan med os. Det er derfor ikke så let at gøre regnskabet op efter endt læsning af Knudsens romaner, succesen er ikke så umiddelbart materielt aflæselig som hos Nexø. Ikke desto mindre lader det sig gøre at læse Jakob Knudsens roman *Fremskridt* med utopibriller.

I den aldrende Borrevads vandmølle hersker en patriarkalsk og gammeldags orden. Gårdmanden holder den traditionelle afstand mellem husbond og tyende, men samtidig tager han hånd om tjenestefolkenes velfærd, både åndeligt og materielt ved at lønne dem godt (mener han selv) og ved at indgå i et åndeligt fællesskab med dem, næret af husandagt og oplæsningsaftener.

Men nye vinde blæser over egnen, velstående gårdmænd glemmer nedarvet sæd og skik og fører sig naragtigt frem som ”proprietærer” og rigmænd. Det giver sig bl.a. udtryk i, at man ændrer sine (nedarvede) efternavne og overtager en række ceremonielle omgangsformer, som ikke er naturligt rodfæstede hos gårdmændene, der derfor f.eks. drikker af skylleskålene ved middagsbordet og svarer oprigtigt på den retoriske høflighedsfrase ”Hvordan befinder De Dem?” ved at gøre rede for deres værkbrudne legemes dårligdomme. Som om disse tåbeligheder ikke var nok til at bringe Borrevad i affekt, så lyder der tilmed socialistisk

¹²⁰ Andersen. 1997, s. 101.

agitation fra arbejderne på det nystartede teglværk. Dertil får sognet en ung kapellan, der er ”georgist” – tilhænger af Henry Georges ideer om, at alene beskatning af jord skal finansiere de offentlige udgifter (mens arbejds- og kapitalindtægter skal friholdes). Denne præst splitter menigheden med sin politiserende og moraliserende forkyndelse af den kristelige pligt til at dele sit gods ud og arbejde for et retfærdighedens rige på jorden. Det er i sig selv en skitse til en utopi, der dog dementeres, idet den fremsættes, fordi dens talsmand er så hyklerisk karakteriseret i romanen, bl.a. ved at han ikke selv efterlever sine egne fordringer.

Andre intrigerer også det gammelbondske univers, således en ung knægt, Octavianus, som Borrevad griber i tyveri, men efterfølgende lader arbejde som karl på sin gård for en ringere løn end de øvrige folk. Octavianus slesker, smigrer og kildrer Borrevads forfængelighed på en gang, så den gamle sognekonges magt smuldrer, i takt med at egnens beboere mere og mere hengiver sig til politiske illusioner.

Borrevad vågner endelig af sin døs, da en tjenestedreng på gården bliver drevet i døden, delvist pga. Borrevad selv (ganske vist uforskyldt). Men det bevirker, at husstanden atter ”med Myndighed sættes ind i det Hverdagslige”. Borrevad har overdraget magten over gården til sin søn, der ganske vist er mere liberalt indstillet end den gamle, men anskuer man romanen socialt og politisk, så falder den til ro et godt stykke til højre for demokratisering og udjævning mellem samfundsklasserne.

Man kan sige, at *Fremskridt* munder ud i at hylde og tildele gyldighed til de førkapitalistiske relationer mellem mennesker og det livssyn, som Marx og Engels, skønt de naturligvis ikke godtager operettedyderne, så dog alligevel betegner som retningsanvisende og identitetgivende; en verden før fremmedhedsfølelsen har meldt sit indtog. Vi får en lille forsmag på den fremmedgjorthed, der er en følge af snobberiets proprietærvælde, idet hensigten og afkodningen af den kapitalistiske loges ceremonielle og upersonlige ytringer ganske undslipper de almindelige gårdmænd, der således bliver fremmedgjorte og ude af stand til at manøvrere i forhold til noget så basalt som sprog.

Knud Bjarne Gjesing betegner i sin artikel om Jakob Knudsen i *Danske digtere i det 20. århundrede* romanen *Fremskridt* som ”en art bagvendt utopi, hvor demokratiseringen og den sociale udjævning beklages, skønt udviklingen samtidig betragtes som lige så uundgåelig som årstidernes skiften: '[...] Aristokratiet – naar det ellers er virkelig jordgroet og folkeligt – betegner Sommertid i Menneskeheds Udvikling, Demokratiet betegner efteraar’.”¹²¹ Citatet fra romanen skitserer en lige så uomgængelig historisk proces som marxismen, men med modsat fortegn.

Det, der er vigtigt for nærværende, er, at såvel *Pelle Erobreren* som *Fremskridt*, skønt modsatrettede i ideologi og menneskesyn, ”ånder ud” i en utopi i forhold til *Det forjættede Land*, som opretholder en spændthed, uforløsthed eller ubestemthed i værket.

Ubestemthed og tøven

Der er en lang tradition for at registrere ubestemthed som et særligt fænomen ved en tekst – også i forhold til tekster, der er langt ældre end det moderne gennembrud. Det er for eksempel tilfældet med den fantastiske fortælling, der netop lever af, at læseren ikke kan afgøre, om de hændelser, der indtræffer, skal forklares ud fra et rationelt verdensbillede, eller om man skal regne med en virkelighed ”bag” virkeligheden af metafysisk karakter, så hændelserne må betegnes som overnaturlige. Den fantastiske fortælling har sin storhedstid i romantikken, hvor den bl.a. fungerer som en litterær protest mod oplysningstidens hævde af rationalitet,

¹²¹ Gjesing 2002, s. 92.

og det er ikke uvigtigt at bemærke, idet en række af de her omtalte værker opstår i en moderne tid, hvor tilliden til den naturvidenskabelige tankebygning er brudt sammen i de kulturelle kredse, der udgør grøden for en egentlig modernisme.

En af de litteraturteoretikere, der har beskæftiget sig med den fantastiske fortælling, er strukturalisten Tzvetan Todorov. Han knytter bl.a. begrebet ”tøven” til fænomenet, og sammenfattende kan Todorovs greb karakteriseres med Ib Johansens ord:

I Todorovs model er det fantastiske en *grænsekategori*: kategorien er placeret mellem to andre, nemlig det *mærkelige* (uhyggelige) og det *vidunderlige* (mirakuløse). Til hvert af disse niveauer svarer forskellige sæt af fortolkningsregler: det mærkelige kan i sidste instans forklares ud fra de kendte naturlove og beskrives inden for rammerne af en *rational* forklaringsmodel, og det vidunderlige hører pr. definition til et område hinsides det ”naturlige” univers og inddrager hermed kategorien det *overnaturlige*; det fantastiske er derimod produkt af en *tøven*: ’[...] den tøven et væsen der kun kender naturlovene fornemmer stillet over for en tilsyneladende overnaturlig begivenhed’.¹²²

Det er vigtigt for Todorov, at fortællingens begivenheder ikke bliver ”rationaliserede”, så fortællingens spænding opløses, og historien så at sige falder til ro. På samme måde er det centralt, at begivenhederne ikke kan læses som en allegori, fordi en sådan jo ganske vist er forpligtet på et bagvedliggende begrebsligt indhold, men det er et bagvedliggende indhold, der er konventionelt og entydigt, hvorved spændingen også opløses. Som eksempel på, hvor komplekst det kan forholde sig med det fantastiske element, skal vi her opholde os lidt ved Karen Blixens fortælling ”Aben” fra *Syv fantastiske Fortællinger* (1935).

Aben

Karen Blixens fortælling følger Boris, der kommer til Seven-Klosteret, fordi han har været involveret i en skandale af homoseksuel art. Han fortæller sin tante, der er priorinde på klosteret, at han gerne vil giftes. Priorinden forstår, at han behøver ydre tegn på respektabilitet for at afværge skandalen, og anbefaler ham at følge pligten, dvs. et godt parti. Valget falder på Athene Hopballehus, som er seks fod høj. Hun er en stor jæger og bliver også sammenlignet med de jomfruelige gudinder Athene og Diana.

Boris tager af sted til Hopballehus og beder greven om at gøre Athene bekendt med hans frieri, hvorefter han vender tilbage til klosteret. Et brev fra greven af Hopballehus meddeler næste morgen, at Athene ikke vil gifte sig. Priorinden vil tvinge Athene til at gifte sig med Boris og inviterer hende til middag med det formål, at hun skal sove på klosteret, og Boris skal voldtage hende i løbet af natten. Det mislykkes totalt – ved brydekampen i Athenes soveværelse lykkes det kun Boris at stjæle et kys, som fylder dem begge med ”dødelig Afsky”. Athene besvimer, og Boris forlader værelset. Kysset har imidlertid alle en voldtægts konsekvenser, idet priorinden næste morgen behandler Athene som en falden kvinde og insisterer på, at hun skal gifte sig med Boris, eftersom det er sandsynligt, at hun vil få et barn. Athene indvilliger først, da hun indser, at hendes barn vil blive en bastard, og kun med det forbehold, at hun vil slå Boris ihjel ved først givne lejlighed.

I samme øjeblik høres en banken på ruden, og priorinden bliver skrækslagen. Det er hendes kæledyr, aben, der springer ind i stuen og jager hende op i dørkarmen. Det ansigt, hun vender mod Athene og Boris, er abens ansigt, og hvor aben har været, ”der rejste sig, lidt forpustet af sine Anstrengelser og med høj Farve i Kinderne, den virkelige priorinde for Seven-Kloster.” (s. 133).¹²³

¹²² Johansen 1986, s. 6.

¹²³ Denne og følgende sidehenvisninger til ”Aben” er til Blixen 1968.

Pligt og lyst

Fortællingen kan tematisk deles op i en pligt- og en lyst-del som en markering af, at den handler om forholdet mellem diametrale yderpunkter i den menneskelige personlighed. I begrebet lyst indgår størrelser som ”begær”, ”umoral”, ”irrationalitet” og ”seksualitet”, mens pligt skal forstås i betydningen: at handle i overensstemmelse med tradition, køn, moral og omgivelsernes forventninger. Lyst og pligt repræsenteres henholdsvis af aben og priorinden, og de kan som antydning i referatet vikariere for hinanden, bytte plads, alt efter behov. Fortællingen vipper fra pligt til lyst meget tæt på halvvejen (28 sider inde i den 50 sider lange fortælling), hvor priorinden og aben bytter plads for første gang: ”Pludselig rejste priorinden sig op og ilede hen til Vinduet, som agtede hun at styrte sig ud af det.” (s. 113). Umiddelbart herefter følger vi Boris’ refleksioner over sin situation, indtil:

Priorinden gjorde omkring ved Vinduet og kom hen til ham. *Hun var helt forvandlet* og medførte ingen flere Torturinstrumenter, snarere kunde hun se ud til i Haanden at holde en Laurbærgren eller Rosenguirlande til at bekrænse hans Pande. Hun gik saa let, at det virkelig tog sig ud, som om hun havde kastet en svær Byrde ud af Vinduet og nu kom svævende imod ham en Tomme over Gulvet. (s. 113, min kursivering).

I det øjeblik, hvor vi ikke har kunnet se priorinden, fordi Boris’ blik har været vendt indad, er der sket en metamorfose. Priorinden og aben har byttet plads, fordi priorinden med sine moralske og religiøse byrder (der kastes ud af vinduet) ikke kan løse det forestående problem. Vinduet er også senere stedet, der indvarsler et hamskifte. Indtil dette punkt – den første metamorfose – har fortællingen været domineret af priorinden og klosterfrøkenernes opfattelse af, at livet bør leves i overensstemmelse med pligt. Boris’ indblanding i en affære ”à la greque”, en homoseksuel skandale, oprører dem, ikke så meget på grund af forbrydelsens natur som fordi han har handlet ud fra et lystprincip. Den blotte tanke om, at man ustraffet kan give sig sine drifter i vold, skræmmer dem, og det mere end antydes, at det er, fordi det går op for dem, at de måske har forspildt livet med dydig levevis og sublimering af kønsdriften i form af overdrevet kæledyrshold og uhæmmet æderi (frøken Anastatias ”schweres Kreuz”). Fortællingen udtrykker det på følgende vis: ”Havde det været almindelig kendt, at dette Punkt nogensinde kunde drages i Tvivl, vilde maaske alle disse Menneskeliv, der nu var deres Afslutning nær, have formet sig helt anderledes” (s. 90). Derfor er de gamle damer også meget interesserede i denne, Boris’ unatur:

Midt i alle disse Bekymringer vilde dog hver eneste af de gamle Damer gerne høre noget mere om dette sælsomme Kætteri, som om, naar alt kom til alt, Menneskehjertets ømme og farlige Lidenskaber, hvor trygt de end selv sad gemt her i Klostret, med Rette var deres Domæne. Det var, som om de høje, tørrede Blomsterbuketter foran Klostrrets Pillespejle sitrende vilde have gjort Krav paa Overhøjhed, naarsomhelst et Spørgsmaal om Blomsterdyrkning kom under Diskussion. (s. 90)

Det er et meget raffineret billede, der her males. De tørrede blomster repræsenterer på den ene side ”unatur” fra et floralt, normativt blomsterdykningsaspekts perspektiv. På den anden side udtrykker de tørrede, golde og falliske blomster en slags rokokoskønhed, hvor den blege æstetik hævder sig over biologi og sundhed: Der er således to udsigelseskoder og tilværelses-syn, der kæmper om magten i den lille vignet, som lades med ”spændthed” og ubestemthed helt i den fantastiske ånd.

Den livsfilosofi, der hersker over den første del af fortællingen, er formuleret og ”sukret” poetisk ind i en samtale, priorinden har med Boris: ”Af alle Livets Veje leder een kun os ind til Lykken, og dens Navn er Pligt.” (s. 92). Senere uddyber hun sin opfattelse:

Kapitel 6: Utopi og entropi

Dr. Sass, som var Klosterpræst her i det syttende Aarhundrede, fastholdt, at i Paradis og lige indtil Syndefaldet var hele Verden Flad, den var simpelthen den almægtige Guds Bagtæppe, og det var Djævelen, som fandt paa den tredie Dimension. Derfor er Ord som ret, lige, plan og jævn gode Ord til Brug for Adelsmænd, men Æblet var kuglerundt, og Syndefaldet var vore første Forældres Forsøg paa at omgaa Herren og hans Formaninger. Jeg for mit Vedkommende foretrækker afgjort Malerkunst fremfor Skulptur. (s. 93)

Forholdet mellem dimensionerne indgår i en orden/kaos-modsætning; en modsætning, der også indeholder parrene pligt/lyst og Gud/Djævel. Et af tekstens udsigelsesniveauer, det, der bliver allegorisk illustreret, og som jeg senere skal gøre rede for, udtrykker, at pligt og lyst er uadskillelige størrelser, som, hvis de forsøges dyrket hver for sig, fører til misvækst og undergang. Man kan sige, at dette udsigelsesniveau også opfatter modsætningen Gud/Djævel som kontrær eller ikke-kontradiktorisk; elementerne kan altså ikke skilles ad.

Inden for klosterets begrebsverden er løsningen på Boris' udskejelser nærliggende: ægteskab med Athene Hopballehus. Grundene til, at Athene vælges, kan være flere: Dels hendes mandhaftighed, som i en underlig logik kan tiltale Boris' homoseksuelle tilbøjeligheder, dels en forventning om, at Athene ikke vil stille for store krav til Boris' ægteskabelige pligter. Endelig modtager priorinden et brev umiddelbart inden, hun foreslår Athene som ægtefælle.

Imidlertid viser Athene sig at ville forblive i sin jomfrutilstand. Den gamle greve beskriver hendes defloreringsangst med følgende billede:

Hun har været mig baade Søn og Datter, og i Tankerne har jeg set hende bære de gamle Rustninger her paa Hopballehus. For silde er det nu gaaet op for mig, at hun har iført sig dem, ikke som den unge Dragedræber Sct. Georg, men som Asrael, Dødsenglen. (s. 111)

Hun har med andre ord iført sig et gigantisk, uigennemtrængeligt kyskhedsbælte og vil ikke giftes. Dette er et forvarsel i teksten om den metamorfose, der deler den i to jævnbyrdige halvdele. Priorinden bliver nemlig nødt til at handle. Det gør hun ved at smide sine moralske og religiøse skruller ud af vinduet, idet hun lader abesjælen tage bolig i sin priorindekrop. Det er vigtigt at understrege, at priorinden *vælger* at bytte plads med aben i erkendelse af, at hun behøver helt andre kræfter og argumenter end moralske formaninger, hvis ægteskabet skal bringes i stand.

Herefter styrer drifterne historiens forløb: Der planlægges en forførelsessouper, som ledsages af store mængder vin. Under middagen bekræfter priorinden flere gange læserens mistanke om hendes sande identitet, f.eks. hvor hun taler om kryddernelliker:

"De baade lugter og smager dejligt," sagde hun, "og det er rent utroligt saa vidunderlig en Vellugt et Krat af Kryddernelliker kan udsende i Middagssolen, eller naar Aftenbrisen vifter de aromatiske Luftstrømme over Markerne." (s. 119)

Senere forklarer hun, at kryddernellikerne kommer fra Zanzibar, men det er ikke sandsynligt, at priorinden har været på den lille ø ved Østafrikas kyst. Det har aben imidlertid, det er der, den kommer fra.

På samme måde vidner priorindens heftighed ved tanken om at blive sat i bur i anden del af fortællingen mere om et vildt dyrs aversion mod indespærring end følelsen hos en klosterfrøken, der er spærret inde i Guds navn:

"[...] Naar de vilde Dyr holdes i Bur," sagde Priorinden, "da bliver Hjertet ristet i dem som over en sagte Ild paa Skyggen af Jernstængerne. Oh, som over en sagte Ild ristes Hjerterne i fangne vilde Dyr," udbrød hun med frygtelig energi. (s. 120)

Middagen indvarsler Boris' voldtægtsforsøg, som er resultatet af lystens herredømme over de to unge, og at det mislykkes, på trods af vin og potensstyrkende midler, viser, at både pligt- og lystimperiet kommer til kort, når de hersker hver for sig. Den afklaring, vi får i sidste kapitel, finder således sted på to niveauer: et konkret og et udsigelsesmæssigt. Den endelige metamorfose bekræfter, at priorinden og aben har vikarieret for hinanden, og vi erkender at pligt og lyst – orden og kaos – er to sider af den samme virkelighed, som fordrer, at vægten ikke lægges det ene eller det andet sted. Det sidste bliver allegorisk udtrykt ved, at aben sætter sig på en buste af Kant, den filosof om nogen, der hylder fornuft og pligt i sin filosofi og sit kategoriske imperativ.

Med ovenstående læsning og konklusion diskvalificerer vi imidlertid *Aben* som en fantastisk fortælling i todorovsk forstand. For Todorov er det jo en betingelse, at fortællingen opretholder sin tøven, og at fortællingens begivenheder ikke kan indrangeres i et overordnet, entydigt og abstrakt udsagn som f.eks. en allegori, så historiens spænding forløses og fortællingen "ånder ud". Aben er imidlertid i væsentlige dele lagt til rette for en allegorisk læsning: Personerne er ikke realistisk skildrede, de er snarere typer, der repræsenterer yderpunkter i den menneskelige personlighed. Miljøet er også kun i ringe grad forpligtet på det konkrete. Således bliver klostret "pligtens hus", mens det sfinksagtige slot, hvor greven og Athene bor, ikke er konkret uhyggeligt, men fremstår som et monument over sine hemmelighedsfulde beboere. Hvis vi derfor vil insistere på Blixens fortællings status som fantastisk litteratur, må vi læse dybere i teksten. Så finder vi til gengæld også nogle ubesvarede gåder.

Uløste gåder

Greven er ingenlunde uvidende om denne verdens lyst og last, og han er nok den eneste i persongalleriet, der har forudsætninger for helt at forstå Boris. Det antydes, at han i sine unge dage har været en vellystig herre. Endvidere sammenlignes han direkte med – en abe: "Han stod et Øjeblik tavs og mønstrede sin Gæst *som en gammel Gorillahan* paa Spring foran sin Hule." (s. 100, min kursivering). Kan greven også bytte plads med en abe?

Priorindens navn, Cathinka, siger noget om hendes status. Cathinka (Katinka) er en kortform af det russiske Katarina, der betyder ren, ubesmittet. Imidlertid skal det i forbindelse med navnet også nævnes, at Boris og Athene taler om en bjørn, som har dræbt fem mennesker, og som bliver kaldt "Kejserinde Katherina". Er det i virkeligheden også priorinden? Navnesammenfaldet kunne tyde på noget i den retning, men vi kan ikke være sikre – vi tøver!

Vi får at vide, at grevens sagfører i Polen også har en abe fra Zanzibar, og vi aner, at denne abe har noget med det heldige udfald af den proces, som greven fører, at gøre. Ligeledes antydes en kommunikation de to aber imellem: Priorinden får et brev, som meddeler om grevens retslige sejr og pludselige rigdom. Det bliver også antydnet, at Boris' mor har en noget overdreven tilbøjelighed for sin søn, ligesom grevens hede forhold til samme mor i tidligere tider kun lige bliver nævnt. Har dette forhold båret frugt (Boris?), og hvilke incestuøse konsekvenser kan det i så fald have, hvis Boris og Athene bliver gift? De sidstnævnte antydninger er også med til at danne en magtfuld moralsk modstemme til fortællingens "officielle" og åbenlyse holdning. Diskurser spilles ud mod hinanden uden at opløses helt troværdigt i den forklarende allegori og er med til at opretholde en ubestemthed i forhold til verdens, menneskets og tekstens væsen. Et andet forhold, der er med til at opretholde en ubestemthed i "Aben" – eller som i hvert fald var det, da den udkom – er fortællerens karakter, placering og køn.

Synsvinklen er aldrig placeret hos de personer, der må formodes at have noget at skjule: priorinden, greven og Athene. Synsvinklen er på skift placeret hos Boris, klosterfrøkenene og pastor Rosenquist, mens vi f.eks. kun får indblik i priorindens holdning gennem Boris (og selvfølgelig de replikker, hun har). Fortælleren kommer kun selv til syne en enkelt gang i historien, nemlig under middagen, hvor der bliver talt om havet. Synsvinklen har under konversationen været placeret hos Boris, der i tankerne reflekterer over kvinders had til havet. Beskrivelsen af hans tanker slutter (i fortællingen markeret med anførselstegn), og fortælleren kommer til syne:

Lige fra Lugten af Saltvand til Berøringen med salte og tjærede Trosser frygter og hader Kvinderne Havet med al dets Væsen og alle dets Gerninger, og maaske kunde Kirken have holdt Styr paa det kvindelig Køn ved at udmale det et maritimt, et askegraat og iskoldt bølgende Helvede. Ilden er de nemlig ikke bange for, den betragter de som en Forbundsfælle, hvem de har tjent tro og længe. Men at høre Tale om Havet er for dem som at høre om Djævelen selv. Naar engang Kvinderegimentet gør Landjorden ubeboelig for Manden, maa han søge Tilflugt til Havet, thi Kvinderne vil hellere dø end følge ham der. (s. 119)

Disse tanker kan ikke formuleres gennem Boris, skønt han også er opmærksom på kvinders had til havet. Det er ubetinget en kvindelig bevidsthed, der taler her. Det er ikke overraskende for os i dag, at fortællerens køn er identisk med forfatterens, men da *Syv fantastiske Fortællinger* udkom, var den skrevet af "Isak Dinesen", hvilket må have afstedkommet en tøven, eller ubestemthed om man vil, i forhold til fortæller/forfatter-relationen.

Et sidste forhold omkring fortællingens allegoriske udsagn, aben på busten af Immanuel Kant, skal nævnes her. Et meget beslægtet billede er brugt før af en anden "fantastisk" forfatter: Edgar Allan Poe. Poe bruger i sit digt "The Raven" sammenstillingen af det dyriske og antikken, da raven sætter sig på en buste af (netop) Pallas Athene. Der er dog den væsentlige forskel fra Blixens fortælling, at raven ikke kan fastholdes i en entydig symbolik, dens latente indhold fortøner sig. Den kan enten være en dum fugl, der har forvildet sig ind i det sørgende subjekts lønkammer og kvæder "Nevermore" i stupid gentagelse. Eller den kan være en gesandt fra hinsides, der ubarmhjertigt fastslår, at den elskede Lenore er borte for altid. Det er et forhold, der er med til at tilvejebringe tekstens spænding. I forbindelse med nærværende redegørelser, som har opereret med begrebet "formel moral" i forhold til Poes egen redegørelse for tilblivelsen af sit digt: "The Philosophy of Composition", er det interessant, at valget af Pallas Athene som motiv for busten kan være foretaget udelukkende af formelle grunde. Det hedder nemlig i digtet i sidste strofe:

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore!¹²⁴

I lyset af Poes redegørelse for, hvordan digtet er dikteret af sproglige forhold som vokalers klang og konsonanters hyppighed, er det en nærliggende tanke, at busten af Pallas Athene udelukkende er valgt på grund af det vidunderlige bogstavrim: "the pallid bust of Pallas". Hvis vi opretholder, at sammenfaldet mellem Poes og Blixens værk er mere end en tilfældighed, står vi således med en tilblivelseshistorie om, hvordan skønheden i et bogstavrim i sidste ende føder en fantastisk fortælling, hvor moralen er placeret uden for værket selv.

¹²⁴ Poe 1988, s. 756.

Karen Blixens kvaliteter i øvrigt ufortalte, så er det meget symptomatisk for en dansk tradition, at det, der er en artikulation af formel moral, omformes til et budskab, der angår forhold uden for værket. Vi skal så retfærdigvis også bemærke, at det ikke er ensbetydende med, at Blixens tekst går op uden rest: Heldigvis bliver vi aldrig færdige med ”Aben”.

Konkluderende har analysen af ”Aben” gjort det åbenlyst, at Todorovs begrænsninger i forhold til at genrebestemme en tekst som ”fantastisk”, er for enstrenget fokuseret i forhold til mere komplekse tekster. Et tekstligt forløb eller plot kan sagtens opløses i vished eller entydigt udsagn for så at blive modsagt på et højere plan – en allegori kan f.eks. optræde strategisk netop for at tilvejebringe tøven i et mere overordnet tekstligt kompleks.

Kapitel 7: Transformationer – fra verden til værk

Kuglen og myten

Det er antydnet i ovenstående, at myten er en form, der er skikket til at bevare realitetens lave entropi. Den form, Johannes V. Jensen fandt i myten, svarede en række egenskaber, som han ledte efter i hele sit forfatterskab. I 1916 definerede han for første gang, hvad det var han eftersøgte i den genre, han havde benyttet siden 1907:

Jeg forstaar derved enten et Stof fra vor egen ”prosaiske” Tid behandlet og afrundet efter Urmetoden, ingen lang møjsommelig Opregning men et Spring ind i et Billede; eller også et Stof fra Fortiden belyst og givet ny Betydning gennem den moderne Indsigt der staar til vor Raadighed, Naturvidenskaberne anvendt med tilbagevirkende Kraft. Enhver Skildring der bringer et Stykke af Naturen i Sammenhæng med Tiderne er en Myte. Metoden er i øvrigt ligegyldig, blot det lykkes at bibringe andre en samlet rund Forestilling om hvad der ellers opfattes spredt, skilt af Tid og af Afstand, eller som slet ikke opfattes. Virkeligheden eksisterer paradoksalt nok ikke før den er hævet op i et Afbillede.¹²⁵

Ud over den berømte bevægelse – ”springet” ind i et billede – er det vigtigt at hæfte sig ved, at Jensen simpelt hen mener, at virkeligheden ikke eksisterer, før den er opfattet mytisk. Citatet viser, hvordan myten aktualiserer erindringen, gør virkeligheden nærværende som andet end materie, opladt med menneskelig erfaring og verdenssyn. Det er en virkelighedsopfattelse, der ligger tæt på den, vi så hos kubisterne, hvor den konkrete ydre virkelighed først bliver ”virkelig” og nærværende, når den forlenes med sine egne principper for tilblivelse. Slægtskabet bliver endnu tydeligere, hvis vi ser på den mytekarakteristik, Jensen giver ved slutningen af sit virke, i 1944 i ”Efterskrift til Myter og Beskrivelser”:

[...] alt hvad der hedder Evolution er i sig selv Myte, hvis der derved forstaaes et dagligt Fænomen, fordybet ved hvad det har i sig af Oprindelse. [...] Myten er et Tema der bevæger sig over to Dimensioner, i Bredden, ethvert Stof egnet for den korte Form, hjemligt eller hentet fra Jagttagelser paa Rejser, og i Dybden, en mere omfattende Sammenhæng end den platte Anekdote, altsaa udstrakt i Motivet, op og ned i Tiden.¹²⁶

Det er påfaldende, at Jensen bruger udtrykket ”fordybet”, hvorved han angiver, at den dimension, der i en realistisk tradition giver illusion i mimetisk forstand, i myten er forbeholdt erindring om oprindelse og tilblivelse, samhørighed med det hele og kontakt til det almene. Samtidig er Jensen helt på det rene med mytens ”grundformel”, at ontogenesen mimer fylogenesen, idet han siger, at ”alt hvad der hedder Evolution er i sig selv Myte”. Myten lader bevidstheden arbejde associativt i korrespondancer i stedet for møjsommeligt, analytisk og logisk, og det mentale beredskab, man iværksætter, er mere beslægtet med intuition og føling med verden, end den forstandsbetonede fornuft. Myten er sammenhængsskabende – den arbejder syntetisk; den knytter før og nu – her og der – stort og småt sammen. Myten er vital.

Siden sine tidlige digteriske forsøg havde Johannes V. Jensen arbejdet med en prægnant metafor for det uangribelige værk. Vennen Gaston Thierry beretter om det i et brev til Jensen 19. maj 1909:

¹²⁵ Her fra Handesten 2000, s. 432.

¹²⁶ Jensen 1946, s. 8.

Jeg husker en graa Morgen i dit Værelse i Nørregade. Det var kort efter ”Danskere”s Udgivelse, og vi havde talt om Kritikken, om Rejsen til Amerika og atter om Kritikken, til vi var blevet stramme om Munden af en bedsk Smag i Sjælen. En Tid havde der været Tavshed, Du ludede med Hovedet tynget af Fremtid og var langt henne, da pludselig Lyset vendte tilbage i dine Øjne og et Smil gled lysende over dit Ansigt, hvorfra Du med Haanden fjærnede Masken fra før og sagde: ”Min næste Bog skal blive som en Kugle, fuldkommen, rund, uangribelig som en Kugle.”¹²⁷

I sin glimrende biografi om Jensen konkluderer Lars Handesten, at Johannes V. Jensen i myten fandt den form, den kuglerunde og uangribelige, som han havde talt om i 1897 til Thierry. Det er interessant, fordi kuglen jo er en *laventropisk* form, dens lave entropi er i virkeligheden et mål for dens ”uangribelighed” og ”fuldkommenhed”. Jensen stræbte efter en form med lav entropi, der kunne rumme en *højenergisk* modsætning mellem disparate erkendelser, der i deres samklang eller dissonans vidnede om virkelighedens sande karakter. Det er ikke så lidt at kræve på én gang, men Jensen er hermed helt på linje med væsentlige grene af modernismen, hvor ubestemthed i videste forstand sikrer netop disse egenskaber.

I digtet ”Interferens” fra 1901 (i sin tidligste form) udtrykker Jensen det selv samme: Den stilhed, der omgiver jeget i første strofe, en stilhed, der ”vider sig og klinger”, er et billede på den ydre ro, jeget gerne vil transformere til sit indre, som imidlertid støjer, fordi hans bevidsthed arbejder med stilheden og efterlader ham ”søvnløs”. Så første strofes markering af stilhed og søvn (negativt udtrykt ved søvnløshed) er metaforer for den lave entropi og ”uvirk-somhed”, der genererer digtets længsel og fremdrift.

Den ydre nats lave entropi forskyder sig i de følgende to strofer til det indre og markeres ved, at jeget ligger ”som livløs” (i str. 2) og tænker med ”iskold ro” (str. 3). Det er imidlertid en kynisme eller uanfægtethed, der rummer hjertets ”hede Spænding” og en ”flammende Utaalmodighed” (str. 2 og 3).

I de følgende strofer gøres der rede for de livsforståelser, der ”skurrer” i bevidstheden: Der er en konkret, hverdagslig verden med ”Vaskefad, Skohorn, Tandbørste og hele Historien,/ Tobak og Solskin og Tuborg fra Fad” (str. 4). Det er en triviell verden af materialitet og adornoske operettedyder, der kan udarte i absurditet og kliché, hvis de ikke ”fordybes” af en dimension, der så at sige løfter verden op i mytens billede med ”Forestillingen om Verdens topmaalte Under” (str. 6). De to verdener, der hver for sig er uinteressante; henholdsvis for plat og for højpandet, mødes i bevidstheden og gør verden nærværende, eller som jeget siger: ”Naar Forestillingen om Verdens topmaalte Under/ mødes med Overbevisningen om alle Tings/ Endelighed,/ da lever jeg.” Så kan han væbne sig med det laventropiske ”Hovmod”, han udviser i strofe 7 og holde verden ud. Naturligvis gør det ondt; lyden af sammenstød vidner altid om smerte, men smerten er pant på nærvær og liv.

Grafisk fremstillet ses interferensen som den rolige lige linje, der kommer frem, når de interfererende bølger eller paradigmer er i modfase (fig. 18). Når de voldsomme bevægelser bringes i forhold til hinanden på den rette måde, bliver deres forenede udtryk ubevægelighed. Det er den viden og erfaring, det moderne jeg iværksætter over for en tilsyneladende kaotisk virkelighed. Vi ser således en betagende konsekvens i Jensens værk, der i bund og grund forårsages af hans uvilje mod splittelse og fragmentaritet.

¹²⁷ Handesten 2000, s. 34.

Fusijama

Myten ”Fusijama” optrådte første gang i *Myter og Jagter* fra 1907. Efter sigende havde myten været længe undervejs; Flemming Harrits skriver,¹²⁸ at den havde arbejdet i Johannes V. Jensens erindring siden jordomsejlingen 1902-03. Der er således tale om en af de første myter med et erkendelsesindhold, der har rødder langt tilbage i Jensens oplevelseshorisont. Dette er ikke uvigtigt, fordi ”Fusijama” kan anskues som *programmyte*, der sætter dagsordenen for myterne overhovedet, og i egenskab af programmyte er den underlagt andre vilkår end de myter, der i mere reel forstand lever op til dens program. Når den her benævnes program-myte hænger det således sammen med, at den har en bekendende karakter, en høj grad af informationsværdi, der egentlig underminerer mytens egentlige kapacitet: at være en form, der inkarnerer sin genstand, idet den fremviser egenskaber på sproglige præmisser, der ”svarer” til sit genstandsområdes karakter af virkelighed.

Idet ”Fusijama” prioriterer en logisk meddelelsesform over mytens karakter af realitet, er den underlagt symbolske betingelser, som den mere rendyrkede myte undsiger til fordel for egenskaber som ubestemthed og dissonans. Men det bevirker naturligvis, at man som læser har lettere ved at forstå, hvad det er, Jensen vil med sin mytedigtning.

”Fusijamas” bekendelsesindhold formuleres som et afsluttende klimaks i teksten:

Da jeg saa' Fusijama brast den sidste Drøm om en anden Tilværelse end den der er. Jeg begreb at den højere Verden vi stunder imod kun kan være netop den der er, men at vi aldrig i det givne Øjeblik er naaet op til den. Der lader sig ikke tænke en frugtbarere Tanke. Det er i Grunden det eneste et Menneske kan opleve.

Derfor er Fusijama et helligt Bjærg, Genstand for et Folks Kultus.

Columbus! Der er kun en Glæde der er bestandig, at gense den velsignede Jord.¹²⁹

Bekendelsen til immanensen, til den dennesidige verden, men vel at mærke uden at afskedige den andagt, der normalt er forbeholdt transcendent kvaliteter – ”velsignede Jord” – er det, Jensen ønsker at formidle. Og det på såre normalsproglige betingelser. Der er lige en enkelt apostrofe: ”Columbus!”, der i et glimt bringer læseren til sig selv, fordi apostrofen modstår narrativitet, da dens *nu* ikke er et moment i en temporal sekvens, men diskursens *nu*.

Det er et ”primitivistisk” greb, som minder os om, at der findes kulturer, hvor ord har vokativisk magt til at få ting til at ske, og det er sådan set det eneste ”tegn” på det, Jensen beskriver som ”den samme primitive Erfaring man kan tilegne sig som Barn ved Synet af den første den bedste Ting, et Straa, en Draabe paa Ruden.”

Ellers går Jensen symbolsk til værks i ”Fusijama”, og det er interessant at se, hvilken form han indlejrer sit syn i fra starten. Han ser nemlig bjerget ud af sin kahyts åbne køje, Fusijama indlejres i en cirkel – kuglens todimensionelle repræsentation. Det er det symbolske udtryk for den ”hårdhed” og ”uangribelighed”, som myten ideelt skal fremvise som et sprogligt ”laventropisk” forløb. Som vi senere skal se, bliver det tilvejebragt som uformidlet sammenstilling af disparate elementer, tekstlig ”skurren” og anden lyrisk beskaffenhed, der modstår narrativitet. Men det er jo på bekostning af den ekspliciterede meddelelse, som Jensen har brug for i en programtekst, og derfor må vi lade os nøje med køjet.

For nærmere at studere de implikationer af en primitiv virkelighedsoplevelse, som fremmer narrativitet, og som tilpasser sig livsanskuelsens paradigme – implikationer, som Jensen prøver at undgå – kan vi prøve at se på en ”bjergoplevelse” til søs i dansk litteratur, der er meget lig Jensens, og som mig bekendt ikke har været læst i lyset af Jensens myte før. Der kan imidlertid ikke herske tvivl om, at Jensen må have kendt den.

¹²⁸ I Harrits 2000.

¹²⁹ Jensen 1946, s. 69-70.

Det drejer sig om Poul Martin Møllers oplevelse af Taffelbjerget på sin Kinarejse 1819-21. Han var ombord på fregatten ”Christianhavn” som skibspræst, da de i marts 1820 nærmer sig det 3400 fod høje bjerg ud for Kina. Poul Møller skriver i sine optegnelser:

Naar Luften er meget klar, skal man kunne see Taffelbjerget, som er 3400 Fod høit, næsten en Snees Miil ud paa Havet. Det taagede Veir forhindrede os fra at øine det saa tidligt, men i 5 à 6 Miils Afstand mødte os en behagelig Lugt af Landets Vegetation. Endeel af Officererne vendte tilligemed mig Ansigtet mod Vinden, for i ret lange Drag at indaande den friske Græsluft. [...]

Naar man seiler til Taffelbjerget, burde man lade binde for sine Øine, indtil man var det saa nær, at dets Skikkelse stod heel udviklet for Synet. Jeg befandt, at jeg havde gjort ilde i at stirre uafsladeligen paa det lige fra det første Øieblik, jeg blev det vaer, da det endnu stod som halv begravet i bølgerne. Blot den sidste halve Time viste jeg den Selvfornægtelse, at holde mig indesluttet i mit Kammer, og jeg blev, da jeg atter steg paa Dækket, usigelig overrasket ved at see, hvor mægtigen Fjeldet havde voxet i min Fraværelse. Det er mig ubegribeligt, hvorledes Folk kunne stemmes til at digte ikariske Ode ved Synet af en himmelstigende Steenmasse. Hvorledes kan man synge, naar et saadant Dødsens Billede ligger med hundrede tusinde Centners Vægt paa Hjertet – maa da ikke snarere Veiret standse og Tungen lammes?¹³⁰

Poul Møller bliver lamslået og stum ved synet af bjerget. Hans erfaring har simpelt hen ikke sprog for det, han oplever. Følelsen er beslægtet med den religiøse følelse, men det religiøse register med den ”ikariske” henvisning til transcendens og vertikalitet slår slet ikke til, når følelsen af nærvær og immanens, som ”Synet af den himmelstigende Steenmasse” fremkalder, skal beskrives:

En saa stor uorganisk Klump maa vel altid slaae en Tilskuer, men sikkert aldrig meer, end naar den er den eneste Gjenstand, man bliver vaer midt paa Havet. Den staaer saa forunderlig stille og alvorlig i Contrast til det ustadige, evig bevægede Vand, ligesom Poseidon, naar han løftede sit rolige Hoved over de støiende Bølger. (s. 234)

Det uorganiske, ”Dødsens Billede”, er trods alt så bevægende, at det lignes med havgudens, så den ikariske ode er principielt ikke så langt væk, når man skal reparere det hul i guldalder-illusionen, som ”hundrede tusinde Centners Vægt” slår. Så Poul Møller giver et lynkursus i den tryghedsskabende mekanisme, der iværksættes, når virkeligheden skal hjemliggøres, nemlig fortælling:

Men let kan jeg forklare mig, hvorledes langt, fortroligt Bekjendtskab med Fjeldenes Natur kan avle de sære Eventyr, som gribe En om Hjertet med en steenkold Haand. Jeg kan begribe, hvorledes man i Fjelsets Bug kan drømme sig en Konge, der fra Sekel til Sekel sidder med stive Øine, mosbedækket Ansigt, halv forstenet, med det røde Skjæg voxet igjennem sit Steenbord. Jeg kan begribe, at de homeriske Nymfer i Forkyns Bugt ved Odysseus's Fædreland sadde i deres Grotter under Fjeldstykket med med Steenkrukker ved Siden og vævede paa den lange Væverstol af Steen Klæder med Havets Farve. (s. 234-35)

Hvis man ikke kan komme til rette med virkeligheden, kan man befolke og narrativisere den. Og ”Græcitetens Elsker” er naturligvis helt på det rene med, hvad der har affødt den homeriske gudeverden. Det ændrer imidlertid ikke ved, at Poul Møller dyrker virkelighedsgyset, idet han holder sig under dæk, indtil skibet er så tæt på bjerget, at han er sikker på sit ”kick”.

Poul Møllers manøvre med at digte, når han møder noget, han ikke forstår, er også meget interessant i lyset af den nyeste forskning inden for kognitiv litteraturteori og den ”litterære” bevidsthed. Mark Turner¹³¹ og andre hælder, som omtalt i afsnittet ”Den litterære bevidsthed” (s. 28), til den opfattelse, at sprog er udviklet efter historiemønstre, og de forestiller sig

¹³⁰ Møller 1856, s. 234.

¹³¹ F.eks. i Turner 2000.

således, at et mentalt beredskab til at forvalte simple historier med er grundlæggende og førsproglige, og at udviklingen af en sproglig forståelse af verden er intimt forbundet med en applicering af lyde på historier. Bevidstheden er således ”litterær”, og det er nærliggende at forestille sig, at historiefortælling er en basal og tryghedsskabende aktivitet, vi iværksætter, når der er noget, vi ikke forstår. Fiktion er i det stykke principielt lige så tilfredsstillende som fakta, og det er oplagt, at myten om menneskets længsel efter sandhed er en udgave af det egentlige forhold: At mennesket længes efter historier, så verden får mål og retning. Det kunne i hvert fald se sådan ud med hensyn til Poul Møller.

Poul Møller spiller meget raffineret sin virkelighedsoplevelse ud mod den fremherskende forvaltning af den, som ikke kan undgå at virke slemt ”tam” i sin veltalende i forhold til den stumhed, der er svanger med konsekvenser af en langt mere truende karakter end alverdens fjeldtrolde. Intet under, at ”virkelighedsjunkien” Poul Møller aldrig fik dannet ”den krøllede Frits”.

Det er samme oplevelse, Johannes V. Jensen har i Fusijama, en oplevelse så stærk, at han ikke ”mindes [...] nogen virkelig Begivenhed siden.” Og her er vi ved kernen af Johannes V. Jensens ambition med myten: virkelighedsformidling – slet og ret og vel at mærke ikke på tryghedsskabende præmisser, der forløser og forklarer realitetens spænding, men på vilkår, der bevarer virkelighedens karakter af dobbelthed, paradoks og ubestemthed. Vi ser det i ”Fusijama” ved, at bjerget søges fremstillet såvel centnertungt som vægtløst:

Det underfulde Bjerg ragede ovenud af Alverden, syntes slet ikke at staa paa Jorden, for Bjærget var saa langt borte at dets Fod gik i et med den blaa Tykning, der dannede Himlen over Japan. Men oven over selve Himlen brød Bjærgets hvide Snekegle igennem Atmosfæren, saa luftigt, saa skylet, at jeg i et Nu fattede baade Jordens uhyre Masse og dens vægtløse Flugt i Himmelrummet.¹³²

Fusijama omtales både som ”Bjerg” og som ”Bjærg”, og det kunne antyde, at stenmassen dobbeltbestemmes ved forskellig stavemåde.¹³³ Det ville være en markering af ubestemthed, der sekunderes af den tvivl om beskaffenheden af materiel substans, det citerede udtryk; re en dobbeltbestemthed, en virkelighedens komplementaritet, man kun kan komme til rette med, hvis man omfatter den med ét blik, med mytens syntetiske blik, der ikke vandrer analysens erkendelsestræge omvej, men ”i et Nu” fatter ”baade Jordens uhyre Masse og dens vægtløse Flugt i Himmelrummet”.

Perspektiverer vi nu til den dobbeltbestemmelse af selvet, der hos Johannes V. Jensen ytrer sig som ”interferens”, så er selvet jo kendetegnet ved et lignende paradoks af tyngde og vægtløshed, af konkret dennesidighed og abstrakt ”flugt” i himmelrummet. Og så bliver det yderligere en pointe, at mytens bestemmelse af Fusijama ikke kun vedrører mineralriget, men er en bestemmelse af virkeligheden som sådan, der også omfatter beskaffenheden af det subjekt, der har den overvældende virkelighedsoplevelse, som så i sidste instans også får karakter af selvindsigt.

Man får imidlertid kun udbytte af mytens kapacitet, hvis man respekterer, at den udelukkende orienterer sig mod ”bjergtoppe”, og at det ikke er meningen, man skal digte et harmonisk landskab imellem dem af narrativ eller anden ”realistisk” karakter. Man skal med andre ord udvise ”negativ formåen” som læser og forstå bjergtoppene som ”kvanter”; som udlad-

¹³² Jensen 1946, s. 69.

¹³³ I de to første optryk af *Myter*, fra 1907 og 1916, optræder ingen dobbelt stavemåde af ”Bjærg”. Den vekslende stavemåde med e og æ ses første gang i optrykket fra 1924, og den findes ligeledes i udgaven fra 1946. Først efter Jensens død bringes stavemåden tilbage til det konsekvente fra 1907 og 1916. Det er således ikke umuligt, at Jensen, i takt med at han skrev flere myter, har set en særlig pointe i, at programmyten ”Fusijama” udfoldede en ubestemt beskaffenhed, der kunne understreges ved vekslende stavemåde.

ninger af udtryk, der er ligedannet med virkelighedens måde at forvalte energi på. Der er således stor overensstemmelse mellem mytens erkendelse og den erkendelse, vi ser musikalsk udtrykt f.eks. i Carl Nielsens fjerde symfoni.

Skal vi efterfølgende se på en mere formelt rendyrket myte, der også lægger op til en musikalsk perspektivering, bør det være ”Knokkelmanden”.

Knokkelmanden

Myten ”Knokkelmanden” indledes med en beskrivelse af vinteren i den tyske by Krefeld, hvor Jensen første gang ser det varieténummer, myten er struktureret over:

Vinteren ved Rhinen er ikke en Gang vinterlig – hverken Sne eller Storme eller Isgang af Søen – alt Vejr er bleven opsat paa ubestemt Tid, Sol og Vind har forladt det lave Indland. Floden vandrer glansløst forbi, den gaar i graa Bølger som et ustandseligt Tog af Udvandrere. Ovre paa den ene Bred svajer Færgen ud for Strømmen, og paa den anden Bred bliver Staalkablet levende, det strammes og staar skælvende ned i Vandet, det bæver som en Nerve. En halv Mil oppe gaber en Buebro i det taagede Lavland som en uhyre Maalerlarve.¹³⁴

Hele passagen er karakteriseret af ”spændthed”: Vejrliget er ikke forløst på sædvanlig vinterlig vis ved storme, sne eller isgang – ”alt Vejr er bleven opsat paa ubestemt Tid”. Kabelfærgens stålstreng står spændt og dirrer, ”bæver som en Nerve”. Buebroen lignes ved en målerlarve, der indtager en anspændt stilling.

Myten er således fra starten opladt, og spændtheden ledsager fortælleren ind i varietéen, hvor tilskuerne også beskrives som sukkende i forlængsel:

Og alle disse trætte Fabriksslaver paa Tilskuerpladsen havde godt af hvad de saa og hørte, det lysnede i deres grove Ansigter. De havde tilbragt Dagen mellem Maskinernes Klør, de kom ude fra dette elendige Land, der endogogsaa er forladt af den klassiske Vinter, af Sneen, og Juleroserne og Barn Jesus; hvert eneste skikkeligt Trampedyr havde Træk i Ansigtet af klæg Socialisme og af den allerbilligste kradsende Gudsfor nægtelse ... Kampen for Livet uden ny Tro! Hvor var Hjærnerne øde der, hvor trængte disse arme Munde til at klage! Hvilken knusende Sjælenød! Et sort og gabende Hul – aldrig var Verden saa forladt! (s. 20-21)

”Et sort og gabende Hul” materialiserer sig i teksten, idet det ikke lader sig gøre at bestemme det som enten en karakteristik af byen Krefeld, en beskrivelse af en klagende mund hos en af de forarmede tilskuere eller et billede på den gudsforladte verden. Det bliver et tegn, der er forpligtet på sig selv, samtidig med at det er en fortættet angivelse af det uforløste potentiale, som teksten hidtil har udtrykt på symbolsk vis, men som er en egenskab ved ethvert kunstnerisk tegn. Det sorte og gabende hul markerer også den utilfredsstillende narrativisering af virkeligheden – ”klæg Socialisme” – som har efterladt skaren af fabriksarbejdere med tykke sorte konturmarkeringer om deres ubestemte virkelighed.

Forløsningsen kommer med Kate:

Hen paa Aftenen optraadte Kate. Hun var i Grunden kun Nummer to i Ensemblet, hun assisterede en musikalsk Klown. Men *han* gjorde Lykke paa Grund af sin gyselige Magerhed, sine Fødders enorme Længde og sin Hæshed; han var hæs som en Dødning. Kate dansede, hun var i blaa Silketrikots, hendes runde ben rystede af Kulde ... og af Skræk. Paa Armene havde hun blaa Pletter efter Prygl hun havde faaet i Kulissen. Hun var af den Slags smukke Børn der har græmmet sig fra de var smaa, der er bleven smidt omkring med. Kate havde født et Par Gange, kunde man se, men Moderglæden var bleven hende nægtet.

¹³⁴ Denne og følgende sidehenvisninger til ”Knokkelmanden” er til Jensen 1946. Her s. 20.

Og dog smilede hun sødt og pigeagtigt; der var en Glorie om hendes Person. Som hun dansede der til den raa Knokkelmands Musik var hun en Aabenbaring af det eneste rige og fine i Verden. (s. 21)

Kates skønhed og ubesmittethed – ”der var en Glorie om hendes Person” – fremstår ikke *på trods* af de rå vilkår, hun optræder under, men *i kraft* af dem. Der er tale om komplementaritet: Uden Knokkelmandens prygl og gyselighed ville udsagnet om det smukke barn opløses i intet, på samme måde som definitionen af det hvide i en grafisk fremstilling er alt det sorte: ”Som hun dansede der til den raa Knokkelmands Musik var hun en Aabenbaring af det eneste rige og fine i Verden”.

Der er ikke tale om en skildring, der skal appellere til læserens moral *uden for* værket; det er ikke hensigten, at vi i og for sig skal mene noget om, at grimme mænd slår på smukke piger. Der er tale om kunstnerisk moral eller *formel* moral, idet personernes karaktertræk udelukkende tjener værk-interne formål. Udsagnet begynder at tage form i retning af, at den smukke og velsyngende pige ikke kan forløse uden sit modbillede: ”Kate havde født et Par Gange, kunde man se, men Moderglæden var blevet hende nægtet.” Forestillingen om ”forløsningsautomatik” i forbindelse med at sætte børn i verden undsiges, idet Kates fødsler ikke har medført den egentlige forløsnings moderglæde og katarsis. Vanlige klichéer og harmoniske forestillinger om retningsbestemte fortællinger som tilfredsstillende mediering af virkelighedens spænding nedbrydes, og så træder Knokkelmanden ind på scenen:

Klownen steg ned fra sin Pæl, hvor han havde siddet som en Abe med begge Ben lagt om Nakken og spillet, mens Kate dansede. Han væbnede sig med et nyt Instrument, en Slags Luth, der kun havde een Stræng. Nu fulgte den Duet som jeg aldrig siden har kunnet glemme. Kate stod ganske stille paa Tæerne og sang. Det var en lille gammeldags engelsk Vise, sunget med et smærteligt Skælmeri. Og rundt om hende der sang skrævede Benraden med sin brystne Luth, Strængen gav et Kvæk nu og da som en Kno mod en Kiste, og selv frembragte han et Omkvæd, et bredt, rustens Bræg – Mma!

Det lød forunderligt stærkt, Kates fine sværmeriske Sang og dette Mma, der var saa rystende musikalsk og saa ondt.

Mma! (s. 21)

Den underlige duet frembringer en dissonans, som fremviser og svarer den spænding, som tilskuerne er omgivet af. Den engelske vise, Kate synger, er ”gammeldags” i den forstand, at den er forløjet i forhold til den virkelighed, de kuede arbejdere ikke kan komme til rette med; visen er ligedannet med den klæge socialisme, der står tegnet i ansigterne på dem: Det er en utilfredsstillende narrativisering af verden. Dissonansen kommer i stand ved, at det modulede udsagn fra Kate kontrasteres af det énstrengede ”kvæk” fra Knokkelmandens lut og hans eget brægende ”Mma!”

Teksten betjener sig hermed af et onomatopoeitikon, som er det eneste fænomen i sproget, hvor der er overensstemmelse mellem lyd og betydning. I det omfang en tekst således er ”lydmælende”, fremviser den realitet, fordi den synger med virkelighedens dialekt. Klownens ”Mma!” markerer en sprække i virkelighedens afasi, hvor kunsten kan sætte et brækjern ind og bryde op til en beskaffenhed ved verden, der ikke kan fortælles, men må formidles af de egenskaber ved kunsten, der gør den særlig og uerstattelig. Kunsten er i den forstand hinsides godt og ondt, fordi enhver moralsk tilskrivning af dens ytring er et forfejlet forsøg på at fortælle den ind i sammenhænge, der ikke kommer den ved, ved hjælp af en narrativ praksis, der er den væsensfremmed. For kun i kraft af det abrupte, ”onde” ”Mma!” virker den:

Alle Tilskuerne sad stille. Og da den sære Tvesang deroppe var forbi havde alle de umælende Munde klaget! Jeg saa dem sukke saa at Skuldrene løftede sig, jeg saa paa deres Øjne at en Smærte var gaaget lægende gennem deres Sind. (s. 21)

Det er en vigtig pointe, at forløsningen ikke indtræffer, fordi den ophobede spænding ”aflades”; forløsningen indtræffer, fordi tilskuerne oplever et adækvat udtryk for tilværelsens spænding i varieténummerets dissonans. Det kan kun opfattes som ”hvile” i det omfang, at to interfererende paradigmer i modfase kan udtrykkes ved en ret linje (fig. 18). Der er således tale om en praksis, hvor den kunstneriske ambition er at fastholde virkelighedens karakter af potentiale, en praksis, der i hvert fald rækker tilbage til Wagners Tristan-akkord, hvor en dissonans opløser sig til endnu en dissonans og derefter endnu én. Hvis varieténummeret var faldet til ro i en ordentlig kadence, havde tilskuerne blot oplevet endnu et skønmaleri, som aldrig mere kan blive eksistentielt vedkommende.

Anden del af myten ”Knokkelmanden” udfolder en Jensensk praksis, der understreger grundoplevelsens almene karakter. Der er tale om en form for gentagelse, som aktualiserer det én gang oplevede og fastholder det som en generel egenskab ved verden. Talrige af myterne er struktureret på denne måde. Fortælleren er i anden del i London nogle måneder efter oplevelsen i Tyskland. Han er indlogeret i Stamford Street:

Mit Værelse vendte ud til et Tømmeroplag, og her gik der hver Nat en stor sort Pladshund. Den truede og gnirrede troligt hele Natten. Naar jeg var henne og se ned stod den gærne foran Porten paa alle fire stride Ben og med Børsterne rejst. Lyden af Støvlesinker mod Flisen udenfor i den sene Nat fik den til at tie paa en ondartet Maade. Den var som en Fortætning af Nat og af Søvnløshed. Den stod stille Timer i Træk som en sort og farlig Sprængkraft dernede. Hvor var der Ondskab og Kval i denne Vaagen af en vild Hund!
(s. 22)

Det sorte og gabende hul i mytens første del får sit ”svar” i anden dels store hund, der med sit indestængte raseri er en akkumulation af energi ”som en Fortætning af Nat og Søvnløshed”. Igen knyttes begrebet ondskab til spændtheden, og atter er det et rent tekstligt forhold, der er hinsides moralsk tilskrivning. Tvetyden i anden del kommer i stand ved, at vi konfronteres med en gammel sengeliggende mand. Fortælleren digter en identitet til manden; han reagerer som Poul Møller gjorde i konfrontationen med Taffelbjerget:

Det var en forhenværende Sømand, tænkte jeg mig, der havde lejet sig ind for sine sidste Midler. Han laa altid proper og kraftsløs med sit graa Hoved paa Pudsen; Hænderne, hvorpaa der var tatoveret Ankere og Bogstaver, havde han foldet taknemligt foran sig paa Dynen. For hver Dag der gik saa jeg hvor *han* var bjærget, hvor underfundigt og komfortabelt han laa der og døde.
Men hver Aften, hver Aften, naar jeg kom hjem og ledte efter Nøglen i min Lomme, hørte jeg en sagte Piben ud fra Nøglehullet i min Dør, en hørlig Træk af Tomheden derinde.
Jeg lyttede. Hør hvor det sang utydeligt og bange. Den Dør skulde jeg alene aabne, inde i den forfærdelige Stue ventede en Ensomhed, som jeg alene havde Nøglen til.
Det er bleven til en Myte i min Erindring altsammen – Hunden og Sømanden, Knokkelmanden og Kate.
(s. 22-23)

Myten kommer først i stand, i det øjeblik nye hændelser fremtræder som en ”gentagelse” af noget allerede oplevet: Hunden som fortættet, ”sort” potentiale over for den narrativiserede ”sømand” *genkendes* som en gennemspilning af Knokkelmanden med sit ”Mma!” over for den søde Kate med sin fortællende, ”gammeldags” engelske vise. Dissonansen genkendes som en universel artikulering af virkelighedens karakter og den virtuelle forudsætning for verdens fremtræden som opladt ”tomhed”. Det er den tomhed, der afgiver lyd i sindet som en hørlig træk gennem dørens nøglehul, en enstonig og foruroligende ”beretning” fra den sekulariserede gudserstatning, der må kunne skræmme selv en svoren darwinist som Johannes V. Jensen.

Myten artikulerer slutteligt sin hensigt og forudsætning lidt tydeligere, idet vi får at vide, at fortælleren senere oplever Kate og Knokkelmanden igen som en slags legitimering af

grundoplevelsen. Men man bør lægge mærke til, at vi ikke får at vide, *hvornår* mytens fortæller genoplever varieténummeret. Vi er tilbøjelige til at tro, at det finder sted i London, fordi beretningen om gensynet med Kate optræder i umiddelbar forlængelse af fortællingen om hunden og sømanden. Men det står der ikke noget om i teksten, og det er et eksempel på, at myten ikke bevæger sig konventionelt, men kan indoptage disparate begivenheder og sidestille dem i eget øjemed. Principielt er kronologien i myten suspenderet, med mindre andet angives.

I beretningen om gensynet fremstilles dissonansen som ”Livets og Dødens Duet” som en spidsformulering af alt levendes eksistensvilkår, men den lidt flove metafor er ikke mytens sprog, så den omsættes til allersidst til en demonstration af formens kapacitet, idet realitetsbefordrende greb transformeres fra fortælle- til fortællerplan. Først parafraseres varieténummeret kort:

Jo, Kates skære Stemme vakte alle Længsler, og den rustne Bas rundt om hende manede grinende ... Mma!
(s. 23)

Længslen forløses ikke ”postcoitalt” ved entropitilvækst, men gennem at blive artikuleret på energiens og virkelighedens præmisser – aktuelt gennem sidestilling af det narrative og onomatopoietikonet, som ikke undsiger Kates sang, men dissonantisk formulerer et objektivt korrelat til verdens karakter af potentiale. I det omfang, myten alligevel har forvaltet sin erkendelse på fortællingens præmisser, idet de sproglige realitetsbefordrende tiltag har været henlagt til det berettede, så står der stadig tilbage for myten at anerkende sin erfaring til sit eget niveau, så at sige. Og det sker, idet myten digter videre på ”sømandens” historie og bræger sit lydælende korrektiv i en afsluttende tvetyd af fortælling og ”kvæk”:

En Dag da jeg kom ned ad Trapperne stod Døren ind til Sømanden igen aaben. Lagnet var slaaet pynteligt op over hans Ansigt, Formen af Hovedet kunde skelnes. Han var død. Med ham døde Bevidstheden om saa og saa mange Kryds rundt Kap det gode Haab. Med ham sluktes Erindringen om den og den Dravat i Spanskesøen – Glimt af Dovers Klidtklint – fulde Fregatsejl under Sydamerikas Kyst, Sorgtider og Letsind. Med ham døde Mindet om en Ring af Mennesker, troløse Folk og lystige Folk ... Havnestæders ubarmhjærtige Piger ... hvide Veninder ... kanelbrune Kvinder i Batavia.

Mma! Mma! (s. 23)

Fortællingen går i stå i takt med, at maritime klichéer sidestilles uformidlet og klinger sammen i et dissonantisk crescendo af abelyd og forløjet virkelighed.

Punktet

Begge de behandlede myter udfolder en anskuelsesform, der er centreret omkring punktet og dermed er et alternativ til dannelsestænkning og erkendelsestræghed. Det er i glimtet, i nuet, at fortælleren fatter Fusijama som både uhyre masse og vægtløs flugt i rummet, og ofte udfolder glimtet sig som genkendelse af noget, man ikke var opmærksom på betydningen af, da det oprindeligt indtraf.

Handesten skriver om punktet i forhold til Jensen:

[...] han dyrker hverken det singulære eller det enestående øjeblik, sådan som man ellers er tilbøjelig til det i modernitetens verden. Det *nu* han oplever og skaber i myten, er – i det mindste i princippet – ikke et

fragmenteret *øjeblik*, et løsrevet ekstatiske moment uden forbindelse med noget andet. Det nu, han oplever, hænger netop sammen med alt andet i kraft af hans erindrende og fantasifulde bevidsthed.¹³⁵

Handesten har fuldstændig ret med hensyn til Jensen, men det er i høj grad et spørgsmål, hvorvidt ”man” overhovedet er tilbøjelig til at se øjeblikket som løsrevet og ekstatiske i modernitetens verden. Det løsrevne og ekstatiske er jo netop kendetegnende for en før-moderne epifani, hvor det guddommelige kunne give sig til kende i en brændende busk eller andet; det er Brorsons ”øjeblik med vinger”. Den moderne epifani er derimod sekulariseret, som vi ser det hos Joyce, hvor epifani snarere er *genkendelse* end åbenbaring i religiøs forstand.

James Joyce og epifani

Man har sjældent opfattet Joyce som en betydelig kritiker eller kritisk teoretiker. Vi konsulterer hans kritik, hvis – og kun hvis – vi er interesserede i hans egen fiktion. Imidlertid har der været investeret overordentlig interesse fra litteraters side med omhyggelig analyse og pietetsfuld opmærksomhed over for de såkaldte æstetiske teorier, som Joyce lagde i munden på en af sine opdigtede personer, en almindelig student: Stephen Daedalus. Men endnu mere berømt er det begreb, som Joyce aldrig offentliggjorde, end ikke i fiktionsform, begrebet om epifani.

Epifanien har opnået sin berømmelse og umådelige betydning som resultat af nogle få overlevende sider i et forkastet manuskript, *Stephen Hero*. På trods af det er termen blevet en af de mest udbredte i moderne litterær kritik, og en utallig mængde lærde artikler og subtile afhandlinger har været helliget den.

I *Stephen Hero* tilpasser Stephen Daedalus den teologiske term epifani til sit eget formål. Begrebet refererer til Kristi åbenbaring for de vise mænd (termen kommer af det græske ord for manifestation, tilsynekomst – særligt af det guddommelige). Joyce og Stephen bruger termen som betegnelse for øjeblikke af pludselig indsigt forårsaget af tilsyneladende trivielle eller selv tilfældige årsager. Joyces alternative henvisning til den har at gøre med en kvasireligiøs opfattelse af kunstneren som den ”evige fantasi præst”, selv om de moderne epifanier snarere må betegnes som ikke-rationelle, intuitive og følelsesmæssige end åndelige i ordets snævrere forstand.

Stephen Hero, den tidlige version af *A Portrait of the Artist as a young Man*, blev til i 1904-05; den fremstiller Stephen som ”bestemt til at kæmpe med al sin sjæls og krops energi imod enhver tænkelig forskrivelse til det, han betragter som helvedes helvede – den region, udtrykt på en anden måde, hvori alting er åbenlyst (obvious).”¹³⁶ Lidt polemisk kan man tolke det udsagn, som at den region, Stephen frygter, er den prosaiske verden i en positivistisk aftapning, hvis immanente karakter begrænser dens forbindelser og korrespondancer til kausale og logisk/intelligible udredninger.

Ligesom den Stephen, vi møder i *A Portrait* og *Ulysses*, ynder han at vandre omkring i Dublin. På et tidspunkt er han i gaden, hvor tilfældigvis – selvfølgelig uden Stephens eller Joyces vidende – Molly og Leopold Bloom senere kommer til at bo:

En aften gik han gennem Eccles’ St, en tåget aften, da en ubetydelig hændelse fik ham til at komponere nogle fyrige vers, som han kaldte en ”Smædesang over fristerinden”. En ung kvinde stod på trappen til et af brunstenshusene, som forekom at være selve legemliggørelsen af irsk lammelse. En ung herre lænede sig

¹³⁵ Handesten 2000, s. 434.

¹³⁶ Joyce 1969, s. 36, min oversættelse.

op ad området rustne gelænder. Idet Stephen passerede på sin færd overhørte han følgende fragment af samtale, af hvilken han modtog et indtryk, der var intenst nok til at påvirke hans følsomhed meget drastisk.

Den unge kvinde – (diskret drævende) ...Åh, ja...

Jeg var...i...ka...pellet...

Den unge herre – (uhørligt)...jeg...(igen uhørligt)...jeg...

Den unge kvinde (blidt)...Åh...men du er me...get...styg...

Denne bagatel fik ham til at tænke på at samle mange sådanne momenter i en bog om epifanier. Med en epifani mente han en pludselig åndelig manifestation enten i simpel tale eller handling eller i en mindeværdig tilstand i bevidstheden selv. Han var af den formening, at et skrivende menneske måtte registrere disse epifanier meget omhyggeligt, idet de i sig selv er de mest skrøbelige og flygtige af øjeblikke.¹³⁷

I denne passage refererer Stephen til epifani som ”en manifestation” og et ”øjeblik”; Joyce og Stephen bruger termen i mindst to andre betydninger: om hele den oplevelse, der fremkalder manifesteringen eller åbenbaringen; man kunne sige den begunstigede situation, hvor ”udvidelsen” kan finde sted. Og så om de manuskripter, hvor man optegner sådanne oplevelser. Kritikere har almindeligvis gjort det samme.

Det er i denne omgang med epifani, at Stephen i *Stephen Hero*, fortsætter med at udvikle sine ideer om æstetik for sin ven Cranly. En version af samme diskussion forekommer i *A Portrait*, men her nævnes epifani ikke, selv om andre tilføjelser til samtalen er interessante i vor kontekst. For eksempel insisterer Stephen på, at ”den æstetiske følelse” er ”statisk”. Kunst, som tilskynder ”følelsens bevægelse”, er ”upassende kunst” – ”pornografisk eller didaktisk”¹³⁸. Kinetisk kunst tenderer formodentlig mod narrativ bevægelse, mens stasis tilskynder det frosne øjeblik, der leder til epifani. Titlen på *A Portrait* antyder også en bestræbelse på at opnå en statisk fremtrædelsesform, og i Joyces værk vil den typisk, selv når epifanien er en genstand i bevægelse, blive fremstillet i et statisk billede. Epifanien er således i slægt med myten, som Johannes V. Jensen forstår den: en ofte relativ triviell begivenhed, der får karakter af ”evighed”, idet den ”genkendes” som konstituerende for virkeligheden og derfor løftes op i et billede. En grund til, at begivenheden genkendes som myte eller epifani, er, at den i sin umiddelbarhed i informationsmæssig henseende er af ”laventropisk” beskaffenhed og derfor ”ligner” virkeligheden – som kunst, men ikke som meddelelse.

I *A Portraits* klimaks har Stephen en vision af en pige, der vader i strandkanten: en slags muse. Som en slags Beatrice hos Dante er denne pige Stephens kald til det kunstneriske liv. Men idet han går mod mødet med hende, reflekterer Stephen over den magt, ord har over ham:

Ord. Hvad er deres farve? Han tillod dem at gløde og blegne, farve for farve: gylden solopgang, æblerne i frugthavens rødbrune og grønne, bølgenes azurblå, skyernes uldne gråfrynsede. Nej, det var ikke deres farver: det var sætningens egen holdning og balance. Kunne han i virkeligheden elske ordenes rytmiske løftelse og fald mere end deres forbindelser til legende og farver? Eller var det sådan, at fordi han var lige så svagtsynet som han var bevidsthedssky, at han følte mindre behag ved oplevelsen af den glødende følsomme verden gennem sprogets mangefarvede og fortællende prisme end ved betragtningen af en indre verden af individuelle følelser, som blev perfekt afspejlet i en lysende, underfundig periodisk prosa.¹³⁹

Ordene får selvgyltig kvalitet. Det er deres ”rytmiske løftelse og fald”, der tiltrækker Stephen. Han tilskriver det sit svage syn, at ordene så at sige vender indad mod hans indre verden – og bliver virkelighedskorrelat dér – i stedet for at korrespondere og interagere referentielt med den ydre verden. Det er imidlertid en almen modernistisk, kunstnerisk

¹³⁷ Joyce 1969, s. 216, min oversættelse.

¹³⁸ Joyce 1992, s. 222.

¹³⁹ Joyce 1992, s. 180-81, min oversættelse.

erfaring. Den prosa, som indadvendtheden afstedkommer, er således karakteriseret ved at være lukket: ”underfundig” og ”periodisk”, man kunne også sige ”laventropisk”.

Begrebet epifani knytter Joyce sammen med såvel den romantiske som den modernistiske tradition. Hos Joyce kan man registrere to slags epifanier: *de objektive*, som nøjagtigt opregner overfladen af betydningsfulde momenter uden egentlig at henvise til deres betydning; og *de subjektive*, som genskaber et indtryk, en given bevidsthed har haft ”før”. I sig selv er epifanierne åbne, retningsløse eller ubestemmelige tekster, men de skal netop ikke opfattes som adskilte og selvgyldige fragmenter; de udgør en sammenhæng, der interagerer med og kommenterer hinanden, som en bog med prosadigte eller historierne i *Dubliners*. I sit publicerede arbejde udvidede og kontekstualiserede Joyce epifanierne, så de blev pointerede og fik et begrænset betydningsfelt. For eksempel er den epifani, der i *Stephen Hero* er anledning til hele teorien, fragmenteret i ekstrem grad. Adskilt fra konteksten kunne den være genstand for utallige former for tilskrivning af betydning. Det ville således ingeni lunde være forkert at knytte begrebet ”ubestemthed” til den.

I *Stephen Hero* får den imidlertid klare undertoner af religion, skyld og åndelig lammelse. Denne bevægelse mod større afgrænsning af betydning kan man se i tilpasningen af alle Joyces epifane fragmenter til en kontekst. Hans hensigt med epifanierne var at registrere almindelige øjeblikke, som han mente indeholdt dybere mening, for siden at opdage og kommunikere den betydning på en måde, der stadig holdt feltet åbent for en række andre betydninger. Det omnisuggestive i epifanierne gør dem til virkelighedskorrelat som sådan.

Sædvanligvis understreger de kritikere, der lægge vægt på Stephens ”objektive” syn på epifani også dens rolle i Stephens generelle æstetiske teorier. Det er for så vidt udmærket, men det må ikke forlede os til at glemme, at epifani er et aspekt af al menneskelig erfaring, æstetisk eller ikke-æstetisk, sådan som også Joyces egne nedskrevne epifanier såvel som hans fiktion gør fuldstændig klart. Alle de mest berømte epifanier hos Joyce er åbenbaring af betydning; de er illuminationer af liv og mening. Det var i den forbindelse vigtigt, at epifaniens karakter af anelse eller ubestemthed blev bevaret, fordi det åbenbarede i en sekulariseret verden ikke er entydigt, det strider simpelt hen mod virkelighedens natur, og en entydig åbenbaring ville høre hjemme i Stephen Heros ”Helvedes Helvede”.

Det er imidlertid et spørgsmål, om ikke Joyces epifanier også tjener et vigtigt *formelt* formål, skønt det selvfølgelig er interessant for en tematisk betragtning, at værket korresponderer med sig selv og andre værker, og hvad denne korrespondance handler om eller siger om menneskelig erfaringsdannelse i almindelighed. Men selve epifaniens væsen, dens drift mod at forlene værket med struktur må ikke undervurderes. Selve den omstændighed, at epifanierne etablerer stabile forbindelseslinjer i et på mange måder kaotisk værk som *Ulysses* giver værket momentvise glimt af laventropisk sluttethed eller krystalstruktur, som må have tiltalt skaberen i Joyce såvel som i Johannes V. Jensen, når han sværger til kugleformen.

Epifanien forbinder Joyce med andre modernister: De pludselige transformationer af det trivielle kan sammenlignes med Virginia Woolfs ”moments of being” og med øjeblikkene ind og ud af tiden i Eliots *Four Quartets* – og endelig med ”The fourth; the dimension of stillness”, der er central for Ezra Pounds *Cantos* (XLIX), og som ikke er ulig den stilhed hos Jensen, der ”vider sig og klinger” i ”Interferens”.

Joyce rammer lige ned i den moderne verden med sit epifanibegreb. Han har forsynet os med en term, med hvilken vi kan identificere de talløse epifanier, vi støder på i vort liv og i litteraturen. Det er givet, at epifani er blevet placeret så centralt, fordi begrebet passer til den måde, tænkere og kunstnere i det 20. århundrede ofte har fornemmet ”realitet” og erkendelsesprocesser på. Fokus og interesse er skiftet fra guddommelig nåde som den uomgængelige kilde til sand viden til forestillingsevns seismografiske styrke. I det moderne tankeliv er

ubestemthed blevet et princip – og en grundlæggende formodning ved en forestilling som epifani er, at når nu ”sandhed” kun åbenbares lejlighedsvist og kun i forsvindende momenter, så er denne sandhed for det meste skjult og dunkel. I en tid, hvor tid er relativ, så må den primære interesse samle sig om ”her” og ”nu”; i en verden, hvor man føler, at intet er varigt, bliver interesse og værditilskrivning knyttet til det mest skrøbelige og flygtige øjeblik, som ikke desto mindre er svangert med mulighed og potentiale, der ellers hører en førmoderne verdens transcendent erfaring til.

Ulysses, Kongens Fald og lingvistisk ubestemthed

Litteraten Clive Hart foretager i *Ulysses – Critical essays* fra 1974 nogle meget skarpsindige analyser af ”Wandering Rocks”, et af de centrale kapitler i James Joyces *Ulysses*, som kan være med til at kaste lys over Johannes V. Jensens *Kongens Fald* og aspekter af den, som er blevet godtgjort af Lars Handesten i hans biografi om digteren fra 2000, *Johannes V. Jensen*.

Hart fremhæver, at selv om Joyce ikke følte sig hjemme i Dublin, var det ikke desto mindre der, han følte sig i kontakt med den virkelige verden. Det var også der, enten det nu var reelt eller i hans forestilling, at han bedst kunne udtrykke og udvikle sit fundamentalt ambivalente forhold til virkeligheden. Gennem hele sit liv var Joyce plaget af de modsatrettede behov for både at være accepteret og afvist, at tage del og være forvist på samme tid. Den omstændighed, at han anbragte sig på forsvarlig fysisk afstand af Dublin (i Schweiz), mens han samtidig fordybede sig i den i fantasien, var kun den mest åbenlyse måde, hvorpå han forvaltede sin ambivalens.

Joyces begær efter at besidde byen mentalt var uhyre stærkt. Hans til tider nærmest sentimentale dyrkelse af sin erindring om gader og forretninger, lyde og lugte viser den betydning, han knyttede ikke bare til sine urbane, fysiske rødder i almindelig betydning, men også til den minutiøse bevidste opmærksomhed på disse rødder i enhver præcis, uforstyrret dokumentarisk detalje. Hvis Joyces forhold til byen udelukkende havde været et spørgsmål om personlig ambivalens, så kunne det betragtes som en biografisk affære uden betydning for litterær undersøgelse. Hart understreger imidlertid, at de modstridende følelser er af fundamental betydning for *Ulysses*' form og betydning. Joyce sagde selv, at han ønskede, *Ulysses* kunne være en dokumentarisk kilde, som Dublin kunne genskabes ud fra, hvis byen skulle blive ødelagt. Ved at udtrykke sig således reddede han fysiske delelementer fra den totale ødelæggelse af mental abstrakt fragmentering, men det var mere end et privat anliggende for kunstneren: Det var et af de centrale kreative temaer, han byggede sin roman op omkring.¹⁴⁰

Hverken Stephen Deadalus eller Leopold Bloom tilhører fuldt og helt dette nøje genskabte bymiljø. Ulysses udtrykker klart, blandt mange andre ting, det 20. århundredes særlige tema, at mennesket ikke kan integrere de disparate indre og ydre verdener, erfaringsdannelser, der ikke vil lade sig sammenføje, og som forbliver uregerlige til det sidste.

Dublins ydre verden, som står i modsætning til hovedpersonernes indre verdener, er forankret i de reale, historiske omstændigheder, som Joyce selv levede i, en verden af fysisk realitet, som læseren også må kende, hvis meget i det monstrøse værk skal give mening. Intet sted i *Ulysses* forekommer en større mængde fysisk realitet end i ”Wandering Rocks”, som dels giver et sammensat portræt af de fleste af bogens mindre karakterer, dels et betagende panoramisk billede af Dublin anno 1904.

På overfladen forekommer ”Wandering Rocks” at være relativt uproblematisk. Fortælle-måden er tilsyneladende simpel, gennemskuelig, ubehæftet med allusioner eller lingvistisk

¹⁴⁰ Se Hart 1974, s. 183.

kompleksitet. Enkeltheden er imidlertid en illusion, en fælde for den naive læser. Kapitlet er i særdeleshed fyldt med fælder for såvel læsere som romanens figurer. Ting er ikke, hvad de synes at være, og de fleste af karaktererne er ofre for illusioner og frustrationer. For dem er byen konstant skuffende og undvigende.

Clive Hart skelner mellem fire typer af fejlslutninger, som læseren og romanens karakterer er ofre for i "Wandering Rocks": eksplicite krydsreferencer, implicite krydsreferencer, lingvistisk og nomenklaturel tvetydighed og åbenlys fejlslutning. Det er ikke relevant for nærværende at eksemplificere dem alle, blot skal det påpeges, at flere af "fælderne" udgøres af et samspil mellem Dublins topografi og fortællerens sprogbrug, mens andre er næsten helt og holdent af lingvistisk karakter. Sproget i sig selv (i modsætning til handling eller simpel karakteristisk) er et så konstituerende træk for kapitlet, at en undersøgelse af fortællerens sproglige bevidsthed må gå forud for enhver detaljeret undersøgelse af fælderne.

At læse kapitlet er som at gå gennem en bys labyrint af gader. Man drejer hele tiden af de forkerte steder, bliver fanget i blindgyder og må genoplede sit spor. En pige i en butik bøjer sig "archly", hvilket både kan betyde i bueform, men også "skælmsk"; desuden kan gejstlige konnotationer, som vi finder i ordet "archbishop", snige sig ind. Det er med andre ord ubestemmeligt, hvad vi kan udsige om pigens gestus. Allerede kapitlets indledning advarer læseren om, hvad han har i vente. Der står:

Prior, Hans Højærværdighed John Conmee S. J. stak sit glatte lommeur i inderlommen igen, mens han gik ned ad presbyteriets trappe. Fem minutter i tre. Netop god til til at gå til Artane. Hvad var det nu den dreng hed? Dignam ja. *Vere dignum et justum est*. Broder Swan var den rette at tale med. Mr. Cunninghams brev. Ja. Vil gerne hjælpe ham, hvis det er muligt. God og troende katolik: nyttig til missionstid.¹⁴¹

I den danske oversættelse er tvetydighederne væk. I den originale udgave indledes passagen således: "The superior, the very reverend John Conmee S.J." "The superior" rummer for den uforberedte læser en lille, men betydelig mulighed for fejlslutning. "Superior" kan nemlig både være substantiv eller adjektiv. Mens den mest oplagte betydning er nominal (Conmee var "Superior" – Prior – for jesuitterne i Gardiner street), så er det adjektiviske "superior" meget passende i mindst to betydninger: mandens bevidsthed om sin egen åndelige forrang er afspejlet af hans ophøjede fysiske position på den presbyterianske trappe.

Et lignende problem knytter sig til det første verbum. Hvor han på dansk "stak sit glatte lommeur i inderlommen igen", så hedder det i den originale version, at han "reset his smooth watch". Når man er nået så langt i læsningen, kan man forstå "reset" som det at stille sit ur, så det passer med den rigtige tid. Det er først, når man læser videre "in his interior pocket", at man bliver klar over den egentlige betydning "stak tilbage i sin inderlomme". Fortælleren er overalt til stede og overordentlig styrende. Han er på en måde fjern, "bagved" eller "hinsides" sit håndværk, men han er langt fra uengageret. Han rapporterer, men nedlader sig sjældent til at forklare. Han skjuler og afslører efter forgodtbefindende, og både vi og romanens karakterer lider under hans totalitære dominans.

Det er interessant at sammenholde ovennævnte redegørelse for *Ulysses'* drilagtighed med nogle af de observationer, som Lars Handesten har gjort i sin Jensen-biografi i forbindelse med *Kongens Fald*. Handesten skriver:

Sprogligt set glimter "Kongens Fald" som et glasskår i solen og reflekterer alt, hvad der passerer igennem det, som det også hedder sig med den metafor hvormed Axel beskrives. Den jyske syntaks giver i kort form en karakteristik af Mikkels far, og Mikkels lærde kontubernal beskrives gennem sin "satisfakte Stemme", – for nu blot at nævne to eksempler på sproglig personkarakteristik. Tid og miljø giver Jensen indtryk af

¹⁴¹ Joyce 1980, s. 210.

gennem et imponerende opbud af gamle ord, der integreres i fremstillingen. Man får dog på intet tidspunkt oplevelsen af at være på sprogligt frilandsmuseum, men derimod af en sproglig frodighed og autenticitet.”¹⁴²

Det er alt sammen meget godt, men det er nok et spørgsmål, om ikke Jensen i højere grad er grebet af arkaiske udtryks ”realitet” eller selvgylldighed, fordi de vante betydningstilskrivelser simpelt hen er gået i glemmebogen, end han forsøger at ramme en sprogtonen fra Christian den andens tid. Johannes V. Jensen var aldrig realist på den måde. Det er muligt, det er denne selvgylldighed eller realitet ved ordene, som Handesten betegner med autenticitet, men hans redegørelses uklarhed smager ufrivilligt lidt af frilandsmuseum. Det gådefulde ved uvante ord og sprogbrug falder også meget bedre i hak med den efterfølgende og meget vigtige iagttagelse, Handesten gør i forbindelse med *Kongens Fald*:

Det første man møder i denne roman, er da også selve sproget, når det indledningsvis lyder: ”Vejen bøjede tilvenstre over en Bro og ind gennem Serritslev By; Grøfterne laa med mørkt Græs og gule Smaablomster, ude over Markerne hvilede hist og her en hvid Blak, en Blomstertaage, i Skumringen.” Er den hvide blak som en blomstertåge i landskabet? Eller hviler der både en blak og en blomstertåge derude i skumringen? Betydningen ligger ikke fast, men er så uklar som selve den tåge, hvorum der tales. (s. 126)

Observationen er betydelig, fordi den indikerer, at Jensen i sin lejlighedsvis sproglige ubestemthed er i familie med århundredets andre store modernister.

Hvis man vil give et billede af *Kongens Falds* heterogene karakter, kan man konsultere den samtidige kritik. Viggo Stuckenbergs anmeldelse af ”Foraarets Død” i *Illustreret Tidende* (1900) er således meget sigende:

Hans lille Bog ”Foraarets Død”, er lutter smaa, faste Billeder, Farve, Duft, Liv, men saa hidsigt og hurtigt skiftende, at man føler sig ganske arm trods den hele Overdaadighed, – det er som en hvirvlende Springdans, der er forbi, bedst som den er begyndt. (...) Der er adskilligt at indvende mod ”Foraarets Død”, meget, der trænger til Forsoning. De smaa, hurtige, lette, sikre Begivenheder gribe om hinanden uden at danne noget helt. Hovedpersonen er gjort saa løst. Helten, Midtpunktet i Bogen, er ikke noget Midtpunkt, uden for saa vidt det er ham, der oplever det hele. Det er, som om Forfatteren midt i al Bogens Uro ikke kan faa hans Værdi slaaet fast eller vejet op mod Bogens hele blæsende Hast. Det er en Strøm, der styrter ud over og ned og opløser sig i pragtfulde Draaber. Men der er Draaber iblandt dem, der veje syv flade Indsøer op. Man læser ”Foraarets Død” – og følger en Nomade, der med barbarisk Fryd standser ved Tue efter Tue i herlig, hedensk Urglæde over det sunde Græs.¹⁴³

Romanens midtpunktsløse karakter bryder med den livsanskuelse, der udgør Stuckenbergs forventningshorisont, og det bryder han sig ikke om, men selve hans beskrivelse af sin læseoplevelse, der har sat sig i sindet som ”hvirvlende Springdans” og ”Strøm”, viser jo, i hvor høj grad romanen har været et objektivt korrelat for bevægelse.

Brandes giver også udtryk for, i hvor høj grad *Kongens Fald* bryder med hans stilideal. I *Politiken* (24.10.1904) udhæver han ligefrem passager, der støder ham, i et tekstuddrag:

Nu gik den Krig sin Gang. Den begyndte, som enhver ved, med umaadelig Vigtighed og Tillid fra Angribernes Side og endte med aldrig anet Ulykke og Død for Kniven. *De spillede talentfulde Dramaer i fordums Tid*. Læg Mærke til *Fabelens vittige Antitese* – disse Riddersmænd, der i virkelig retfærdig Tro paa Overmagten lægger Panseret i Trosvognen ... og som en sidste uhyre *licentia poetica* de femten

¹⁴² Handesten 2000, s. 126.

¹⁴³ *Illustreret Tidende* 1900, vol. 41, nr. 33, s. 525. Her efter Handesten 2000, s. 119-20.

Hundrede Vogne bagved til Byttet ... Det er naturligt for den Levende at brovte med Udødelighed; *den højeste Sundhed finder sit Udtryk i Pral og Trusel; Menneskets fineste Potens er den dundrende Løgn.*¹⁴⁴

Som Handesten også er inde på i sin kommentar til passagen, slår den én ved sine stilbrud, hvor fortælleren træder frem og bryder fiktionen. Handesten kalder det en ”verfremdungs-effekt”, der skal få læseren til at reflektere over fiktionens og nationens fejltagelser. Det tror jeg ærlig talt ikke, Jensen har bekymret sig et øjeblik om. Det lå ham fjernt at være didaktisk. Jeg er overbevist om, at hensigten er at befordre nærvær: at få læseren til at føle sig til stede her og nu – en hensigt, som kan siges at være det overordnede tema for hele Jensens forfatterskab.

Nuet

I den behandlede gennemgang af epifaniens væsen turde det være åbenlyst, at den følelse, der knytter sig til forestillingen om det store øjeblik, er nærvær eller en følelse af absolut realitet i øjeblikket, eller oplevelsen af varighed (*la durée*) i bergsonsk forstand. *La durée* kan kun fattes ad intuitiv vej og er netop denne oplevelse af tidsfylde, absolut enhed af fortid, nutid og fremtid. Derved adskiller den sig fundamentalt fra den fænomenologiske forestilling om den menneskelige bevidsthed, som ganske vist også opfattes som af tidslig karakter, hvorved den kunne få en vis overfladisk lighed med Bergsons.

Den fænomenologiske tidsopfattelse, som den kommer til udtryk hos Edmund Husserl og Martin Heidegger konstitueres imidlertid som en spatieret struktur (og altså ikke enhed) af nutid, fortid og fremtid. Dette indebærer, at den levede nutid ikke kan betragtes som nærvær, idet den konstitueres som bevidsthedens forholden sig til en erindret fortid (retention) og en forestillet, intenderet fremtid (protention). Den forudsætter med andre ord et fravær og en afstand (differentiering) – en fremmedhed.

I bogen *Reading Visual Poetry after Futurism* beskæftiger Michael Webster sig med ”visuel” posi, dvs. poesi med synsmæssig appel. Det er således digtekunst, hvis kunstneriske beskaffenhed er beslægtet med billedets i den forstand, at ordenes grafiske niveau og kvalitet spiller en rolle for værkernes appel på linje med ordenes semantiske udsagn. Websters bog danner baggrund for afhandlingens analyser og konklusioner fra beskæftigelsen med den præfuturistiske Marinetti – hvor Websters behandling af dennes retorik og baggrund lader sig næsten direkte applicere på Emil Bønnelycke – til og med behandlingen af Apollinaire, hvor Websters pointer er egnede til at belyse kalligrammerne i afhandlingens optik.

Den præfuturistiske Marinetti

Unge europæiske forfattere skabte i årene 1900-1915 en forvirrende række svar på den digtekunst, som generelt kaldes ”symbolisme”, og som skabtes af den generation, der gik forud for dem. Mens den symbolistiske poesi var enormt influerende i tilblivelsen af de holdninger, der skulle karakterisere de fremtidige modernister, blev den samtidig af mange betragtet som en litteraternes digtning, fjernet fra realitet. Webster skriver, hvordan så forskellige forfattere som André Gide i sin *Nourritures terrestres*, Francis Jammes i *De l'angélus de l'aube à l'angélus du soir* allerede i 1897 krævede en mere direkte stil, der lå nærmere på folkelige anliggender og naturlig rytme. Uden tvivl havde de unge forfattere god grund til denne

¹⁴⁴ Anmeldelsen i *Politiken* er optrykt i *Samlede Skrifter*, bd. 15, 1905, s. 293-98. Her citeres efter Handesten 2000, s. 124. Kursiveringerne er Brandes’.

reaktion. Relationen mellem indhold og udtryk bliver vendt om i den symbolistiske poesi. Ytringen skilles fra situationen; tid og sted, historie og samfund nedtones. Set i bakspejlet er det påfaldende, i hvor høj grad netop de kvaliteter ved digtningen blev fremherskende for den modernisme, nærværende afhandling beskæftiger sig med, så det var i hvert fald ikke de ovennævnte ”verdensfjerne” poesisysler, der initierede det opbrud, der kom til at kendetegne det eksperimenterende 20. århundrede.

Arketypen på den nævnte form for hermetisk digtning var naturligvis Stéphane Mallarmé. For ham var det digterens opgave at rense sproget, at ”Donner un sens plus pur aux mots de la tribu” (at give stammens ord en renere betydning). Det er et spørgsmål, om der ikke i det udsagn i virkeligheden ligger et ønske om at tilnærme det kunstneriske sprog til ”kulen” (jf. udtrykket ”stammen”), og at Mallarmé i sin sofistikerede virtuositet faktisk var på bølgelængde med den primitivistiske strømning, der kom til at spille så stor en rolle for eksempelvis kubismen. Mallarmés rensede (og vanskelige) sprog skulle forsøge at udtrykke det uudsigelige, det fraværende, symbolet og ikke tingen. Digterens opgave ville kulminere i et umuligt og paradokst projekt: ”al jordisk eksistens må ultimativt være indeholdt i en bog”.¹⁴⁵

Da Filippo Tommaso Marinetti indvarslede den futuristiske bevægelse i 1909, reagerede han til dels på ”bøgligheden” hos symbolister som Mallarmé. Futuristisk poesi skulle frigøres fra alle begrænsninger, herunder Mallarmés skattede syntaks. Marinetti devaluerede ordet som æstetisk objekt, som uudsigelig renhed og insisterede i stedet på, at ordene skulle behandles som materiale, som våben i en propagandakrig. For Marinetti skulle ordet ikke hævde sig i en bog, snarere skulle bogen hævde sig i verden. Til det formål skabte han en visuel stil, kaldet ord i frihed (se fig. 19). Skønt den nye stil trak på så udbredte kilder som det 19. århundredes populære foredrag, slettede den ikke fuldstændigt de symbolistiske spor.

Emil Bønnelycke og F.T. Marinetti

Det er vigtigt at pointere, at det er fejlagtigt at betegne Bønnelyckes digte som f.eks. ”Aarhundredet” og ”Krigshymne” som rendyrket futuristisk poesi. Den vaskeægte futurisme inden for litteraturen udfolder sig i overensstemmelse med Marinettis krav om ord i frihed-teorien, der er nævnt ovenfor.

Langt mere oplagt er det at sammenholde Bønnelycke med den præ-futuristiske Marinetti, hvor følelsen nok er futuristisk i sin hyldest til destruktion og moderne teknologi, men hvor de mundtligt baserede frie vers dominerer. For det første står de i skarp kontrast til den stramme versform og nuancerede syntaks hos eksempelvis (og især) symbolisterne. Igennem sin karriere havde Marinetti for vane at komponere sine digte ved diktat, og hans stil fremviser afgjort træk af mundtlig komposition, som også Bønnelycke i de relevante digte er inspireret af. Eksempelvis taler Bønnelycke om jorden ”O, du unge Jord, du er som et Barn, der begynder at kunne gaa [...]. Tænk dig selv som en kold og moden blændende, Orator...”¹⁴⁶ Jorden skal så at sige kunne formulere sig som en taler; hvis man transformerer sin pietetsfølelse fra det sakrale til den moderne jords konkrete artikulation, hvis sprog er: ”Signalmaster, Broer, Viadukter, Banegaardshaller, Tunneller”, kan man aflæse den moderne virkelighed som et digt. Den mundtligt baserede stil viser sig også som et hav af gentagelser og anaforer: ”Jeg elsker ... jeg elsker” og sideordnet syntaks (paratakse).

Skreven diskurs udvikler mere detaljeret og fast grammatik end mundtlig diskurs, fordi den er mere afhængig af lingvistisk struktur for at skabe betydning. Redundans er en psykologisk og semiotisk nødvendighed i oral diskurs, som jo forsvinder, så snart den er ytret.

¹⁴⁵ Webster 1995, s. 13, min oversættelse.

¹⁴⁶ Her fra Lehrmann, Hjordt-Vetlesen og Schmidt 2003, s. 169.

Bevidstheden er nødt til at bevæge sig langsommere frem og bevare en opmærksomhed på det, der allerede har været underkastet sproglig behandling. Redundans holder såvel taleren som tilhøreren fast på sporet. Repetition er ikke bare en psykologisk nødvendighed i mundtlig poesi, den er også en metrisk og mnemoteknisk nødvendighed. Milman Perry har påvist, hvordan homeriske linjer ikke blev husket ordret, men blev stykket sammen af et ”massivt vokabular af hexameterfraser.” Epiteter gentages af metriske grunde: ”Odysseus er polymetis (klog), ikke kun fordi han er den type karakter, men også fordi han uden epitetet polymetis ikke så nemt kunne indarbejdes i meteret.”¹⁴⁷ Den orale digter husker ikke en ordret transkription af digtet, men udfylder omridset af fortællingen med memorerede, præfabrikerede metriske formler. Den mundtlige digter stræber ikke mod tekstens stabilitet, historiens præcise ord, men mod den essentielle histories stabilitet.

Hverken Marinetti eller Bønnelycke havde imidlertid fordel af en lang læretid i orale teknikker eller ønsket om at fortælle en traditionel historie. Det må vel først og fremmest tilskrives deres særlige temperament – deres evne til at holde tungen lige i munden over for selv den tykkeste patos – at deres arbejder sine steder ligner forskrifter for episk mundtlig poesi.

Man kan sige, at de futuristisk sindede digtere fulgte en symbolistisk praksis med at undgå en narrativ linje, men bestemt ikke på eksempelvis Mallarmés måde, som manipulerer med en detaljeret syntaks og et metonymisk sprog fuldt af hentydninger for at suggerere et subjekt uden at komme med eksplicite udsagn om det. ”Fortællingen” hos Marinetti og Bønnelycke bliver ofte filtret sammen i et væv af anaforer og apostrofer:

Jeg elsker en Sporvognsskinne for dens blanke, blaa Jern. En Jernbaneskinne, et klaprende, præcist virkende, engelsk Sporskifte [...] O, du unge Jord, du er som et Barn [...] Jeg elsker Skibene, Damperne [...] Jeg elsker Togene. Lokomotivet er en bedre Skulptur end et af Michel Angelos Mesterværker ...¹⁴⁸

Ved hjælp af gentagelsen af den gennemgående anaforiske vending ”jeg elsker” udvikler digteren billedgrupper, hvis elementer er indbyrdes beslægtede, f.eks. i kraft af at referere til sporveje, sejlads eller luftfart. Ved at bruge apostrofe, eller direkte henvendelse, undgås narrativ præcisering. Apostrofen modstår narrativitet, fordi dens *nu* som tidligere nævnt ikke er et moment i en temporal sekvens, men diskursens *nu*. Et nu med en direkte adresse henviser selvfølgelig til det talte ords nu, som forsvinder, så snart det er ytret. Ud fra et litterært synspunkt ser man ofte et relativt kritisk syn på og en begrænset anvendelse af apostrofen (i modsætning til f.eks. metaforen). Det skyldes tropens kunstige karakter, som gør litterært sindede læsere forlegne. De fleste mennesker går jo ikke rundt og tiltaler maskiner eller vestenvinden.

Apostrofe kan se ”kunstig” ud på den trykte side, men det bliver i meget ringere grad tilfældet, når den fældes ind i den retoriske traditions koder og kontekst. I mundtlige kulturer er ord magtfulde, fordi de udøves i direkte menneskelig kontekst; de er ikke fjernet fra livet til en flad side, men lyder gennem ting.

Uden skriften har ord i sig selv ingen visuel fremtræden, også selv om de objekter, de repræsenterer, er synlige. Ord er lyde. Man kan ”kalde” dem tilbage – genkalde dem. Men der er ingen steder, man kan ”se” efter dem. De har intet fokus og intet spor, ingen kurs. De er handlinger, begivenheder. Apostrofen refererer således også til profetiske udsagn og spådomskraft: ”magten til at få noget til at ske”; når apostrofen virker, producerer den en fiktiv, diskursiv begivenhed. Apostrofe ”virker”, når ord har vokativisk magt til at fremkalde

¹⁴⁷ Webster 1995, s. 17, min oversættelse.

¹⁴⁸ Her fra Lehrmann, Hjordt-Vetlesen og Schmidt 2003, s. 168-69.

ting; den virker i mundtlig kontekst.¹⁴⁹ I lyset af Bønnelyckes skandaleoptrædener er hans mundtlige kontekst den fremsagte deklamation, som altså mangler den skriftlige poesis metriske og formelle disciplin. I en sådan kontekst er det ikke ualmindeligt at ”ophidse publikum” med direkte henvendelse, patetisk formaning og følelsesmæssig og humoristisk overdrivelse. Det var alt sammen elementer i Bønnelyckes optrædener, og formen forholder sig til den praksis, man så udfoldet på ”futuristaftenerne” omkring Marinetti. Denne praksis havde den umiddelbare karakter af begivenhed, den er deskriptiv og propagandistisk snarere end narrativ og i alt vældig teatralsk.

Men hvordan kunne det så gå til, at en mundtligt orienteret digter som Marinetti kunne opfinde en ny form for poesi, som anvendte så specifikt visuelle elementer som forskellige trykketyper og spatiel layout? Og hvilke modeller brugte han for at fremstille sin visuelle poesi?

Da Marinetti lancerede den futuristiske bevægelse i 1909, angreb han tidligere kulturelle stilarter og institutioner snarere end litterær stil og form. Den mest kendte vending fra det stiftende futuristiske manifest erklærer, at en racerbil er smukkere end Victory of Samothrace (en græsk marmorskulptur af den vingede Nike, 190 f.Kr.). Der er således ikke tvivl om, hvor Bønnelycke har de mange passager fra, der nedgør traditionel kunst til fordel for moderne inventar: ”Den elektriske Centralaflysning er mindst ligesaa betydeligt et Digt som ”Romeo og Julie” [...] Jeg elsker en Sporvognsmast, en Plakatsøjle, en Cigaret, en Tændstik mere end et af Chr. Winthers Digte. [...] Lokomotivet er bedre Skulptur end et af Michel Angelos Mesterværker...”¹⁵⁰

Selv om Marinetti udarbejdede talrige stilistiske protokoller, da han opfandt *Parole in libertà*, angreb han oftest emner og intellektuelle attituder mere end stil og tænkemåder. Marinettis mål var at producere ”lyrisk beruselse” gennem nedbrydelse af syntaks, meter og interpunktion. Dette har til hensigt at afskaffe den trygge musikalske kontinuitet i de frie vers til fordel for en abrupt, øjeblikkelig og telegrafisk form for kommunikation. Teksten udnytter collagens sammenstilling, som Marinetti fremhæver som en særlig modernistisk, psykologisk tilstand, der er fremkommet ved den indflydelse på alles psyke, som ”den store avis” (syntesen af en dag i verdens liv) har haft.

Teksten skal virke som en telegraf, idet digterens fantasi kan ”sammenvæve fjerne ting uden forbindende linjer, ved hjælp af essentielle frie ord”. For at opnå dette må vi gøre ”så lidt brug af adjektivet som muligt”, fordi det standser intuitionen og definerer substantiver for præcist. Yderligere så er ”det infinitte verbum uerstatteligt i voldsom og dynamisk lyrik”, da det bidrager til stilens hastighed.

Marinettis understregning af den anti-individualistiske psykologi ved typografisk ombrydning er en ekstrem version af inanimisme og simultanisme, og det er ikke overraskende, at hans mest overbevisende eksempler stammer fra slagmarken, hvor så meget sker i truende samtidighed. Individet kan sagtens og sandsynligt forsvinde, og enhver søgen efter et narrativt mønster (som Marinetti afskyede) i sådanne begivenheder er dømt til at mislykkes.

Imidlertid kan man betragte Bønnelyckes digt i lyset af retorikken i de futuristiske manifeste, som i deres kerne er et forsøg på at erstatte symbolistisk æsteticisme med en kunst, der kunne nærme sig liv. I stedet for Mallarmés bevidst veldrejede dobbelttydige syntaks finder vi derfor, at vitalisten Marinetti opfordrer os til ”at ødelægge syntaksen og sprede sine navneord tilfældigt, på samme måde som de er født.” Enhver antydning af konstruktion eller forsinkelse eller symbolistisk suggestion må undgås.

¹⁴⁹ Jf. Webster 1995, s. 19.

¹⁵⁰ Ibid., s. 168-69.

Emil Bønnelycke og Guillaume Apollinaire

Mens den just diskuterede Bønnelycke-tekst demonstrerer forbindelsen til Marinetti og (præ)futurismen, er det velkendt, at Bønnelycke også lavede et par ”kalligrammer”. I sin gennemgang af Emil Bønnelycke i *Danske digtere i det 20. århundrede* viser Per Stounbjerg sin respekt for Bønnelyckes formidable gehør og ordekvilibrisme. Det bliver nedtonet, at han skulle have været en slags gullashbaronernes pauseklovner, og hans kunstneriske eksperimenter bliver taget alvorligt og får den plads, de fortjener. Her skal vi se på en mere dybtgående redegørelse for forbindelseslinjerne mellem Bønnelycke og Apollinaire, som indiskutabelt er en af det 20. århundredes betydeligste digtere. Stounbjerg medtager passagen fra Bønnelyckes roman *Spartanerne*, hvor tekstens grafiske opstilling giver et billede af en kirkegård, der beskrives:

Kors. Kors. Kors. Kors. Kors. Kors. Kors. Kors.
 Firkanter. Firkanter. Firkanter. Firkanter. Firkanter.
 Firkanter. Firkanter. Firkanter. Grave. Grave. Grave.
 Grave. Grave. Grave. Grave. Grave. Grave. Grave.
 Grave. Grave. Grave. Grave. Grave. Grave. Grave.
 Kors. Kors. Kors. Kors. Kors. Kors. Kors. Kors.
 Kors. Kors. Kors. Kors. Kors. Kors. Kors. Kors.
 Kors. Kors. Kors. Kors. Kors. Kors. Kors. Kors.
 Kors. Kors. Kors. Kors. Kors. Kors. Kors. Kors.
 Kors. Kors. Kors. Kors. Kors. Kors. Kors.

Desværre undlader Stounbjerg nærmere at foreslå, hvad den citerede passage fra *Spartanerne* kunne gøre ved læseren. Det er lidt synd, for det er med til at nære forestillingen om, at Bønnelycke nærmest digtede for sjov (det er der selvfølgelig ikke noget galt i), og at han ukritisk indoptog inspiration fra højre og venstre, som Stounbjerg konkluderer:

Han (Bønnelycke) havde ingen problemer med at lade sine egne radikale ansatser undergrave af forældede former, klicheer og sentimentalitet. Selv *Asfaltens Sange* og *Spartanerne* er i lange stræk ulidelig læsning. Skulle konsekvenserne af eksperimenterne fastholdes, måtte meget frasorteres, og det var ikke hans stil.¹⁵¹

Som vi senere skal se hos F.P. Jac og Peter Laugesen, kan der faktisk ligge en digterisk strategi i ikke at frasortere og udkrystallisere til konventionelt ”æstetisk” digt, og det er netop bogstaveligheden og omstændelighed og det uredigerede ved det citerede uddrag fra *Spartanerne*, der virker så knugende på læseren. Det er på en måde en iværksættelse af det modsatte af den praksis, Karen Blixen tillægger eventyret i sin ”Modsigende Efterskrift til H.C. Branner; Rytteren”. Heri er det jo, hun skriver:

Man kan nå til antallet halvfjerds på to måder. Man kan lægge ener til ener indtil den fulde sum er nået. Således gik mange gange den gamle naturalistiske roman frem. Og den naturalistiske romanforfatter hævdede: således bærer livet sig ad.

Man kan også i en enkelt, eneste bevægelse give summen halvfjerds, idet man skriver den samlet og fuldendt – 70. Således går eventyrfortælleren frem, og han forkynder: således bærer kunsten sig ad! Dette er myten, det er selv et eventyr, det er magi!¹⁵²

Ja, baronessen havde en rem af vitalismens hud – hun siger jo netop det, vi i mangt og meget har beskæftiget os med så vidt. Skulle man tale bergsonsk, så er der tale om, at den nøjeregnende detaljeophobning og udarten i endeløse redegørelser for intriger og materielle relationer

¹⁵¹ Stounbjerg 2002, s. 204.

¹⁵² Blixen 1992, s. 161-62.

”svækker” élan vital, så romanen i sin ulidelige konkretisering stort set kun bevæger sig selv og ikke er i besiddelse af et *energico* eller kraftoverskud, der forplantes til læseren. Den naturalistiske roman bliver i den henseende en ”laventropisk” form. Man kan imidlertid sige, at netop kraftesløsheden, afmagten og håbløsheden ved det nøjeregnende ”virker” som netop det, det er, i hvert fald i forhold til ét centralt fænomen i det 20. århundrede: krig. Det er dét, Bønnelycke gør med sin visualiserende passage fra *Spartanerne*: Han formidler den følelse af afmagt og mangel på liv, man for eksempel fornemmer, når man står over for de endeløse rækker af kors på slagpladserne fra første verdenskrig.

Hemingway udtrykker nøjagtigt det samme i *Farvel til våbnene*, bare på en mere traditionel måde. Det er i en passage, hvor hovedpersonen Frederick er vendt tilbage til fronten (den østrigsk-italienske i første verdenskrig) efter at være blevet opereret for sine alvorlige kampsår. En italiensk kammerat, der taler om heroisk dåd og udsigten til, at en indsats på fronten kunne være gjort forgæves, får Frederick til at reflektere:

Jeg sagde ingenting. Jeg blev altid forlegen, når jeg hørte ordene ”hellig”, ”glorværdig” og ”ofre” og udtrykket ”forgæves”. Vi havde hørt dem stående i øsende regn næsten uden for hørevidde, så kun de ord, der blev brølet ud, kunne trænge igennem; vi havde læst dem i proklamationerne, smækket op af plakatsmørere over andre proklamationer; vi havde hørt dem i flere år; og jeg havde ikke set, at noget var helligt, og de ting, som skulle være glorværdige, havde mistet glorien, og ofrene var ligesom slagteriernes affaldspladser i Chicago, hvor kødet bare blev gravet ned. Der var mange ord, man ikke kunne tåle at høre; til sidst var det kun navne på byer og steder, som var til at holde ud. En undtagelse dannede også visse tal og visse datoer; de havde i det mindste betydnings-indhold; abstrakte ord som ære, hæder, mod og hellig jord var uanstændige i sammenligning med de konkrete bynavne, vejenes tal, floderne, regimenternes numre og de forskellige datoer. Gino var patriot, derfor sagde han en gang imellem noget, som skilte os ad, men han var en flink fyr, og jeg kunne godt forstå, han var patriot. Det var han født til.¹⁵³

Hvis nu Hemingway havde været lidt mere konsekvent med opregningen af ”konkrete bynavne”, ”vejenes tal”, ”floderne”, ”regimenternes numre” og ”forskellige datoer”, så kunne han have lavet et digt, der mindede om Bønnelyckes konkretistiske fra *Spartanerne*. Det er på sin vis samme følelse, de digtende subjekter er underlagt: den følelse, der ikke vil give summen halvfjerds ”samlet og fuldendt”, fordi man har mistet enhver tiltro til andet end ord, der beskriver det helt konkrete. Den sproglige kapacitet under sådanne omstændigheder (krig) rækker ikke til beskrivelse af sammenhæng, fordi sproget ikke kan løfte virkeligheden ind i et billede eller abstrakt give udtryk for overordnede forbindelseslinjer. Det duer ikke at skrive 70 i et sådant univers, fordi springet ind i den mytisk sammenhæng virker akavet på linje med principperne for ”fair kamp”, ”patriotisme” og ”mod”.

Følelsen af mangel på sammenhæng og løsrevne fragmenter i kunsten som *disjecta membra*, arme sprængt af en levende krop, der ikke findes mere, er udgået af en modernisme-opfattelse med krig som historisk udsigspunkt. Det er antydnet ovenfor, at en del af vitalismen og futurismen havde en anden opfattelse af krig som modernitetens begunstigede situation, hvor tilværelsen kunne opleves i sin fylde, men det er klart, at i Danmark, hvor eksplicit moral er så intimt sammenvævet med opfattelsen af et værks hensigt, er det Hemingway, der vinder – fordi han magter at gøre afmagten mytisk, at lade afmagten udfolde sig i overensstemmelse med den litterære bevidsthed. Hør f.eks., hvad Robert Hughes skriver i *Det chokerende nye*, et af 1980’ernes mest solgte værker om moderne kunst i Danmark:

Le Butte de Warlencourt kan ses på venstre side af vejen, når man kører fra Arras til Bapaume. Den rejser sig op over det flade landskab i Somme-dalen, ikke stort mere end en lille høj, kronet af et vildnis af lavstammede træer. Ingen vejviser markerer den, skønt der ligger en allieret militærkirkegård mindre end en

¹⁵³ Hemingway 1999, s. 157.

kilometer derfra. På toppen af denne høj står der et vejrbidt trækors, opstillet af tyskerne. Overalt strækker de snorlige roerækker sig: det lerede mudderbælte, hvor så mange mænd er gået til. I ca. to år, fra efteråret 1916 til våbenhvilen, var denne høj et manisk symbol. Først blev den holdt af englændere og australiere; tyskerne tog den igen, og så tog de allierede den tilbage; – ved krigens afslutning var den blevet erobret og tilbageerobret adskillige gange. Tusinder af mennesker var døde for den, og hver eneste stump jord på og omkring den var blevet overdænget med brisant sprængstof og blandet med skamferede kroppe i hen ved to meters dybde. Ved Warlencourt og langs hele Somme smagte vore fædre og bedstefædre det 20. århundredes første rædsler. Der blev den glade fornemmelse af modernismens forjættelse, den optimisme, der var affødt af maskinen og et nyt århundredes tusindårs-vendepunkt, hugget ned af andre maskiner. *I Somme-dalen brækkede sproget ryggen*. Det kunne ikke længere fastholde sine hidtidige betydninger.¹⁵⁴

Myten om det sårede, på sin vis utilstrækkelige sprog som affødt af især første verdenskrigs rædsler er central i en meget udbredt modernismeforståelse. I den forståelse bliver sproget i sig selv metafor for en helhed, som krigen har sprængt i stumper. Disse stumper kan så ikke føres tilbage i deres oprindelige syntaktiske orden, fordi den orden implicerede en mening og en tro på menneskelige muligheder, der ikke længere findes. I den optik er sproget afmægtigt og fragmentet hjemløst, og den kunstneriske opgave bliver så i høj grad at udtrykke afmagt og hjemløshed.

Som jeg har redegjort for, finder ombrydningen af den kunstneriske syntaks sted noget før første verdenskrig, og anledningen kan lige så vel ses som et ønske om at formidle livfuldhed som dødserfaring. Hvad angår fragmentet, har vi også set, at det lige så vel kan opfattes som noget, der endnu ikke har fundet sin plads i en helhed – et udtryk for virkelighedens karakter af ubestemthed – som det kan opfattes som noget, der er ”revet løs” fra en oprindelig helhed.

Med hensyn til Bønnelycke, så har vi set, at hans udtryk ikke ubetinget kan behæftes med prædikater som ”krigsbegejstring” og futuristisk sabelraslen. Han har den anden side med, og i en form, som så at sige har moralen med sig, idet udtrykket fra *Spartanerne* ikke ”skurrer” mod den kunstneriske praksis, det er et resultat af. Omvendt med Hemingway, hvor man som læser ikke kan undgå at undres over den virtuositet og abstraktionsgrad, han lader sin hovedperson forvalte forestillingen om det afmægtige sprog med.

Bønnelycke har uden tvivl kendt Apollinares kalligrammer, hvoraf flere kan knyttes til Apollinares erfaringer ved fronten. Apollinares skrift *Les peintres cubistes* fra 1912 er ikke let at læse, fordi han ikke skelner mellem digterisk og videnskabeligt sprog. På den måde får den lille afhandling karakter af poetisk profeti snarere end saglig redegørelse. Dette er ikke blot begrundet i, at Apollinaire rent faktisk var digter, men lige så meget i den omstændighed, at han nærrede en udpræget mistillid til det videnskabelige, positivistiske sprogs evne til at indfange virkeligheden på grund af dets analytiske beskaffenhed. Det er en modstand, der har sin parallel i Bergsons filosofi, der netop afskediger en analytisk virkelighedsanskuelse til fordel for en syntetisk. Følgende passage fra *Les peintres cubistes* kan ses som et lille koncentrat af, hvor gennemtrængt af Bergsons tanker, Apollinares redegørelse for kubismen er:

At betragte renheden er at døbe instinkt, menneskeliggøre kunsten og gudeliggøre personligheden. Roden, stænglen og liljebloomsten viser renhedens fremskriden helt til dens symbolske blomstring. [...]

Vi kender ikke alle farver, og hvert menneske opfinder sig nye.

Dog må maleren frem for alt give sig sin egen gudeligheds skuespil, og billederne, som han byder menneskenes beundring til, vil give dem det ry, at også de, for et øjeblik, kan udøve deres egen gudelighed.

Til dette må man kunne favne fortiden, nutiden og fremtiden i et blik.

Lærredet må fremvise denne væsentlige enhed, som alene fremkalder ekstasen. [...]

Det ydre skins falske salthandlere vil ikke kunne smugle vore saltstatuer forbi fornuftens toldskranke.

Vi vil ikke forville os ind i den ukendte fremtid, som, adskilt fra evigheden, ikke er andet end et ord beregnet på at friste mennesket.

¹⁵⁴ Hughes 1981, s. 57.

Vi vil ikke udmatte os for at gribe den alt for flygtige nutid, som for kunstneren ikke kan være andet end dødens maske: moden.¹⁵⁵

”Gudeligheden” svarer for Apollinaire til den evne, som Bergson opererer med, til at se bag om den ydre virkelighed, den evne, som i en kunstnerisk afledning er evnen til at hæve sig over mimesis og derigennem skitsere den egentlige virkelighed bag materialiteten. Den egentlige virkelighed er for Apollinaire det, han kalder evigheden, det er tilblivelsen eller den virtuelle forudsætning for den materielle verden. Denne er noget ganske andet end ”fremtiden”, traditionelt forstået, og derfor karakteriseres fremtiden som et ”ord beregnet på at friste mennesket”. Vi husker, at det er en vigtig konsekvens af *la durée*, den ”virkelige” tid, at fremtiden netop ikke eksisterer som noget, vi kan forudsige noget om.

Derfor kan det synes paradoksalt, at Apollinaire betoner, at kunstneren må kunne ”favne fortiden, nutiden og fremtiden i et blik”, men det er hans måde at angive den bergsonske forestilling om, at tid netop er varighed – en strøm, der i sit udgangspunkt ikke kan opdeles i kvantitative momenter.

Farvedynamik

Skønt Apollinaire skrev den vigtige bog om kubisme, så har flere, der har beskæftiget sig med hans forhold til kubismen, længe fremhævet, at Apollinaire æstetisk og temperamentsmæssigt var bedre forberedt til at værdsætte den direkte appel ved en anden moderne kunstners farvede klarhed, nemlig Robert Delaunays, end Picassos og Braques gråbrune geometriske forvrængninger. Michael Webster refererer Claude Debrons påvisning af, at Apollinaire så tidligt som 1911 forbandt maleriets linje og lys med digterens magiske, orfiske stemme. Debron citerer denne note, som Apollinaire skrev til *Le bestiaire, ou cortège d'Orphée*: ”Maleri er, i virkeligheden, et lysende sprog”.¹⁵⁶

Bogen kombinerer ord med billeder på en emblematiske måde ved at sidestille træsnit af Raoul Dufy med korte epigrammer. Med sine egne kalligrammer tilpassede Apollinaire det emblematiske billedes streg til digtets egen krop, og det er det, der har tiltalt Bønnelycke.

Apollinaire opholdt sig i Delaunays hus de sidste to måneder af 1912, og de to talte længe om det nye maleri, ”orfisme”. Delaunay baserede sine nye malerier på det farvefænomen, der hedder simultan kontrast. Hans kilde, M.E. Chevreul, definerede det som enhver forandring af tone eller farve, der forekommer, når to farver placeres side om side og betragtes samtidigt (simultant).

Webster skriver, hvordan Chevreul meget præcist opregner resultaterne af forskellige farvesidestillinger. For eksempel: ”1. Orange og grøn. Disse to farver vil, fordi de har Gul som fælles element, miste noget af dette, når de sidestilles: den orange vil syne mere rød og den grønne mere blå.”¹⁵⁷ Han opregner, hvad der sker, når farverne parres med sort, hvid og grå, og han viser også, hvad der sker, når forskellige farver blandes. Når komplementærfarver (rød og grøn, for eksempel) parres, vil begge farver virke mere intense. Mere subtile effekter opstår, når ikke- eller nær-komplementære farver sidestilles. En senere teoretiker, Johannes Itten, skriver: ”Under sådanne forhold vil farver fremstå med dynamisk aktivitet. Deres stabilitet rokkes, og de sættes i foranderlige svingninger.” (s. 52). Delaunay bemærkede den samme effekt: ”Simultan kontrast fremviser farvers dynamik.” (s. 52). Selv om disse virknin-

¹⁵⁵ Davidsen 2004, s. 77-78; Apollinaire 1993, s. 55-56.

¹⁵⁶ Webster 1995, s. 54, min oversættelse.

¹⁵⁷ Webster 1995, s. 52, min oversættelse. De følgende sidehenvisninger er også til Webster 1995 i min oversættelse.

ger ikke kan fotograferes, forekommer de at være en universel, psykologisk respons på farve. Hermed mente Delaunay at kunne grundlægge en ny kunst, som ikke var baseret på mimesis eller stil, men på den naturlige virkning, farve har på øjet:

Vi nærmer os en ren ekspressiv malerkunst, fjern fra alle tidligere stilarter, det være sig arkaisk, geometrisk eller hvad som helst... Naturen afføder derfor malerkunstens videnskab. (s. 53)

De dynamiske og ubestemte kvaliteter ved Delaunays nye maleri må have appelleret til Apollinares bergsønske overbevisning, og han så i det maleri et endnu renere udtryk end i kubismen, fordi det syntes at: ”opnå det sublime uden at være afhængig af kunstneriske, litterære eller videnskabelige konventioner” (s. 54). Figur 20 viser Delaunays billede *Vindue ud mod byen* fra 1912. Det er et billede, der betjener sig af simultan kontrast for at give et dynamisk indtryk. Apollinaire var meget inspireret af ”vindues”-billederne, fordi de åbnede for en kunstnerisk virkelighed. Han sammenlignede denne stilens direktehed med den nye poetiske bevægelse, der ”hæver sig mod den konkrete, direkte lyrik, som deskriptive digtere aldrig kan opnå” (s. 54).

Et vindueskalligram

”Les Fenêtres” eller ”Vinduerne” fra Apollinares digtsamling *Calligrammes* fra 1918 overfører Delaunays ideal om det direkte, konkrete udtryk og malerens teknik med sidestilling af tilsyneladende usammenhængende elementer til sprog:

VINDUERNE

Fra det røde til det grønne dør alt det gule
Når araerne synger i de hjemlige skove
Dynger af dræbte pihifugle
Der er et digt at skrive om fuglen som kun har én vinge
Vi sender det ud over telefonerne
Gigantiske traumatilstand
Den får øjnene til at løbe
Se en køn ung pige mellem de unge turinerinder
Den stakkels unge mand snød næsen i sit hvide slips
Du ruller gardinet op
Og se nu går vinduet op
Da hænderne vævede lys edderkopper
Skønhed bleghed uudgrundelige nuancer af violet
Forgæves vil vi forsøge at finde hvile
Vi går i gang ved midnat
Har man tid har man frihed
Strandsnegle Ålekvalbe et mangefold af Sole og solnedgangens søpindsvin
Foran vinduet et par gamle gule sko
Tårne
Tårnene er gaderne
Brønde
Brønde er pladserne
Brønde
Hule træer som giver ly til de omstrefjende mulatkvinder
Chabinervædderne kalder med en døendes brægen
På chabinerfårene der er løbet af gårde
Og oppe mod nord trompeterer gåsen oua-oua
Der hvor rottefængerer
Skrabes sine skind
Funklende diamant

Kapitel 7: Transformationer – fra verden til værk

Vancouver
Hvor toget hvidt af sne og nattens bål er på flugt for vinteren
O Paris
Fra det røde til det grønne dør alt det gule
Paris Vancouver Hyeres Maintenon New-York og Antillerne
Vinduet går op som en appelsin
Lysets skønne frugt¹⁵⁸

”Fra det røde til det grønne dør alt det gule” – på det simpleste niveau udtrykker den første linje, at når man på farvecirklen bevæger sig rundt fra rød til grøn, så passerer man gul, derfor ”dør” den eller svinder bort.

Michael Webster gennemgår digtet i *Reading Visual Poetry After Futurism* med inddragelse af forskellige forskningsmæssige positioner, og dette vil blive parafraseret i det følgende. Her nævnes det indledningsvist, at Chevreul bemærker, hvordan en sammenstilling af orange og grøn bevirker en udvaskning af deres fælles element: gul. Til denne allerede gådefulde linje føjer Apollinaire en, der forekommer at stamme fra en helt anden kontekst: ”Når araerne synger i de hjemlige skove”.

Mens de fleste læsere vil formode, at den første linje refererer til farveteori på et eller andet plan, så vil en læser, der ikke kender Delaunay sandsynligvis forsøge at forbinde farverne med fuglens fjerdragt, eller måske med det filtrerede gule lys i deres ”hjemlige skove”. Men den næste linje må givet forvirre vor hypotetiske naive læser: ”Dynger af dræbte pihifugle” (pihifugle er mytiske, kinesiske fugle). Imidlertid har vi jo i første linje fået demonstreret, at når to fænomener sidestilles, så ”udvaskes” eller uddør deres fælles element. Det er tilfældet i linje to og tre, hvis fælles element – fugle (araer og dræbte pihifugle) – er på vej til at forsvinde i linje fire, hvor fuglen kun har én vinge. Det er der et ”digt at skrive om”, eller rettere: Det er det princip, der genererer digtet. Det ”handler” om, hvordan sidestilling af genstande og fænomener i et digt har en psykologisk effekt på læseren. Effektens fremmeste egenskab er en formidling af dynamik, bevægelse eller ”liv”, om man vil.

De næste to linjer – fem og seks – er formodede transskriberede stumper af samtale mellem Apollinaire og hans venner, men denne viden hjælper ikke læseren til at forbinde dem meningsfuldt med første eller anden linje. Læseren må slappe af og spille rollen som Apollinaires nye digter:

Den mest ubetydelige kendsgerning kan tjene som digterens præmis, punktet for det umådelige ukendtes afsæt, hvor en mangfoldighed af betydninger flammer som glædesild.¹⁵⁹

¹⁵⁸ “Du rouge au vert tout le jaune se meurt/ Quand chantent les aras dans les forêts natales/ Abatis de pihis/ Il y a un poème à faire sur l’oiseau qui n’a qu’une aile/ Nous l’enverrons en message téléphonique/ Traumatisme géant/ Il fait couler les yeux/ Voilà une jolie jeune fille parmi les jeunes Turinaises/ Le pauvre jeune homme se mouchait dans sa cravate blanche/ Tu soulèveras le rideau/ Et maintenant voilà que s’ouvre la fenêtre/ Araignées quand les mains tissaient la lumière/ Beauté pâleur insondables violets/ Nous tenterons en vain de prendre du repos/ On commencera à minuit/ Quand on a le temps on a la liberté/ Bigorneaux Lotte multiples Soleils et l’Oursin du couchant/ Une vieille paire de chaussures jaunes devant la fenêtre/ Tours/ Les Tours ce sont les rues/ Puits/ Puits ce sont les places/ Puits/ Arbres creux qui abritent les Câpresses vagabondes/ Les Chabins chantent des airs à mourir/ Aux Chabines marronnes/ Et l’oie oua-oua trompette au nord/ Où les chasseurs de rats/ Raclent les pelleteries/ Étincelant diamant/ Vancouver/ Où le train blanc de neige et de feux nocturnes fuit l’hiver/ O Paris/ Du rouge au vert tout le Jaune se meurt/ Paris Vancouver Hyères Maintenon New-York et les Antilles/ La fenêtre s’ouvre comme une orange/ Le beau fruit de la lumière.” (Apollinaire 1965, s. 168-69). Dansk oversættelse ved Mogens Faber, Apollinaire 1970, s. 51-52.

¹⁵⁹ Webster 1995, s. 55, min oversættelse.

Det er jo et udsagn, der nærmest kunne stamme fra Bergson. Ethvert punkt (selv den mest ubetydelige kendsgerning) er afsat for det umådelige ukendte. På samme måde som man ikke kender fremtiden i nuet, ”flammer” ”en mangfoldighed af betydninger som glædesild” som udtryk for det potentiale af forvandling eller tilblivelse, der er virkelighedens inderste princip.

Vi har set, hvordan den anden linje med araerne kunne moderere en læsning af første linje som et udsagn om farveteori. Men nye fortolkninger udelukker ikke tidligere: Linjen kan referere både til farveteori og araer, nøjagtigt som andre farver påvirker rød, som dog stadig bevarer en karakter af rødt.

Ifølge Webster registrerer Phillipe Renaud i sin *Lecture d'Apollinaire*, at ”Les Fenêtres” ikke præsenterer læseren for en lyrisk persona, men for ”amputerede ord” og ”uvirkelige stemmer”. Denne mangel på en forenende persona tvinger sammen med den radikale sidestillingsteknik læseren til at være meget mere aktiv end sædvanligt i at skabe en overfladebetydning i digtet, og han får derved rollen som ”second créateur”. Apollinaire præsenterer læseren for ”frie” udsagn, som hverken er forbundne af en berettende persona eller gennem en eksplicit ordnende metafor.

Ser vi på linjerne fra ”Har man tid har man frihed” til ”Brønde er pladserne”, så ses det, hvordan sidestillinger, ordspil og sjældne eller dialektale ord skaber en konkret diversitet. Den første linje giver ikke meget mening på dansk, men på fransk lyder den ”Quand on a le temps on a la liberté”, og den citerer et boulevardudsagn om ligheden mellem de to aviser *Le Temps* og *La Liberté*, mens den samtidig parrer temaerne tid og frihed. Anden linje opregner tre slags fisk og skaldyr og forbinder dem med ”solnedgangens søpindsvin”. Det nedgående søpindsvins skiveform korresponderer med ”et mangefold af Sole” (slang for en slags skaldyr), som også refererer til de flerfarvede skiver i Delaunays malerier (fig. 21) og til ordene selv og deres mangeartede effekter i læserens bevidsthed.

De sidestillede linjer og ordspil skaber en psykisk svingning i læseren, der ligner den farveflimren og -ændring, der skabes ved simultan kontrast. Men vekselvirkningen mellem de løsrevne ord og sætninger følger ikke den samme relative præcise lovmæssighed, man ser ved gensidig farvepåvirkning. Den lovmæssighed kan medvirke til en slags dynamisk balance og sammenhæng i et abstrakt maleri. Uden denne lovmæssighed, eller en mere traditionel ordnende instans som persona, metafor, fortælling eller syntaks, hvordan skal vi så forstå *form* i den nye æstetiks digtning? Hvordan friholder digteren de mange disparate elementer fra at udarte i kaotisk høj entropi, kunne man spørge i vor terminologi?

Formen i ”Les Fenêtres” kan også forstås som en suite af frie associationer, hvor billeder eller lyde i et forløb genererer de tilsyneladende disparate billeder i det næste.¹⁶⁰ På samme måde som farver genererer ord deres ”komplementære” modsætning. Vi kender alle fænomenet fra, hvis vi stirrer vedvarende på en rød farveplet i et halvt minuts tid og derefter flytter øjet til en hvid væg. Så vil der danne sig en grøn plet af omfang og form som den ”virkelige” røde på væggen. Jeg tror ikke, man har redegjort fyldestgørende for fænomenet i fysiologisk forstand, så lad os bare kalde det en psykologisk længsel efter orden eller stabilitet. Digtet som helhed holdes imidlertid også sammen på et motivisk plan ved hjælp af gentagne cirkulære og solare strukturer.

For at opnå en passende følelse af brudthed ændrede Marinetti drastisk syntaks, udelod forbindende verber og forviste adverbier og adjektiver til et særligt område af siden. Apollinaire simplificerer også syntaksen, men ikke så drastisk; han sidestiller hele sætninger i stedet for isolerede navneord.

¹⁶⁰ Jf. Webster 1995, s. 57.

Lejlighedsvis kan vi finde ”realitetsfragmenter” i et tegnsystem som sprog ved at referere til skribentens hensigter, ydre kilder eller forskellige brud i den litterære kode. For eksempel bliver linjen ”Quand on a le temps on a la liberté” kun et lille stykke realitet, når André Billy fortæller os, at Apollinaire med den transskriberede almindelig værtshussnak.¹⁶¹ Ved at afholde sig fra at indikere (f.eks. med anførselstegn), at linjen er rapport, åbner Apollinaire imidlertid for en anden mere filosofisk forklaring (som altså ikke udelukker at læse linjen som rapport samtidig). ”Les Fenêtres” bliver en kollagekomposition, idet digtet sidestiller reale fragmenter med litterære. Det understreger den heterogene karakter af komponenterne, idet det både spiller på en semantisk og en konkret ubestemthed og spænding mellem elementerne – naturligvis på bekostning af homogenitet.

Men fordi digtets fragmenter er så modtagelige for mangfoldig fortolkning (enten som ordspil eller som flertydige slutninger, kan de skifte karakter fra at fungere som præsenterede dele af en realitet til at være lomme-filosofiske udsagn om den selv samme realitet. Ydermere er fragmenterne, skønt de refererer til vidt forskellige emner, alle sammensat af det samme materiale: sprog. Apollinaire udnytter sprogets multireferentielle muligheder og syntaks til at skabe en oscillation mellem de sidestillede enkeltdele. Betydninger har en tendens til glide ind over og bryde hinanden i dette digt (som vi så i de første to linjer, hvor farverne kan referere til malerier, farveteori og fugles fjerdrag) og dermed til dels dæmpe den voldsomme effekt af sidestilling og måske snarere mime *la durée*.

Mens fragmenterne i ”Les Fenêtres” sikkert opnår en mere direkte effekt, fordi de undgår at ”ligne” poesi (cut up, fremlagt uden poetisk persona eller fortælling og involverende kun en enkelt eksplicit metafor), så befordrer de også en fornemmelse af mobilitet, når læseren forsøger at knytte de mange betydninger til hinanden. Denne dynamiske brydning af betydning, skabt af digtets syntaks og læseren i forening, er en form for det ”nye sprog”, som Apollinaire eftersøgte og påkaldte i sit skrift *La victoire*. Ydermere dukker forskellige motiver op ofte nok til at minde læseren om, at en form for sammenhæng er mulig. Læseren kombinerer digtets fragmenter om og om, og de ordner og genordner sig i løse forbindelser. Den direkte virkning af digtet skabes ikke blot gennem fremlæggelsen af realitetsfragmenter, men også gennem vekselvirkningen af elementer, slæmmet op og holdt løst sammen i digtets medium.

Mens Marinettis nye syntaks stammede fra hans ønske om at gøre ord så ”materielle” som muligt, så fik Apollinaire sin fra sin kontakt med Delaunay og kubisterne. ”Les Fenêtres” re-præsenterer en særlig vovet balancegang mellem anti-æstetik og en gammel æstetik om det ”organiske hele”. For mens digtet præsenterer læseren for en række uformidlede frasefragmenter, bliver det også holdt sammen af genkommende temaer og billeder og af glidning og brydning af betydning mellem linjerne.

Som jeg her har redegjort for, er det en pointe ved et åbent værk som ”Les Fenêtres”, at det ikke kan vurderes på traditionelle æstetiske præmisser. Man kan ikke lægge entydige fortolkninger ned over et digt, der i den grad inviterer til flere læsninger. Apollinaire kaldte denne effekt ”simultanitet”, og det er næsten synonymt med, hvad denne afhandling betegner som ”ubestemthed”, et pant på virkelighedens karakter af potentiale. Apollinaire påstod, at et digt med den effekt undgik den organiske fødsel-til-død-lineære form for traditionel æstetik: ”Simultanitet er livet selv, og ligegyldigt i hvilken orden delene i et værk efterfølger hinanden, så fører det til en uundgåelig slutning, som er døden, men skaberen kender kun evigheden”.¹⁶² Læseren bør bemærke den særlige måde, hvorpå ”livet selv” spiller sammen med ”evigheden”, hvilket giver Apollinaire umiddelbarheden ved den nye æstetik og varigheden

¹⁶¹ Webster 1995, s. 58.

¹⁶² Webster 1995, s. 59-60, min oversættelse.

ved den gamle. Det er ligeledes åbenlyst, hvordan simultaniteten omgår den litterære bevidstheds krav om forløb.

Problemet med at forbinde simultanitets-ideologien med den faktiske oplevelse af at læse digtene har forvirret kritikere i nogen tid. Det er oplagt, at simultanitet inden for sanseperception ikke kan være det samme for både litterære og visuelle værker. Vekselvirkning af farver synes for beskueren at finde sted simultant, mens ord må læses sekventielt. Apollinaires egne udsagn om sagen er modstridende: I samme artikel taler han om at tilvænne ”bevidstheden (l’esprit) til at opfatte et digt simultant som et optrin fra livet”¹⁶³ og om at vænne ”øjet til at læse et helt digt i et enkelt blik, som en dirigent læser noderne i et partitur på et øjeblik (d’un seul coup), eller som man i et blik ser såvel de plastiske som de trykte elementer på en plakat”¹⁶⁴. I denne passage synes Apollinaire at sætte lighedstegn mellem meget forskellige mentale oplevelser som retrospektiv konception, hurtiglæsning og umiddelbar perception. Det er åbenlyst, at mens ”Les Fenêtres” lægger op til særlige ikke-sekventielle glidninger mellem motiver (idet det dog samtidig indordner motiverne under hinanden gennem placering og gentagelse, præcis som et billede), så skal det stadig læses i en slags rækkefølge. Det skal et maleri imidlertid også, hvis det overhovedet er i besiddelse af nogen form for kompleksitet. Men i maleriet er ingen *særlig* rækkefølge angivet.

Apollinaires digt *Les Fenêtres* kan også siges at være bevidst om ”overgrebets anatomi”. Overvægten af substantiver, af tingsord i teksten, sammenholdt med de skrøbelige forbindelser, der knyttes mellem dem, er et udtryk for betydningsdannelsens vilkårlighed i modsætning til de konkrete fænomeners bestandighed. Ud over at narrativisere den simultane farvekontrast peger udsagnet ”Fra det røde til det grønne dør alt det gule” også på, at bevidstheden orienterer sig i overensstemmelse med ”plot”, som her nærmest får en kriminalistisk drejning som en hændelse, der involverer ”død”. Anvendelsen af ordspil (”Quand on a le temps on a la liberté”), som hævet ud af deres naturlige kontekst får en parodisk, profetisk klang, udleverer yderligere betydningsdannelse som et arbitrært følgefænomen til virkelighedens fremtræden.

Uden at komme nærmere ind på, hvordan øjeblikkelig perception er i de forskellige kunstarter, eller bekymre os om, hvorvidt et ikonisk fænomen som en rød klat er tegn eller perception, så lad os se på, hvordan begrebet om simultanitet fører til endnu større fortrædeligheder for læsere, der betragter kalligrammerne, som fremlægger verbal tekst i visuelle konfigurationer (fig. 22).

Apollinaire forstod som nævnt (nogle gange) simultanitet som virkningen af ”liv” genereret af ubestemthed. Webster refererer til Willard Bohn, som opsummerer argumenterne fra dem, som ikke ser nogen form for bogstavelig simultanitet i kalligrammerne: ”selv om den visuelle konfiguration kan opfattes øjeblikkeligt, så skal digtets linjer stadig dechifrereres en for en. Om noget, så bliver læseprocessen mere tidskrævende end tidligere” (s. 60). Bohn prøver at redde simultanitet fra kritik ved at foreslå at betragte kalligrammet som ”konceptualiseringspoesi”. Han bemærker, at selv i Apollinaires eksempel med plakaten, ”så må et simultant overblik forsinkes indtil bevidstheden har skabt sig et overblik over de forskellige elementer og nedlagt en fortolkning over dem.” (s. 60). Ved at holde fast i muligheden af et retrospektivt ”simultant overblik” insisterer Bohn på den ufortrødne kompleksitet i den kalligrammatiske læseproces: ”Der eksisterer en konstant dialog mellem de forskellige elementer på tre planer: visuel-visuel, visuel-tekstuel og tekstuel-tekstuel”.

Den ivrigste fortæller for retrospektiv simultanitet er ifølge Webster Joseph Frank. Webster refererer til Franks pionerarbejde, essayet ”Spatial Form in Modern Literature” fra, hvor han skriver:

¹⁶³ Webster 1995, s. 60, min oversættelse.

¹⁶⁴ Webster 1995, s. 60, min oversættelse.

Æstetisk form i moderne poesi [...] er baseret på en spatial logik, der kræver en fuldstændig omorientering i læserens holdning til sprog [...] [som] i moderne poesi er reelt refleksivt. Betydnings-relationen er udelukkende tilvejebragt gennem den simultane rumlige perception af ordgrupper, der ikke har nogen forståelig relation til hinanden, hvis de læses fortløbende i tid [...] moderne poesi opfordrer dens læsere til at suspendere den individuelle references proces midlertidigt, indtil hele mønstret af interne referencer kan forstås som en enhed.¹⁶⁵

Selv om Frank i et senere "Answer to Critics" bemærker, at suspensionen af reference var et forsøg på at definere en model og ikke at beskrive en "actual state of affairs", vurderer han stadig den sluttelige "forenede" æstetiske gevinst højere end den vanskelige dechifrering af individuelle fragmenter, hvorved styrken af den "individuelle reference", som disse fragmenter har, devalueres. Det skal påpeges, at Frank arbejder med tekster af Pound og Eliot, som, skønt fragmentariske, bærer flere litterære ledetråde end tekster som "Les Fenêtres" eller nogle af kalligrammerne. I sine simultane digte og i mange af kalligrammerne "tøver" Apollinaire mellem det organiske heles æstetik og avantgardens atomistiske. Disse hybride genrer forlanger at blive læst både som øjeblikkelige "scener fra livet" og prøver på "evighed". At suspendere hvert områdes individuelle referencer ville være at give afkald på den komplekse læseproces med tøven, forvirringer og de tentative forbindelser, som den asyntaktiske sidestillings teknik inviterer til.

Illustration og prosodi

Vi så, at de afgørende nybrud i "Les Fenêtres" var to slags: fremlæggelsen af fraser uden en kontrollerende narrativ stemme og asyntaktisk sidestilling, der inviterer læseren til at skabe forbindelser mellem fraser, hvorved en bevægelse opstår (eller et evigt nærværende liv, om man vil), som alt andet lige er analog med den visuelle oscillation, der opleves ved simultan og komplementær farvekontrast. I kalligrammerne vekselvirker visuelle mønstre asyntaktisk med verbale meddelelser, som oftest undviger den syntaktiske fragmentering, vi ser i de simultane digte. Ofte involveres en persona eller stemme i det verbale materiale.

Måske følte Apollinaire, at han var nødt til at kontrollere det verbale med en mere fastlagt syntaks ved at tilføje et visuelt element. Men da de visuelle former blev skabt på ny for hvert digt, kunne de ikke forlægges som additive strofe- eller frie versformer, og derfor har den verbale tekst tendens til at være sparsom, gnomisk og gådefuld, selv om den er syntaktisk sammenhængende. På baggrund af forestillingen om "overgrebets anatomi" fremstår kalligrammerne som endnu en udlevering af betydningsdannelsens virkelighedsfremmede princip. Ved at "bøje" syntaksen grafisk, så den tvinges ind i en mimetisk form, gøres det væsensforskellige mellem verden og sprog endnu tydeligere. Når sprog på den måde "ligner" et hjerte skubbes hele problematikken om betydningsdannelse i forgrunden.

Det er overvejelser som disse, Bønnelycke har set værdien af, da han forsøgte sig med sine egne kalligrammer. I kalligrammets synkretiske genre kombineres spatial sidestilling med frie vers og nogle gange endda strofiske former. Mens det verbale udsagns syntaks nok er tydelig, så er det overladt til læseren at udrede de mangfoldige relationer mellem ord og billede. Spatialiseringen af vendinger, ord, stavelser og selv individuelle bogstaver ændrer uundgåeligt et digts form og rytme. Strofiske former underkastes metamorfoser, når de bøjes i piktogrammer. Det er, hvad der ligger i kim i Bønnelyckes forholdsvis enkle kalligrammer, som givet er blevet til under inspiration af Apollinaire.

¹⁶⁵ Frank 1991, s. 15, min oversættelse. Essayet er oprindeligt udgivet i *Sewanee Review* 53, 1945.

Kapitel 8: Perspektiver

Per Højholt

Hvis afhandlingen afslutningsvis skulle forfølge kunstneriske strømninger, der er i gæld til Bergson og vitalisme, så kunne der begyndes på hjemlig grund med Højholt.

Per Højholt har selv gjort noget af et nummer ud af at lægge afstand til Paul la Cour og *Fragmenter af en Dagbog*. Grundlæggende er han utilpas ved *Fragmenternes* patos og kunstneriske selvfølelse, som han opfatter som uforenelige med sin egen usentimentalitet og praktiker-ambition, hvor der sysles med kunst som eksempler på verden mere end som udsigelse af eksistentiel-filosofisk karakter. Imidlertid har vi set, at *Fragmenternes* fordring til kunst hovedsagelig er formidling af livsfølelse, og at den formidling yderligere kræver stor formel opmærksomhed og kunnen af kunstneren, når han skal virke som praktiker.

Per Højholt skriver i sin poetik *Cézannes metode* fra 1967: ”Man har ikke anden nytte af kunsten end man har fx af lugtesansen: den øger vores bevidsthed om at vi lever og er til som enestående væsner”¹⁶⁶, og videre med poetikkens afslutningsord:

Kunsten er som alt andet ingen nytte til, men den adskiller sig fra alt andet ved at den kan udgøre en del af vort liv på betingelser vi ikke selv har stillet. Ved at formulere et interval giver den os mulighed for at opleve vi er til. (s. 89)

Kunsten er med andre ord et pant på livet, der ”virker” ved at udgøre en ”varighed”, som er en egenskab, den deler med livet. Højholt vender sig mod, at digtet skal beskæftige sig med ”noget”; han siger i *Intethedens grimasser* fra 1967:

Modsat hvad man skulle tro består ordkunstnerens arbejde altså ikke i at skrive det ”noget”, som findes når en sprogbrug begynder, op til ”noget mere”, men tværtimod at skrive det ned mod ”intet”, ikke for at destillere en essens frem (essens er ”mere”) – men for at tvinge intethedens grimasse frem som en forudsætning for udsagnet.¹⁶⁷

Når Højholt siger, at intethedens grimasse er en forudsætning for udsagnet, så rummer intetheden altså et potentiale, der kan aktualiseres eller iværksættes som skrift. ”Intet” er derfor en kvalitet på linje med potentiale eller *élan vital*, der jo heller ikke rummer faktisk eksistens og kun i virtuel forstand er ”noget”.

I lighed med de poetiske og kunstneriske strategier, afhandlingen har udfoldet, er det også for Højholt kunstnerens opgave at overskære og umuliggøre de betydninger, man fra daglig-sproget er vant til at tillægge sproget:

... ordet ikke blot forårsager tingens nærvær i teksten, men også dens fravær. For det første er det jo kun i teksten tingen opstår ved navnets nævnelse, for det andet vil ordet i et vist omfang vende tingen ryggen fordi det ved sin blotte eksistens bidrager til nærværet af en skabelse (digtet) som ikke er identisk med tingen det er ord for, for det tredje vil teksten som præcision af noget ubestemt være både et ja og et nej til tingen. (*Cézannes metode*, s. 49)

¹⁶⁶ Højholt 1985a, s. 87.

¹⁶⁷ Højholt 1985b, s. 62.

Ordet kan ikke både være nærvær som materiale, referent og led i en skabelse, og denne ”ubestemthed” i forhold til ordets status indgår i tekstens samlede udsagn, som er præcision af noget ubestemt, eller rettere: Hvis der er noget, teksten er præcis omkring, så er det omkring ubestemthed som vilkår og kvalitet.

Intethed kaldes i *Cézannes metode* for ”det forskelsløse” eller *apeiron*. I almindelig menneskelig omgang opleves *apeiron* ikke, fordi det undviger de normalsproglige betydninger. Men i det, Højholt kalder det konsekvent improvisatoriske kunstværk, ryddes alle normalbetydninger af vejen, hvorved man ikke kommer til at opleve en særlig betydning, men selve det, at det eksisterende eksisterer. *Apeiron* er således det samme som la Cours ”poesi” og Bergsons ”*élan vital*”: den materielle virkeligheds virtuelle forudsætning som potentiale eller mulighed.

Kunstværket er en ting, der træder frem med den grænseløse ubestemthed som baggrund, og ved at forlene den kunstneriske syntaks med ubestemthed bliver virkelighedens forudsætning konkretiseret i værket. *Cézannes metode* er at lade maleriet være ”opspring” fra den store ”gråhed”, som er forudsætning for den maleriske syntaks. Afhandlingen har tidligere beskæftiget sig med *Cézannes* artikulation som ”malekvanter”, der netop rummer den kvalitative ubestemthed, der er *apeiron*s eller ”gråhedens” kendetegn.

Med nøgleordene ”improvisation” og ”proces” skal det følgende skitsere den udvikling i efterkrigstidens kunst, som Højholts poetikker er symptomatisk for. Der sker en karakteristisk forskydning fra ”digt” til ”skrift”, der antyder, hvordan det ikke længere er digtet som destillat eller essens, der er den kunstneriske akts mål. Snarere tydeliggøres artikulationens forudsætning ved at registrere ”rub og stub”: ”rester”, ”vildveje” og vildfaren skrift. Man kan formulere det således, at teksten bliver eksempel på et sprogligt ”integral”, før det traditionelle digt er differentieret ud som målrettet funktion. Ved at improvisere med sprog materialet demonstreres integralets karakter af potentiale. Denne digteriske praksis får sin meget tydelige parallel i jazzmusikken.

Bebop

Årene under 2. verdenskrig ledte til en ny måde at spille i grupper på inden for jazz. Det havde været undervejs i flere år og lå implicit i lyden af Count Basies rytmesektion og hos den unge tenorsaxofonist Lester Young, guitaristen Charlie Christian, bassisten Jimmy Blanton og flere andre. Det havde udskilt sig, rytmisk og harmonisk, i jamsessions i Harlem af en gruppe yngre musikere som Christian, Thelonious Monk, Dizzy Gillespie og Charlie Parker. De første indspilninger af den slags musik, som de udviklede, bebop eller bare bop, viser, hvad de arbejdede hen imod – præcision af udførelsen i højt tempo, sofistikeret harmoni, en tilnærmelse til harmonien af de accenter, en musiker spillede, og en mere kontrapunktisk, fremhævet rolle for rytmesektionens instrumenter, specielt klaver og trommer.

Selv om nogle big bands spillede musik, der gjorde brug af harmoniske og rytmiske metoder (og ofte klichéer), som var foretrukne af de ”modernistiske” musikere, så var bebop de små gruppers musik. Jazz havde altid stillet krav til opfindsomhed og bevidsthedsnærværelse, men Parker, Gillespie, Fats Navarro, Bud Powell og andre forøgede disse krav betydeligt. Deres musik krævede virtuositet, og som en selvopfyldende profeti blev virtuositet, dygtighed, ideer – evnen til at tænke hurtigt her og nu og udvise ynde og vid under stort pres – en del af æstetikken.

For at spille musikken korrekt skulle musikerne ikke bare kunne svinge, men være i stand til at artikulere kompliceret melodisk materiale, der passede til alle de ekstra harmoniske

krinkelkroge og sprækker, som blev opdaget og udforsket, nogle gange under tempi, der stillede utrolige krav til deres koordination og åndsnærværelse. Stilens essentielle grammatik var dannet af de otte legato-toner, der var blevet perfektioneret af Lester Young og Charlie Christian, men med en vigtig forskel.

En improviserende musiker arbejder med en slags harmonisk kort over en given sang i sit hoved. Kortet bliver oftest refereret til som sangens "changes", forkortelse af "chord changes"; sangen er et forløb gennem et varieret harmonisk landskab, hvis væsen er betegnet ved en harmonisk stenografering af akkorder. Akkorder er grupperinger af tre eller fire (eller flere) toner, som aftegner en særlig harmonisk tyngde eller spænding og somme tider peger mod en ny harmonisk retning. Bop-musikerne taler om en melodis harmoniske "kort" (map), idet de tænker på de skalaer, der er knyttet til de enkelte akkorder. Hvis vi i forlængelse af den forestilling benytter os af en landkortsmetafor til forståelse af musikken, kan vi sige, at bebop-jazzen giver en retningsanvisning og en angivelse af, hvor længe man skal opholde sig på en given "vej". Nogle akkorder skal forstås som skilte, andre som destinationer, atter andre kan være markeringer af, hvor man skal dreje af.

Men disse akkorder er kun "stenograferet", på samme måde som E 47 ikke giver nogen fornemmelse af vejens kurver og beskaffenhed, dens karakter. Der er ikke knyttet "oplevelser" til det abstrakte akkord-udsagn; de markerer et musikalsk potentiale, som det er musikere-ns opgave at udfolde. Til hver akkord er knyttet skalaer, som giver en mere udpræget fornemmelse af det harmoniske terræn. For at gøre tingene mere komplekse, så er flere skalaer ofte passende til en given akkord, og en stor mængde akkorder kan passe til den samme skala. Det kan lyde forvirrende, men det giver en ide om, hvilken viden en musiker er nødt til at have omsat hinsides ethvert bevidst niveau for at kunne spille "rigtigt".

I skalaerne er særlige tone og tonegrupperinger som landmærker, der fortæller, hvilken vej man er på. I en jazz-solo er musikeren tilbøjelig til at fremhæve disse karakteristiske toner, selv om han spiller mange andre af skalaens toner. I swing-musikerens grammatik faldt accenterne og de karakteristiske toner typisk på down-beatet. En af de ting, der adskilte de rigtige bebop-musikere fra midtfyrrerne fra selv de mest fremsynede af swingmusikerne var, at deres accentuerede toner ofte faldt på up- og and-beatet. Dette mere fleksible accentuerings-system kombineret med en tendens til at spille mange flere toner gav et mere detaljeret billede af det harmoniske landskabs konturer (heraf talen om bopmusik som "realisme"), på samme måde som et topografisk kort vil være mere detaljeret, jo flere ringe pr. cm der er, eller et avisfoto vil være mere detaljeret, jo flere raster der er.

Jack Kerouac og beatgenerationen

For de unge amerikanske forfattere, der var samtidige med udviklingen af bopmusik, og som var del af den såkaldte beatgeneration, blev musikken metafor for virkelighedens muligheder. For de unge kunstnere i det konservative og normbundne Amerika i efterkrigstiden udmøntede længslen efter en større virkelighed sig i eksperimenter med alkohol, stoffer og seksualitet og en konkret omflakken, der for eksempel ses i Jack Kerouacs berømte *On The Road* (1957), som beskriver hans tilfældige omflakken i USA. Bogen kan sammenlignes med bopmusiker-nes ovenfor nævnte kort, der tager udgangspunkt i geografiske lokaliteter eller tilbagelæggelse af en strækning; topoi, der som klichéer eller "chord changes" elaboreres over, nedbrydes og findes muligheder i. Metoden er en udpræget brug af improvisation og forsøg på at opretholde en "strøm", der konkret afspejledes i, at bogen oprindeligt var ét sammenhængende ark, der var klistret sammen af mange enkelte i en rulle.

Selve forestillingen om kliché som potentiale og uafviklet mulighed ser ud til at have været en stærk impuls i popkulturens opblomstring i 1950'erne og 1960'erne. Ud fra den betragtning får et værk som Andy Warhols en betydning, som kunsthistorikere har været meget tøvende med at tilskrive det. Ser vi f.eks. på den amerikanske kunsthistoriker Robert Hughes, der i mangt og meget med sine tv-programmer fra 1979-80 om "The Shock of the New" – Det chokerende nye – kanoniserede en forestilling om avantgarde og kunst som samfundskritik, så siger han om Warhol:

Warhols arbejde var i begyndelsen af 60'erne en ond parodieren af reklamen uden dens glans. Det handlede om den måde, reklamen lover, at den samme dypelse med forskellige etiketter vil give én specielle, enestående glæder. Reklamen smigrer folk med, at de har noget til fælles med kunstnere; forbrugeren er sjælden, kræsen og en kender af sanseindtryk. Hvis Warhol engang var samfundsomvæltter – og i begyndelsen af 60'erne var han det – var det, fordi han vendte op og ned på den proces, som vellykket reklame afhænger af, ved at blive en berømt kunstner, som ikke brød sig om andet end banalitet og ensformighed.¹⁶⁸

"Banalitet og ensformighed" karakteriserer vældig godt væsentlige elementer i Warhols værk, men bestemt ikke som negativ kvalitet: Warhol elskede reklame! Hans serigraferede billeder er uden tænkte nuancer; en overflade med "fejl", men uden justeringer – præcis som Kerouacs prosa. Og de er drevet af en tilsvarende fascination af stereotypisk potentiale: Marilyn Monroe har mange fine variationer – både forsætlige og uforsætlige – i sin overordnede genkendelighed i diptych'en fra 1962 (fig. 23).

Synet på Jack Kerouacs måde at skrive på – ujævn og grammatisk suspekt – har været brugt til at retfærdiggøre den ugunstige modtagelse, hans værk ofte har fået. Den bevægelse, Kerouac var en del af i de sene 1940'ere og tidlige 1950'ere, var rettet mod det fremherskende "cerebral-formalistiske" temperament, der udelukkede nye forfattere fra litterær eksistens, fordi såvel deres personlige erfaring som deres litterære sprog var blevet undertrykt af post Eliot-tilhængernes kritiske spændetrøje. For at overvinde denne restriktionsangst, var Kerouac nødt til at pille prosanormen ned fra piedestalen ved at skrive prosa på en ny måde. Kerouac siger om sine egne intentioner:

Jeg blev godt træt af den konventionelle engelske sætning, der virkede så ubøjelig i sine regler, så uantagelig for min bevidstheds faktiske karakter, som jeg lærte den at kende i Freud og Jungs moderne ånd, at jeg ikke kunne udtrykke mig i den form længere ...

Skam synes at være nøglen til repression inden for forfattervirksomhed såvel som inden for psykisk sygdom. Hvis man ikke holder sig til det, man først tænkte og til de ord, som tanken bragte, hvorfor skal man så hovedet beskæftige sig med det? hvad skulle meningen være med at prakke folk sine små løgne på? Det jeg synes er virkeligt "forbløffende i sin ulæselighed" er denne anstrengende og kedelige løgnagtighed, som kaldes håndværk og korrektur af forfattere, og som er åbenlyst karakteriseret af de skarpeste psykologer som simpel blokade af den spontane mentale proces, der var kendt for 2500 år siden som "Hurtighedens syv strømme".¹⁶⁹

Selvfølgelig har hovedanken mod kvaliteten af Kerouacs prosa altid været mod de grundlæggende regler i hans skrivefilosofi, især dem, der udelukker forfatterens væsentlige kontrol: korrektur og rettelser. Men Kerouac stod stejlt på sin kritiske metode; den blev nedfældet som "Essentials of Spontaneous Prose"¹⁷⁰:

¹⁶⁸ Hughes 1981, s. 348.

¹⁶⁹ Her fra Weinreich 1987, s. 2, min oversættelse.

¹⁷⁰ Charters 1992, s. 57-58, min oversættelse.

HOVEDPUNKTER I SPONTAN PROSA

OPSÆTNING Genstanden er til stede for bevidstheden, enten i virkeligheden som ved skitsering (foran et landskab eller en tekop eller gammelt ansigt) eller til stede i erindringen, hvorved det bliver afridsningen fra hukommelsen af et bestemt billedobjekt.

PROCEDURE Idet tid er kernen i talens renhed, er optegnelsen af sprog et uforstyrret "flow" fra bevidstheden af personlige ide-ord [idea-words], *blæsende* (som jazz-musikeren) billedindholdet ["blowing on subject of image"].

METODE Ingen punktummer, som skiller en sætningsstruktur, der allerede er ødelagt af forkerte koloner og forskræmte og overflødige kommaer – men med den livskraftige tankestreg som skiller retorisk åndedrag (som jazzmusikeren trækker vejret ind mellem de blæste fraser) – "afmålte pauser som er vor tales vigtigste element" – "adskillelse af *lydene* vi hører" – "tid og hvordan den nedfældes." (William Carlos Williams)

RÆKKEVIDDE Ingen "selektivitet" af udtrykket, men i overensstemmelse med tankens frie afvigelse (association) ind i dens grænseløse hav af "blæselige" områder ["limitless blow-on-subject seas of thought"], svømmende i et hav af Engelsk uden anden disciplin end rytmen af retorisk udånding og tilrettevisende udsagn, som en knytnæve der hamres i bordet efter hver ytring, bang! (tankestreg) – Blæs så dybt du vil – skriv så dybt, fisk så langt nede, som du vil, tilfredsstil først dig selv, så kan læseren ikke undgå at modtage telepatisk chok og betydnings-ophidselse efter de samme love, som er aktive i hans egen menneskelige bevidsthed.

FORSINKELSE AF PROCEDURE Ingen pause til at tænke over de rette ord, men barnlig opstabling af ekskremental ordvækst indtil tilfredshed er nået ["infantile scatological buildup words till satisfaction is gained"], som til gengæld vil vise sig at være en fantastisk ledsagende rytme til en tanke og i overensstemmelse med den Store Lov om timing.

TIMING Intet er mudret som *forløber i tid* og ifølge *tidens* lov – Shakespearesk understregning af den dramatiske nødvendighed af at tale nu på egen uforanderlig måde eller holde mund for evigt – ingen korrektur (undtagen åbenlyst rationelle fejl, så som navne eller beregnede indføjelser, som ikke er skrivehandling, men *indføjelser*).

INTERESSEFOKUS Begynd ikke med en forudfattet ide om, hvad der skal siges om billedet, men med det dyrebare interessefokus for billedgenstanden i skrivningens *øjeblik*, og skriv udad, svømmende i sprogets hav indtil periferiens forløsning og udmattelse – Eftertænk ikke undtagen af poetiske- eller P.S.-grunde. Eftertænk aldrig for at "forbedre" eller bestride indtryk, idet den bedste skreven altid er vredet ud af det mest personligt smertefulde, som er forkastet af vuggens varme beskyttende bevidsthed – aftap din egen sang af dig selv, blæs!–nu! Din måde er din eneste måde – "god" – eller "dårlig" – altid ærlig, ("latterlig"), spontan, "bekendende" interessant, fordi [det] ikke [er] "tilvirket". Tilvirket er kunstlet ["Craft is craft"].

VÆRKETS STRUKTUR Moderne bizarre strukturer (science fiction, etc.) er resultatet af et sprog, der er dødt, "anderledes" temaer giver illusion af "nyt" liv. Følg de grove konturer i udbredende bevægelse over genstanden, som en flod over sten, lad bevidstheden strømme hen over den dyrebare kernes nødvendighed (lad din bevidsthed strømme hen over den, *en gang*) og nå til vendepunktet, hvor det, der var sløret "begyndelse", bliver skarp-nødvendiggjort "slutning", og sproget afkortes i konkurrence med arbejdet om kapløbet med tiden, idet det følger lovene for Dyb Form, til enden, sidste ord, sidste strøm – Natten er Slutningen.

MENTAL TILSTAND Skriv så vidt muligt "uden bevidsthed" i halvtrance (som Yeats' senere "tranceskrift"), idet det underbevidste tillades adgang til det eget uhæmmede interessante nødvendige, og således "moderne", sprog, som bevidst kunst ville bortcensurere, og skriv eksalteret, hurtigt, med skrivel- eller-taste-krampe, i overensstemmelse med (som fra midte til omkreds) orgasmens love, Reichs "formørkelse af bevidstheden". Kom indefra og ud – til afslappet og udsagt.

Centralt i Kerouacs æstetiske filosofi står således påstanden om bevidst uredigeret prosas værdi – prosa, som – ironisk nok – repræsenterer den yderste kunnen.

Men spontan prosa er naturligvis ikke ny med Kerouac. Hvad angår den form for spontanitet, der går forud for Kerouac, så understreger litteraturhistorien den begrænsede kontrol eller styrke hos udøverne af en sådan metode i forhold til den tilsyneladende sproglige udgydelse og svækkelse. Fra surrealismen kendes således automatskriften, der dog er forskellig fra Kerouacs praksis, idet surrealistene udelukkende brugte automatskriften til at komme i forbindelse med det ubevidste med. For Kerouac er skriften i sig selv mål – som kunst og virkelighedskorrelat. Den høje bevidsthed om spontanprosaens modus; dens tegn-karakter og kommunikationspotentiale er essentielle egenskaber ved skriften. Uredigeret prosa er en metodelære, der nægter kunstnerens traditionelle selektivitet til fordel for en anden form for selektivitet. For Kerouac var impulsen at definere sig selv ved hjælp af en mere personlig form, som fortalte sandheden om hans erfaring på trods af nedarvede litterære konventioner.

Kerouacs skrift er et forsøg på at opdage form, ikke at imitere form, og at blotlægge erfaring, idet der skrives om det, som om den mentale spontane proces' sprog kunne fremvise menneskelig erfaring, der stadig var ukendt, simpelt hen fordi ingen forfatter havde vovet at nedfælde den uberørt af "tilvirkning" eller håndværk i dette begrebs traditionelle forstand.

Den åbenlyse ironi ved denne stædige nægtelse af redigering er imidlertid, at enhver forfatter, der er så optaget af redigeringsprocessen, at han modstår den så dogmatisk, må have denne klassiske forfinelsesproces opmærksomt fæstet i bevidstheden, på samme måde som den improviserende og "pjattede" jazzmusiker må være overmenneskelig virtuos.

Såvel Kerouacs stil som hans forestilling om legende opstod af hans insisterende modstand mod redigering i traditionel forstand. Kerouacs første roman *The Town and the City*, skrevet og omskrevet i de sene 1940'ere og udgivet i 1950 blev opfattet som en lovende prosadebut, selv om den imiterede Thomas Wolfes stil. Kerouac reagerede voldsomt mod denne kritik og var bange for Wolfes indflydelse på *On the Road*. Kerouac holdt af at opfatte sin vidtløftige anden roman som skrevet på en måde, der ikke lignede nogen anden, i en stil og et sprog, som svarede til rytmen og det stormfulde tempo i erfaringen selv. *On the Road* er det eksemplariske eksempel på Kerouacs bevidste brud med en utilfredsstillende stil, idet hans udtryk anvendte de specielle teknikker, han udformede i sit essay. Kerouacs spontane bop-prosodi skabte *On the Road* – der som nævnt blev maskinskrevet på et "uendeligt" langt ark, som om det var en lang sætning – som et nonstop udtryk for en stadigt bevægende erfaring, og med en sproglig energi, som gennembrød enhver begrænsning, der blev lagt på det af vore forestillinger om syntaks.

Kerouacs plan var et gigantisk epos i Balzacs og Prousts tradition. Hans litterære struktur er motiveret af den samme impuls som strukturen i jazz-riffs – impulsen til at perfektionere en velovervejede stil, der giver en illusion af spontanitet. Jazz-riff kan karakteriseres som en kort musikalsk frase som gentages, somme tider med små variationer, over et vers, idet et akkordmønster følger dets normale progression. Yderligere så opfattes riffs altid som spontane, som om de var improviserede i kampens hede. I en grad så riffs nogle gange opfattes synonymt med improvisation. Men ikke bare er riffs i lige så høj grad del af det samme arrangement og den samme orkestrering som lead-melodien, mange af dem består kun af oplagrede fraser, citater fra beslægtede melodier eller klichéer, der er populære på et givet tidspunkt. Improvisation omfatter spontan tilpasning (eller inspireret allusion) lige så meget som opfindelser "på stedet". Opfindelsen af den kreative proces ligger ikke i frasens originalitet som sådan, men måden hvorpå den bruges i referencerammen.

Denne opfattelse af improvisation karakteriserer sproget i Kerouacs prosa på et præcist teknisk niveau. Warren Tallmann skriver i et tidligt essay "Kerouac's Sound", at han synes *The Town and the City* ligner 1930'ernes sentimentale musik med stor vægt på melodi, såvel

som romanen er domineret af den narrative eller fortællende linje. *On the Road* illustrerer derimod bevægelsen ind i bebop, hvor lydene bliver BIFF, BOFF, BLIP, BLEEP, BOP, BEEP, CLINCK, ZOWIE! (jf. popkunstneren Roy Lichtensteins tegneseriemalerier (fig. 24), som også rummer disse ”lyde”). Lydene brydes op og bliver erstattet af andre lyde. Rejsen er NU. Fortællingen er en bumpende ekskursion, som er nuets karakter.

I den eneste større samling af karakteristik og analyse af beat-generationens litteratur på dansk, *Frigørelsens hyl* fra 2004, skriver Lasse Vøge om Kerouacs spontanprosa og hæfter sig bl.a. ved den musikalske synkope som paradigmatisk for Kerouacs stil. Synkopen, som den også praktiseres af bop-musikere, er en forskydning af den rytmiske accent, hvorved det ubetonede taktslag forlænges eller slås sammen med den efterfølgende taktdel. Lasse Vøge perspektiverer fænomenet i lyset af Bergsons forestilling om, at bevidsthedforløbets sammensætning ikke er en homogen sideordning, men ”inter-penetration”, en sammenhæng, hvor bevidsthedstilstandene gennemtrænger hinanden. Ved at synkopere sprogets fundamentale linearitet tilvejebringes en oplevelse, der svarer til bevidsthedens måde at orientere sig på.

Selv om det ifølge Bergson ikke burde kunne lade sig gøre (fordi *la durée* ikke lader sig simpelt metaforisk repræsentere), iværksætter Kerouac også forestillingen om en ”strøm”, der får foregående begivenheder til at gribe ind i de følgende, på elementært beskrivelsesplan – og på en meget virkningsfuld måde. Han synkoperer ”drivet” i sit motiv. I *Vejene* kan det f.eks. ses i beskrivelsen af helten Dean Moriarty, mens han arbejder som parkeringsvagt. Sal Paradise (Kerouacs alter ego) forklarer:

Han var den mest fantastiske parkeringsassistent i verden, han kan bakke en bil med tres kilometers fart ind i et snævert lille hul, standse ved muren, springe ud, fare frem mellem skærmene, hoppe ind i en anden bil, svinge den rundt i 75 kilometers fart på en lillebitte plads, bakke hurtigt ind i en snæver plads, bump, smække håndbremsen i, så man kan se vognen fjedre, idet han hopper ud, så hen til billetskuret, i fuld fart som en væddeløber, aflevere nummeret, springe ind i en nyankommen bil endnu før ejeren er ude af den, bogstaveligt talt dukke ind under ham idet han stiger ud, starte bilen med vogndørene smækkende åbne, suse af sted til den nærmeste ledige plads, svinge, bakke ind, bremse, ud, løbe igen.¹⁷¹

Dean Moriarty er stadig del af en tidligere bevægelse, mens han er involveret i en ny: ”man kan se vognen fjedre”, man kan se ham ”dukke ind under” bilejeren, ”idet han stiger ud, starte bilen med vogndørene åbne, suse af sted ...” Beskrivelsen er et forsøg på at udtrykke begivenhedernes fundamentale gennemtrængning af hinanden i en art metaforisk synkopering.

Peter Laugesen

Kerouacs spontanprosa får stor betydning for den danske generation af digtere, der læser ham. Improvisation, dynamik og potentiale er nøgleord for Peter Laugesen. Allerede i den tidlige *Landskab* fra 1967 er der flere eksempler, der kan opfattes som forskellige ”takes” af improvisation over grundakkorder eller som A-stykker og B-stykker af samme melodi, alt afhængig af hvordan klichéerne iværksættes:

¹⁷¹ Kerouac 1960, s. 12-13, i Elsa Gress’ fremragende oversættelse.

Kapitel 8: Perspektiver

en rose så rød fra morgen til aften er vissen og død

En enestående handling hvis personer ikke findes.
Der kommer intet.
Jeg søger andre steder.
Der er ikke noget i de små pletter uanset farve,
Indhold og konsekvens.
Men ordet blomst er vanvittigt.

Forskellige landskaber og
måder at opleve dem på.
Mistede ting er på vej mod en ny skrift.
Bevægelser der er oplevet og overstået.
Nødvendigheder forsvinder hvor
jeg er en del af dem.
Mine motiver rækker efter steder hvor de
spidse rester måske har aflejret sig.

Skriftens råmateriale er uden
forbindelse med havet.
Poesi og formulering rives fra hinanden.
Jeg eliminerer landvindingerne.
Det er en bevægelse.
Ødelæggelsen ledes ud over kanten hvor noget rører sig.

manuskript fjerde version

Forskellige landskaber og måder at opleve dem på.
Mistede ting er på vej mod en ny skrift.
Bevægelser er oplevet og overstået.
Nødvendigheder forsvinder hvor jeg er en del af tingen.
Mine motiver rækker efter steder hvor de spidse rester
måske har aflejret sig.
Skriftens råmateriale er uden forbindelse med havet.
Poesi og formuleringer vristes fra hinanden.
Jeg eliminerer landvindingerne.
Det er en bevægelse.
Ødelæggelsen ledes ud over kanten hvor noget rører sig.

Ordet blomst er vanvittigt.

Anthony mærkede hende godt hendes ånde nåede ham ud fra
mundvigen. De lå snart sammen ned mod vandet.

I områder som måske er identiske findes væsenerne.
Vi er tvunget til nye udvidelser.

Jeg leder ikke i hovedvejenes asfalt.

Et omrids skjulte det nederste af himlen hvor en gade ellers
ville være løbet hen.¹⁷²

De to ”takes” har udgangspunkt i den gamle Bakkesang: *Køb blomster, køb blomster*, hvorfra første linje (side 16) stammer: ”en rose så rød fra morgen til aften er vissen og død”. Skriften

¹⁷² Laugesen 1970, s. 16 og 17.

elaborerer over de poetiske (farve), filosofiske (forholdet mellem ordet blomst og fænomenet blomst) og eksistentielle (tab, død) implikationer af det banale udsagn, som derved fremstår som en ”potent” kliché. I andet ”take” arbejdes der længere ind i det ”grænseløse hav af ’blæselige’ områder” ved hjælp af fri association, helt i overensstemmelse med Kerouacs praksis. Oven i købet metaforiseres området også som ”vand”:

Anthony mærkede hende godt hendes ånde nåede ham udfra
mundvigen. De lå snart sammen ned mod vandet.

I områder som måske er identiske findes væsenerne.
Vi er tvunget til nye udvidelser.

Jeg leder ikke i hovedvejenes asfalt.

Et omrids skjulte det nederste af himlen hvor en gade ellers
ville være løbet hen.

Samtidig med at skriften er udvidelse, tematiserer den vilkårene for og nødvendigheden af denne udvidelse; skriften ”handler” således på alle måder om og med sig selv.

Hvis man skulle sammenligne de behandlede Laugesen-tekster med bop-musik, kan man sammenligne med nummeret *Ah-Leu-Cha* i en optagelse fra august, 1948, som er et samspil mellem Charlie Parker og Miles Davies. A-stykket i *Ah-Leu-Cha* er baseret på standarden *Honeysuckle Rose*. Det improviserede B-stykke er baseret på *I Got Rythm*, ligeledes i F (jf. musikeksempel 8).

Intentionalitet

Peter Laugesens bog *RETRO* fra 1984 er ”en spontan sammenskrivning af tekst 1965-1982, udgivet i en løbende strøm af bøger siden 1967”, som forfatteren selv indledende skriver i *RETRO* om værket.

I *RETRO* optræder det citerede A-stykke, der elaborerer over *Køb blomster* fra *Landskab*, nu indledt af noget, man godt kunne betegne som en poetisk udformet ”mini-poetik”:

Man kan ikke rive en ting ud af sammenhængen der giver den lyd, farve og betydning. Det er nødvendigt at tage alting med.

De offentlige versioner af de væsentlige tillægsord styres af ligegyldigheder. Det rager ikke nogen, hvad der er smukt, grønt eller godt. Vi behøver en fuldstændig ny blanding, og en ny værdiskala, farveskala, moralskala. I det mindste, og bedst, en ødelæggelse af dem.

Der er ikke noget at sige til, at de blodspyttende og sprængte ord er trætte af deres roller blandt blottede ting og destruerede lænestole. Hvad der gælder ordene gælder osse de øvrige benyttede materialer.

Det står alt sammen endeligt placeret og lænket hvor det passer i sammenhængen. Men hvis det pludselig besluttede at slutte sig til landskabet igen, hvor det kommer fra, ville det kunstige miljø sprænges. Og det er dær den ny poesi arbejder.

I det fuldstændig skjulte og mikroskopiske, hvor de små nuancer er det eneste, der betyder noget. Poesien har kun en social rolle, hvis den ses fra et socialt synspunkt, og derfra, men ikke andre steder fra, er den ødelægger.

En rose så rød fra morgen til aften er vissen og død¹⁷³

”Poetikken” taler om materiale (herunder ord), der er ”endeligt placeret og lænket hvor det passer i sammenhængen.” Imidlertid kan materialet så at sige gøre oprør (hvorved handlingen

¹⁷³ RETRO, s. 32

bliver social, hvis man vælger at anskue det ”derfra”), ”hvis det pludseligt besluttede at slutte sig til landskabet igen, hvor det kommer fra, ville det kunstige miljø sprænges.”

Strategien for poesien er ligedannet med den, vi har iagttaget i forhold til kunst med ”europæisk” rod: ved at ombryde materialet stiger værkets korrelativitet, hvorved det forlenes med egenskaber, der gør, at det kan ”slutte sig til landskabet igen”, som Laugesen skriver – der kan også ligge en intertekstuel ”joke” i vendingen, idet tekststykket, der følger lige efter, jo stammer fra digtsamlingen *Landskab*.

Imidlertid må korrelatet improviseres frem; digteren må iværksætte sin intuition og mærke efter, om hans skrift ”ligner” landskabet i kvalitativ forstand. Derfor vil det også være forfejlet at tale om ”intentionalitet” i mere logisk forstand, som et udsagn, der er blevet til i kraft af en forudgiven metode til materialets strukturering.

At det faktisk forholder sig sådan, dokumenteres af et brev, som Peter Laugesen skrev til Per Højholt (der sad i redaktionskomiteen for forlaget Arena) efter færdiggørelsen af *RETRO* i december 1983 (fig. 25). I brevet beskriver Laugesen sit værk som ”en række cirkler omkring det usigelige, som en skøjtøløber på isen rundt og rundt og pludselig er isen savet igennem og hvad så. Nu må jeg svømme.” Det usigelige kan jo netop ikke siges, men må hele tiden rammes ind af sproghandlinger og –gestik, men disse manøvrer tærer på digteren, præcis som en jazzmusiker, der har improviseret sig ind i ukendte ”blæselige” områder gennem iværksættelsen af al sin virtuositet: ”Jeg er træt, er jeg. Mere en robot end et menneske. Er det sådan at være ”digter”. Nej, jeg fastholder: jeg er ikke digter, jeg har aldrig digtet noget. Jeg skriver bare, jeg har i hvert fald skrevet, det er en moderne bog.”

Laugesen stiller sig til rådighed for materialet som kvalificeret skribent, der er i besiddelse af et forfinet redskab; han er ikke ”digter” i den forstand, at en digter har en etisk og æstetisk kurssætning for sit virke. Det er i alle højeste grad relevant at betegne Laugesens rolle som ”depersonaliseret” for nu at hænge ham op på et modernistisk karakteristikon.

F.P. Jac

Den række af lyrikere, der debuterede mellem 1976 og 1981, er på klassisk vis søgt karakteriseret som ”firsergenerationen”. Det var digtere som Michael Strunge, F.P. Jac, Pia Tafdrup, Søren Ulrik Thomsen og Pia Juul, og når de til en vis grad blev opfattet som én generation af kritikken, så hænger det bl.a. sammen med en fælles forankring i et sprog, de følte var forældet og uskikket til at rumme deres poetiske erfaring. Det var dels forældre-generationens fornuftige og pædagogiske ”velfærdssprog”, dels den tunge politiserede halvfjerdsretorik, der blev brugt i akademisk kommunikation.

Når sproget bliver slidt, mister det appel og bid, og så er det tid for et tandskifte:

gang på gang er jeg barnet der snerrer det første sæt tænder af med et grin der tager hårdt på den ældende generation

Således vrænger F.P. Jac på første side af *Misfat* fra 1980. *Misfat* spiller på det engelske ”misfit” – utilpasset, og normbruddet og oprøret er afspejlet i værkets sproglige beskaffenhed. De 136 tætskrevne sider rabler gavmildt løs, og det forpustede er netop åndedraget i ”suprem-digtet” – ”overdigtet” – som Jac betegner sit værk; det er sproget drevet – eller ”blæst” – til sit yderste i en lyrisk maraton.

Over for den ”ældende” generation med et skråsikkert ”greb” om tingene og et etableret samfund, hvor ”produktionen ... havde grebet om den sidste snert af verden og hjerte” (s. 61), bekender Jac sig til en generation, der har ”misfat”:

... min generation er en stribe vellyst i denne store eftermiddag,
 min generation er ud af poesien og så de store håndtryk på cafeerne,
 min generation er den sidste og den sidste af sin art,
 den er underlivsturen og læbefrækhederne og sperm i folkemunde ...
 (s. 84-85)

På tærsklen til 1980'erne hersker en apokalyptisk stemning. Noget voldsomt er under opsejling; undergangen, kroppen og det nye årti kædes sammen i løfterig portalpoesi:

... jeg kan love jer at der bliver fejende drøn på årtiet fra nu af, gem jer hellere allerede i professoratstolene for det er nossernes stjernebillede der interesserer os ... mensesårtiet er forbi ... (s. 102)

Den klynkende stemme fra "mensesårtiet" – 1970'erne – overdøves af firsernes udråb; årtiet bliver manege for højroset lyst og poseren; "maestro jeg er med på en stribe tyk bearnaise inden showet lukker ..." (s. 107)

Misfat er inddelt i fem afsnit, "concepter", afsluttet med "Efterskrift og vildelse!!!". Forskellige tidsrammer lægges ned over en fortid, hvor forældregeneration og samfund står for skud i et opgør, der har sproglig karakter. Beskrivelsen – for så vidt man kan betegne supremdigtet sådan – fører læseren fra digterens skoletid via 1970'erne ("det udfusende årti") til 1980'erne, hvor en varietéagtig dommedagsvision folder sig ud: "sving firserne på tungen slip dem løs i dine hullede sko for de bliver umådelig flotte at dø i" (s. 36).

Når Jac smælder med tungen, sker der noget, og i det tredje concept – "Faser af jegformens totale opløsning" – sammenfattes en del af supremdigtets sproglige og mentale bevægelse i et poetisk billede:

det er et område og det står klart og overskueligt,
 der løber en pige og leger
 det er vist noget med sproget er der blevet fortalt,
 et kvadrat mellem murene og brystet her til løs leg
 så bliver alle tilstandene stukket videre i et sprog,
 det lette hop ud i bolden
 og en vækst fra hjertet bliver til en glædelig biologi,
 [...]

 pigen ser det hele med bolden hele hendes verden åbner sig
 og det er hendes vej ud af bevægelsen,
 hendes funktion i en opløsningsfase og bolden som tilhold
 hendes instinkt mens der skrives om den store sandhed,
 se hende gå ind i bolden og tilegne sig stof
 der endnu befinder sig i periferien for hele menneskehoben
 [...] (s. 60)

Syntaksen i *Misfat* er spækket med yndlingspræpositionerne "fra", "af", "i" og "ud" for at beskrive, hvordan "noget" tages fra eller af "noget" og gives ud i "noget" andet. Gang på gang går den sproglige bevægelse fra præpositioner til (ofte usædvanlig) brug af reflexive pronominer. Den legende pige er således på vej ud af en bevægelse for at "gå ind i bolden og tilegne sig stof". Hun bevæger sig væk fra en logisk/sproglig erfaringsverden og – gennem leg – ind i en oplevelse af stoflighed og virkelighed, der ligger uden for den sprogligt funderede hobs rækkevidde.

"det er vist noget med sproget er der blevet fortalt", hedder det, som om pigen nærmest befandt sig i en tuberkuløs tilstand. Den fare, hun er udsat for, er at få sit barnlige sprogunivers, som er opfyldt af lyd og rytme, struktureret til et voksensprog, der er "forurennet" af et

symboltag af ”betydende” fraser og metaforer. ”jeg er et pludrebarn med tobak og kvinder hvilende i munden,” siger Jac med et slags ledemotiv eller kliché, der dukker op et par gange i teksten, og hvorfra der kan ”sprogtes”, som Jac formulerer det. Og det pludrende, uensartede sprog kan siges at være værkets ”betydning” i sin hyldest til liv, beruselse, barndom og bevægelse. Sproget forsøger på bergsonsk maner at holde symboler borte: ”du skal få lov at lege på vores enge bare du ikke bruger elmesygen som en billedfigur i alle dine frustrationer,” (s. 12). Billedfigurer i sproget ses som symptom på et cerebralt, krampagtigt forsøg på at ”begribe” alting, det er ”sprog slæbt til stranden for at forstå mågen” (s. 125).

Sprogets forankring i et dybere ”semiotisk” lag, der kan destrueres frem, er et forsøg på at få sproget helt ind på kroppen, og de beskrevne oplevelser antager ofte en kropslig, synæstetisk karakter: ”se svalen når den falder sine *to minutters brøllende betydning*, og ingen hørte toget der kan du selv se hvor adskilte lydene er,” (s. 100, min kursivering). Enkelt formuleret er *Misfat* et forsøg på at gøre det samme med sproget, som pigen gør med sin bold: at ”tilegne sig stof der endnu befinder sig i periferien for hele menneskehoben”. Kerouac siger i sin opregning af spontanprosaens hovedpunkter: ”skriv eksalteret, hurtigt, med skrive-eller-tastekrampe, i overensstemmelse med (som fra midte til omkreds) orgasmens love [in accordance (as from center to periphery) with laws of orgasm]”.¹⁷⁴

Jac skriver hurtigt og uden rettelser; filtpennen danser over papiret med et muntert grafisk udtryk, der desværre går tabt ved trykning (fig. 26), og den praksis fører ham ud til stof i (og hinsides) periferien af de flestes rækkevidde.

Den legende mongoloide pige med de skæve øjne er uden for fare, så længe hun har bolden som tiltag; og hendes greb om verden gennem leg inspirerer den misfattede digter – ikke underligt, at hun dukker op med sin bold adskillige gange i teksten:

den lille pige med den nøgterne skævhed vender altid aldrende tilbage til den samme firkant i græsset til det samme hul i verden, [...] hun fik mig ned på sproget lige siden hun i hurtig natur tog fat i en fingerspids og sagde at det var mig og hende mig og hende, indstillede mig på at der kun var én chance nemlig at gå ud af det etablerede sprog og så bare tale som munden løb af med en, [...] hun peger [...] og siger [...] nu er der kun en tid vi skal huske helt klart, men nu har jeg jo fundet dig og du har sådan et sjovt sprog, du er rund som min bold når du taler og så er det som om du har strand i munden når du taler om de mennesker der vist var engang [...] (s. 101)

Ikke nok med at digteren er legende rund, når han taler; selve digtet skal også tage form af en bold under børnenes indflydelse: ”og børnene vil indhente kunsten digtet bliver rundt og nært biologien prenter sig selv helt ind” (s. 48). For at tage en linje op fra tidligere, hvor Johannes V. Jensen blev behandlet, så er kuglen som metafor også hos Jac et billede på værkets entropiske stabilitet, der paradoksal nok er en følge af normalsproglig opløsning, her med barnlig artikulation som matrice. Den sproglige tumult i *Misfat* er et forsøg på at nå den autenticitet eller ”realitet”, som pigen – barnet – repræsenterer. Børnenes kropslige oplevelse af omverdenen gennem leg er ”ægte”, og i ”pjat og bevægelse” formulerer de firserprojektet, som digteren ser det. Koncentrationen om kropslige udskillelser: slim, blod, urin og lort leder også tanken hen på barn, krop og ”ikke-sprog”: ”den skrigende yngling på vej med slim og blod er måske tættere på kiosksiderne end nogensinde lortebleen bliver vist folkeeje nu” (s. 99).

Hvis vi for et øjeblik betragter den ekskrementale æstetik hos Jac i lyset af Kerouacs regler for spontanprosa, så opererer han med en ”barnlig opstabling af ekskremental ordvækst indtil tilfredshed er nået”¹⁷⁵; en praksis, som Jac følger både på et tematisk og et formelt plan.

¹⁷⁴ Jf. s. 267.

¹⁷⁵ Jf. s. 266.

De mange latrinære udtryk fungerer som en slags naturgødning for den sproglige bevægelse, samtidig med at de repræsenterer et fortrængt univers, der ikke desto mindre er forudsætning for sund vækst:

[...] jeg vil sgu nuancere jeg vil udstråle vrangen jeg vil gøre alle smukke og alle skal komme til at se at blomsten skyder fra selve lorteklumpen der er ingen forskel på muld og gødning der er livet, ingen skal nægte mig min umådelighed jeg hører til i en kulturpause, jeg hører til i et tomrum inden verden jeg hører til af en verden, (s. 105)

I den skæve ekskrementale æstetik udgør fy-ordene et nærende substrat for bevægelse – *Misfats* "muld og gødning", hvorfra sproget spirer op af et (delvis) uforvaltet potentiale af ord, der bliver til udsagn i et vuggende sprogligt "integral".

Integralet

Begrebet om integralet kan siges at dække den skriftholdning, som er karakteristisk for beat-inspirerede digtere fra Højholt og frem. Integralet er den ubeskårne sum af skrift, som var forudsætningen for tidligere generationers "raffinerede" digteriske udsagn, hvor integralets potentiale blev transformeret til tegn, der subtilt fremviste "realitet" i deres ubestemthed. For digtere som Laugesen og Jac (i hvert fald i *Misfat*) bliver hele potentialet imidlertid synligt som det integrale af skrift, der bliver til i overensstemmelse med en praksis som den, Kerouac opregner i sine regler for spontanprosa. I det omfang, integralet er uforvaltet og ubevidst, er det i sig selv i besiddelse af realitetens ubestemthed.

Den ubeskårne sum af sprog lader sig ikke afrette; den er en kompost af associationer med autentisk glød og styrke. Supremdigtet hos Jac bliver netop derved "supremt": et "overdigt" før destillationen med en ram, rabelaisk vitalitet intakt. At strukturere og differentiere den pludrende rablen er en totalitær (voksen-)handling, og en sådan differentierende instans betegnes da også meget passende "diktoria" i *Misfat*:

[...] og diktoria lægger sit stadige greb i vores bevægelser diktoria er, bare et hop gennem sprogbarriererne og spillet er slut for altid, *diktoria tillader ikke at ordene bliver for vide* diktoria rensar, at oprøret måske startede med et ordentligt rup til de døendes realisme kunne være skægt men det er ikke muligt diktoria danser, det kunne jo blive en fare for de gamle arbejderlitteraters job, [...] (s. 115, min kursivering)

Passagen udtrykker samme holdning til den mimetiske realisme og dens politiske forudsætninger og implikationer, som har været gennemgående for afhandlingens optik, og den rationelle og pædagogiske del af recensionsspektret bliver implicit tilskrevet ansvar for det litterære udbuds sørgelige beskaffenhed, og de gamle "arbejderlitteraters" motiv bliver selvopholdelse snarere end kærlighed til kunst og litteratur.

Diktoria har på ingen måde "misfat", tværtimod lægger hun "sit stadige greb i vores bevægelser" og "renser" sprog og bevidsthed. I sin antiseptiske fremtoning giver hun associationer til en kultur- og bevidsthedshygien, som vi, der var underkastet unuanceret venstreorienteret pædagogik i 1970'erne, genkender med gysen. Diktoria er en personificering af overgrebets anatomi.

Det er i denne sammenhæng vigtigt at holde fast i, at Jacs "rup" til realisme og halvfjerds-erlitteratur ikke er møntet på underklassen, som han sympatiserer med; underklassen har altid været "beat": "jeg er underklassens manifestation med bid en lort en sigøjner der peger kusse-hvirvlen lige op i overklassen mens de griner," (s. 19). I det omfang, Jac forstår sig selv som politisk, repræsenterer han proletariatet (selv om begrebet nærmest er en "Diktoria"-bestem-

melse), og det er opløsningen af borgerlig sæd og skik – det ”dekadente” anarki, han orienterer sig efter. Oprørets potentiale ligger i kroppen og det ”nye” sprog og ikke i logisk politisk argumentation: ”min urinmængde fortæller mere om mit liv end alle disse politikeres chokvirkninger” (s. 24). Det bliver her en vigtig pointe, at hvor 1970’ernes venstreintellektuelle i litteraturen efterlyste en engageret (episk) og disciplineret arbejdsrøst til kollektivets vel, så fik de af ”underklassens manifestation” en utæmmet og selvhævdende lyrik til barnets og kroppens pris.

På trods af en mildt sagt begrænset fremskridtsoptimisme besynger *Misfat* den futuristisk begejstrede Emil Bønnelycke:

[...] giv mig et af emils store håndtryk og lad så vinen gå sin skærv på leveren bare drik løs der er sikkert en pille på vej der gendanner, lad os gribe helt op til bønnelycke et øjeblik mens revolutionen drukner i mad og bevægelsestæthed ud i luften emil vi elsker dig, [...] (s. 107)

Kærligheden til Bønnelycke er en kærlighed til ”bevægelsestæthed”, som det ikke er for vovet at oversætte til ”élan vital” (idet den åbne sætning læses: ”lad os gribe helt op til bønnelycke (et øjeblik mens revolutionen drukner i mad) og bevægelsestæthed ud i luften...”).

Når Jac skruer ord sammen som ”brødflokel” og ”tøjoverdrev” virker sammenstillingerne inspirerede af dobbeltsubstantiver hos Bønnelycke som ”Kaktushjerte” og ”Blods-Initialer”; sproglige konstruktioner, der får læseren til at tænke i analogier i stedet for logiske følger. Der er samme gehør for verden hos Jac og Bønnelycke, samme korpulente elegance i den sproglige rablen og samme mod til at følge sproget på ekskursioner ind i afkroge af verden og selvet – de ”blæselige” områder – der kan afsløre en overraskende og ikke altid lige charmerende beskaffenhed af disse.

Klaus Høeck

Klaus Høecks hovedværk *Hjem* fra 1985 er blevet til i overensstemmelse med denne forfatters forbløffende konstante optagethed af forholdet mellem værk og verden og de transformationsvilkår, værket bliver til på, i et forsøg på at favne egenskaber som ”ånd” og ”natur” i adækvate sproglige korrelater. Det er et genkommende tema hos Klaus Høeck, at syntesen af sprog og virkelighed ikke kan rumme sin egen forklaring, en udgave af den halsbrækkende formulering af selvet i Søren Kierkegaards *Sygdommen til Døden*, der peger mod Gud som den instans, der har sat mennesket:

Mennesket er Aand. Men hvad er Aand? Aand er Selvet. Men hvad er Selvet? Selvet er et Forhold, der forholder sig til sig selv, eller er det i Forholdet, at Forholdet forholder sig til sig selv; Selvet er ikke Forholdet, men at Forholdet forholder sig til sig selv. Mennesket er en Synthese af Uendelighed og Endelighed, af det Timelige og det Evige, af Frihed og Nødvendighed, kort en Synthese.¹⁷⁶

Kierkegaard bliver ved med sine svimlende formuleringer om selvet, men vi kan passende stoppe her og hæfte os ved forestillingen om, at selvet er en syntese af frihed og nødvendighed, eller rettere det i forholdet, at det forholder sig til sig selv. Man kunne sige, at det poetiske udtryk, der forholder sig til sig selv, idet det tematiserer sin egen forudsætning som ”nødvendighed”, har mulighed for at gribe ånden som sprogligt korrelat eller poesi. Her bliver enhver symbolsk eller gængs realistisk repræsentation af ånd utilfredsstillende, men idet Høeck er opmærksom på de transformationsvilkår, som virkeligheden er underkastet, når den

¹⁷⁶ Kierkegaard 1991c, s. 73.

sprogliggøres, bliver begrebet om entropi som numerisk mål for graden af et systems orden en bro mellem den dynamiske realitet og sprogets formelle vilkår. Entropiforholdene bestemmer til dels digtets udtryk, og en egenskab af potentiale eller forløbsmulighed er således objektiviseret i værket.

Nødvendigheden er hos Høeck den sproglige styring, de systemer, værkerne er bygget op over. Et genkommende element i transformationsstrategien er Viggo Brøndals teori om ordklasserne fra 1928. Som svar på, om der gives et universelt, logisk grundlag for sprogdannelsen, opstiller Brøndal fire fællessproglige kategorier. Disse kategorier er tilstrækkelige til at definere et hvilket som helst sprogs system af mulige ordklasser og udgøres af Relat, Deskript, relator og deskriptor (proprier, numeralier, præpositioner og adverbier). Kategorierne udtrykker henholdsvis substans, kvantitet, relation og kvalitet.

Axiomet i *Hjem*, transformationernes input, er en opremsning af de kemiske formler for de fremherskende stoffer i Danmarks undergrund, og det første – eller øverste – af bogens tre spor forløber som en udfoldelse af "Natur" med udgangspunkt i undergrundens "råstof" af bogstaver. Vi går fra de atomare byggesten til geologi, flora, fauna og mennesket og dets død og undergang.

Bogens andet hovedspor, "Kultur", forløber i modsat retning – fra højre mod venstre – og nederst på bogsiderne og omhandler kulturelle manifestationer fra graffiti over hospitaler til affald. Det tredje spor, "Ånd" – midt på siderne – bliver til som ekstrakter af ordmateriale fra de to andre spors digte og har en retorisk karakter af religiøsitet og kult. Bogens strategi kan illustreres ved at tage et udsnit af de tre spor, forløbende over tolv (4x3) digte¹⁷⁷:

Du ville vide, hvad
et menneske er. Du
skal være forsigtig
med den slags spørgs-
mål. Måske fører
svaret dig som i dette
tilfælde med logisk
konsekvens netop ud
til umenneskeligheden.
Er du rede til dén pris?

Selvom det også kun
er herfra, du kan
tage dit liv igen
i en klarere belysning
hvor strålende
bitter den så end kan
være, selvom det
først er ved denne
kridende væg, sandheden
afslører sig som sandheden?

vor herrelse fa
derske vor skal vi end kun
stave os til sva
rene skal vi kun
falde i logik og gult
skal vi end kun vi
de du fører os
i dit øjeblikkelighed
til sinding og sigt

vor herrelse du
som er i vinen du som
er i hjertelsen
og i roseri
et om så sandelsen vi
ser sig som løgn om
så selve livslen
er som strå du sender os
din forklarelse

¹⁷⁷ De følgende sidehenvisninger er til Høeck 1998. Her s. 574-77.

Kapitel 8: Perspektiver

Sindet sprængt. Brissant af bogstaver. Dette m i gult. Eller heraldik for folket. Afskallet m fra emalje falddende. Falder det på. Farver farver dit øjeblik. Det og tanken næsten kun farvet lidt. Dette din i regnen. Altid regner.

Og den er ganske enkel.
Du sidder en skønne
dag på en tilfældig
bænk i en tilfældig
park. Eller du sidder i
dine nye le Crabbe
jeans overfor en hvid
væg og ryger en cigaret.
Du ryger virkelig dén
cigaret. Dét er det hele.

sortner end blikkel
sen snart sortner end lyset
snart sortner end da
gen og skønheden
snart sortner end hvidt og rødt
og blå sortner end
det hele snart sort
ner end alt du virker os
en ny morgen til

Og nu som. Allerede ved k. Et sort
k på rødt. Det er kaffen. Dette. Lu
gt af brændt og næsebor. Karat-kaffe. Åh, kaffemorgen ved syn af. E
t k i byen. Kaffemorgen stiger blå
snart. Lyset. Du kun det det. Og d
ette blikfang.

Smilende l fra vindue og butik. S
miler altså l til dig. Dog næppe n
æsten. Hvilken kvindes kraplak-læ
ber sender denne løgn af collage o
g sæben ud med rose og papir. Hv
or Lux og. Byen svinet til af Lux.
Hjertet kun af forretning. L altså.
Hvor forureningen. Lux. Lux.

Der er for så vidt ingen
hemmelighed bag hemmelig
heden. Der er blot tale
om en anden synsvinkel
en anden optik.
Du når ikke frem til
nogen ny sandhed, kun
til et øjeblik nærvær.
Du er hjemme på jorden.
Andet er det ikke.

nær er tegn og an
dre alfabeter nær er
sandingen og ny
e syner nær er
det bageste bogstav nær
er jordelsen og
hjemning nær er ik
kelsen nær er opfyldel
sens øjeblikning

J for Jockey. Bukserne der sidder.
Og bus er kørt med dig. J dit og vo
rt bogstav. Svinger dér. Bus svinger.
Kun kun reklame kun reklame. Re
klame for Jockey. Bogstavet sving
er. Byen fuld af tegn. Hænger mel
lem hængende alfabet. Bussen dér.
J'et.

Det øverste spor i det citerede, der befatter sig med selvet, spidsformulerer den kierkegaard-ske erkendelse, at en dybere granskning i menneskets væsen kan føre til et møde med "umenneskeligheden", der må forstås som en betegnelse for det Andet, Gud, der har "sat" mennesket. I værket's transformation er det ensbetydende med den "hvidhed", som skriften tegner sig på baggrund af: "selvom det/ først er ved denne/ kridende væg, sandheden/ afslører sig som sandheden?" Det mest autentiske pant på "sandheden" er det "øjeblik nærvær", man kan føle i konfrontationen med verden og værket; "Andet er det ikke."

Det nederste spor, der er ved at etablere et kulturelt "sprog", når fra bogstavet j til m (idet sporet arbejder "baglæns" i forhold til natur-sporet). Mens det øverste og det nederste spor (i

hver fald i den citerede passage) arbejder logisk, intelligibelt, så er det midterste, åndelige spor karakteriseret ved en modus, der objektiverer ånden som sproglig afledning. Idet det åndelige spor opsamler sprogligt materiale fra de to andre spor (typisk ord), indgår dette materiale i en særlig retorik, der bl.a. er karakteriseret ved konjunktiv og apostrofe, som det kendes fra religiøs henvendelse, men i en form, der tillader afvigelse fra sprognormen: ”vor herrelse”, ”faderske vor”, ”øjeblikkelse”, ”hjertelsen”, ”sandelsen”, ”hjemning” osv. Det er en genuin modernistisk forvrængning i stil med fragmentering og andre brud med et illusionsparadigme, der er med til at gøre værket til et objektivt korrelat for virkelighedsoplevelse. Vi genkender brudstykker fra ”Fader Vor” og den 23. salme fra *Det gamle testamente*, ”Herren er min hyrde”: ”Skal jeg end vandre i dødsdyggens dal ...”, men de indgår i en ubestemt henvendelse (med meget lille informationsværdi og tilsvarende lav entropi), der som tegn nærmer sig ”hvidheden” i potentialitet.

Hjem er skrevet på et konkret tab, idet Klaus Høecks kæreste døde i 1983. En kerne af tekster (der består af 24 tekster) i værkets midte kredser om dette tab, og helt bogstaveligt bliver nærværet af fravær materialiseret, idet selve tekstens centrum, bogens hjerte fristes man til at sige, udgøres af et ”hul”, hvor der ”mangler” seks tekster. Det er altså den ”hvidhed”, der konkret skrives på, idet ”det, vi ikke kan vide noget om” fravristes gnister – ”schöne Götterfunken” – som holder ilden brændende og værket gående. Det kan ses som en ambition om at genindsætte det absolutte i sprogets midte og gøre kunst til et udtryk for åndelig nødvendighed – i virkeligheden en kultisk handling.

Overgrebets anatomi med omvendt styrkeforhold

Skønt behandlingen af Høecks værk har peget på semantiske ytringer af en vis tyngde – med forbindelser til Kierkegaard og Biblen, så er det vigtig at pege på, i hvor høj grad disse ytringer ”bryder frem” i teksten på baggrund af en massiv materialitet. Materialiteten er værkets maskine, der skrider frem på syntaktiske præmisser i en udvikling, som værket gør rede for i sit appendix.

Her finder man en ”almindelig beskrivelse” og en ”speciel beskrivelse” af værket samt en ”teknisk beskrivelse” med symboler, formregler, definitioner, aksiomer og transformationsregler. Alle disse beskrivelser og definitioner er med til at skabe en ramme for udviklingen i værket, der ikke er bestemt af semantisk udsigelse. I en vis forstand kan man sige, at Klaus Høeck vender op og ned på styrkeforholdet i overgrebets anatomi, idet det i værkets univers er forståelsen, der er underordnet systematikken. Det giver værket dets helt særlige karakter, som jeg her skal forsøge at give en fornemmelse af.

Hvis vi starter med værkets øverste spor, så opregnes først de kemiske formler for Danmarks undergrund, bl.a.:

$\text{CaCO}_3\text{PbSKAlSi}_3\text{O}_8\text{CuFeS}_2\text{YFeBe}_2(\text{SiO}_5)_2\text{Mn}$
[...] (s. 10)

Af denne blok af bogstavs- og talbetegnelser for kemiske stoffer, skabes ”molekyler”, som er sammensætninger af de ”ordatomer”, der er opregnet forud i sporet – og ifølge de regler for transformation, som værket har underlagt sig:

nak ak kal al als si i O Sion
ion naal aal OK a la lal fe Ea
fes es om lo oh ohm os as so
alf alfe af mos hof at ti tis is el bas (s. 11)

Allerede på dette tidlige tidspunkt af molekyledannelsen bliver det synligt, at der er noget, vi kan "forstå" ("Sion", "ion", "OK", "alfe" etc.) som ord, men ordsammenhæng er endnu ikke indlysende, så der er endnu ikke sætninger, og således er der endnu ikke kommet egentligt sprog ind i værkets uskyldige verden. Så snart sætninger imidlertid lader sig danne, griber bevidstheden til med sit "overgreb", der oven i købet lader sig tematisere som "grundstoffer":

isen i mosset: nåle af
kali ioner i feernes hof
vi ler i basaltens siloer
vi tier om vores basale etos
alfernes fekalier tis
oser i søerne
alt i en osmose alt i et atom (s. 14)

Det er bemærkelsesværdigt, hvordan teksten fremviser, at udsagnene til en vis grad er skabt af "nød", fordi de må formes af det, der er til rådighed. Det forhindrer imidlertid ikke, at en akademisk skadet hjerne straks tillægger disse rudimentære udsigelser voldsom tyngde. Således kunne udsagnet "vi tier om vores basale etos" nemt være overskrift for en hel disputats. Mekanismen for vore semantiske overgreb bliver dermed tydeligt illustreret.

Som værket udfolder en skabelsesakt, hvor sproget og betydningen kommer ind i verden, således nedbrydes betydningen igen i digtets "brænding" i værkets nederste spor – og man må her forestille sig, at man har fulgt betydningens veje og vildveje over værkets hundredvis af sider, da opløsningen sætter ind med begyndende "fejl" i den sproglige sammenhæng, der dog ikke forhindrer meget væsentlige udsigelser mod undergangen:

grænser ikke ud i nogen
jeg fører dig således ikke over nogen
transcendent solnedgang af messing og
og lede efter evigheden andre steder
jeg skriver udtrykkeligt: ud til
immanensens grønne havstok her
bauxit du må slå dig til tåls med (s. 19)

Værket ånder ud i en erkendelse af *immanens*, i en erkendelse af, at det i sin søgen ikke har skabt kontakt hinsides sig selv, men nok *i kraft af* "sig selv". Værkets beskaffenhed vidner om et potentiale, som i andre traditioner ville blive udlagt som en transcendent kvalitet. Sporet fortsætter i "dødskampen":

en approximation mod vesterhavet
følg nu de sidste sætningers sti nedover
jeg har ikke fundet det udsigelige ord
sandet og tangen så skal det
kun det udsigelige kun det uendelige i
forundes dig at se skummets dødsmasker
mellem disse muslingskaller (s. 18)

Sporet ender som en bølges brænding ved Blåvands Huk, Danmarks vestligste punkt:

her holder danmark op i virkeligheden
 står du nu i labyrint ø
 her ved blåvands huk her ender danmark
 hvis du har gjort som jeg bad dig om
 dvs du har læst videre end de fleste
 her går eet digt paradoxalt til grunde
 i bogstavelig forstand i dette digts brænding (s. 17)

Den bogstavelige forstand, som digtet går til grunde i, er netop, at sætninger splintres til ord, som splintres til bogstaver, som en bølge, der tager land:

i	kisel	sol	nok	sol	
skum	og	se	nu	og	huk
labyrint	aa	kunsten	sprog		
bag	sol	og	hele	sol	
og	sol	og	sol	solen	
solen	blaa	solen			
i	sol	ned	gang	skal	gaa (s. 16)

Opløsningen fuldendes, idet digtet henfalder til det materiale, det er kommet af, bogstaver:

eeeeee	eee	ee	e	eee	
cccccccc		cccc			
c	cccccccccccccccc				
aaaaaaa	aaa	a	aa	a	a
iiiiiiiiiiiiiiii					
o	oo	oo	oo	oooooo	ooo
fff	hhhhh	hhh	iii (s. 14)		z z

Der ville naturligvis ikke komme det overvældende kunstværk med uforglemmelige ”semantiske” strofer, som værket rummer, ud af det, hvis ikke materialet blev forvaltet med absolut kunstnerisk gehør. Men værket bliver netop et overbevisende korrelat, fordi det fremviser sin strukturelle forudsætning. Samtidig trækker det på alle de andre kompetencer for forståelse af modernistisk kunst, som er blevet udviklet i det foregående, og Klaus Høecks værk knytter således forbindelse til afhandlingens grundlæggende ambition om at udvikle et apparat, der muliggør en nuanceret forståelse af modernistisk kunst.

Det sidst bragte citat fra *Hjem*, som ikke giver ”mening”, men som fylder på siden, kan således fungere som et slags emblem for hele afhandlingen: konkret materiale og en synliggørelse af forudsætninger, som vante mekanismer for betydning tilsidesætter. Det er åbenlyst, at værkets formelle etik lader sig applicere på den virkelighed, det er korrelat for. Klaus Høecks opmærksomhed på lokale, sociale, politiske og etniske udsatte bliver ofte tematiseret på hans værkers betydningsplan, men disse holdninger i tiden får betydelig prægnans ved at være så tydeligt rodfæstet i værkernes formelle etik.

Men Høecks værk viser også, at mens den kunstneriske form er blevet udviklet og raffineret, så er der stadig et urgammelt behov for at finde en artikulation af det Andet med kunsten. Eller som Høeck paradoksalt formulerer det: ”Andet er det ikke”.

Konklusion og sammenfatning

Med udgangspunkt i en formodning om, at kunst, nærmere bestemt litteratur, billedkunst og musik, kunne være en konkret manifestation af egenskaber ved virkeligheden uden for kunsten, som på værkernes præmisser ytrer sig som tegn, der i en særlig ”brudt” afledning af en ydre virkelighedsefterligning, fremviser egenskaber, der gør værkerne til ”virkeligheds-korrelat”, har afhandlingen forsøgt at udvikle og efterprøve denne særlige optik. Den er bl.a. blevet til som en alternativ opfattelse af en traditionel forståelse af ”det åbne værks” appel til modtageren. Afhandlingen godtgør således, at det i forskningstraditionen har været fremherskende at se kunstens ”åbenhed” som provisorisk; et kunstgreb, der har til hensigt, at værket lukkes i en eller flere bestemte retninger, hvorved kunstoplevelsen i høj grad bliver iværksættelsen af disse lukninger eller realiseringer af værkets ”intentionalitet”. Kunstværket bliver i den opfattelse enten en kompleks struktur med en iboende ”mening”, hvis fremdragelse er værkets *raison d’être* – eller et dokument, hvis potentiale bliver af epistemologisk, psykologisk eller antropologisk art; det bliver en ytring, der i historisk perspektiv fortæller noget om den menneskelige erkendelses stadi på et givent tidspunkt, eller som vidner om beskaffenheden af en særlig mental karakter af et individ eller en historisk periode.

Afhandlingen har naturligvis ikke haft til hensigt at afvise den fremherskende forskningstradition som irrelevant eller forfejlet; sigtet har snarere været at pege på en optik, der i bedste fald kan betegnes som ”komplementær” til den lukningsorienterede og forløsningsrettede opfattelse af værket. Begrebet ”komplementaritet” har i denne sammenhæng tydelig adresse til en vigtig erkendelse, der for afhandlingen er med til at konstituere moderniteten: Det drejer sig om det forhold, at man i fysikken f.eks. kan operere med lys som *enten* bølger eller som partikler. Man kan ikke foretage beregninger og bestemmelser, der tager højde for begge egenskaber på én gang. Lys’ alternerende beskaffenhed udelukker den mulighed, man ikke opererer med i et aktuelt eksperiment. Det forhold, at man opererer med lys som både bølger og partikler, men at man ikke kan gøre rede for, hvorfor lys udfolder en sådan dobbelt natur, accentuerer et vigtigt kendetegn ved moderniteten, nemlig det, at det moderne menneske indser verdens uhyre kompleksitet og sammensathed, men forholder sig pragmatisk til dette for at kunne manøvrere hensigtsmæssigt i verden.

Afhandlingen forsøger at finde forskningsmæssigt belæg for menneskets pragmatiske forholdsmåde i teorien om ”den litterære bevidsthed” som fremført af Mark Turner og andre. På baggrund af Turners teori bliver det en tese i afhandlingen, at nydelsen af kunst i overensstemmelse med et klassisk paradigme om harmoni beror på strukturel ”forløsning” af værket. Dette har to konsekvenser. Dels at modtageren i sin forløsningsiver suspenderer enhver kapacitet, han måtte have for at registrere det, der ikke lader sig indrangere i et mønster af litterær struktur, dels at den forløsningsorienterede struktur lader sig applicere på (i hvert fald) tre kunstneriske former, hvis man anskuer disse som strukturelle fænomener. Det drejer sig om litteratur, billedkunst og musik. Således godtgøres det, at afhandlingen anlægges tværæstetisk, men med den vigtige tilføjelse, at beslægtetheden mellem kunstformerne søges hinsides de motiviske og tematiske sammenfald på betydningsplanet, som typisk har været motivationen for en tværæstetisk optik. Hertil skal føjes, at afhandlingen i stedet prøver at påvise en fælles tematisering på tværs af kunstformerne, der grunder sig på en særlig strukturel beskaffenhed ved især moderne kunst. Der er tale om den oplagte, men væsentlige observation, at modernistisk kunst sjældent ligner virkeligheden i ydre, efterlignende forstand. Den kunstneriske syntaks er ombrudt, så den genkendelige verden iværksættes som fragmenter, sætningsstumper eller musikalsk iscenesættelse af en struktur, der i mere abstrakt forstand bryder med den harmonikarakter, der kendetegner bevidsthedens forståelse af den ”intakte” verden. I stedet for at læse det splittede værk som *dijecta membra* – afrevne lemmer fra et

oprindeligt helt individ som metafor for virkelighedens og ”meningens” sammenbrud – argumenterer afhandlingen for, at kunstens forrevne karakter også kunne være ”tegn” på en virkelighedsbeskaffenhed, som ikke lader sig iværksætte som litterær fortælling, fordi den særlige beskaffenhed unddrager sig den litterære bevidstheds normale kompetence for forståelse.

Det skal således konkluderes, at afhandlingen tilskriver det modernistiske værk (og også en række ”klassiske” værker af en mere subtil strukturel oppositionel karakter) *to* afgørende funktioner: en strukturelt tematiserende og en korrelativ.

For det første foreslår afhandlingen, at den strukturelle tematisering i modernistiske værker kan betegnes som en studie i *overgrebets anatomi*. Dette fænomen defineres som den omstændighed, at menneskeligt producerede og reciperede betydende ytringer kan være betinget af bevidsthedens kapacitet for en særlig strukturel beskaffenhed, der bevirker en dominans af forløsningsorienterede forståelsesstrukturer i almindelig menneskelig omgang og ”løsningsmodeller” for menneskelige problemkomplekser. Dominansen af det forløsningsorienterede tilsidesætter eller underlægger sig imidlertid det, der ikke lader sig kategorisere og generalisere i overensstemmelse med bevidsthedens særlige kapacitet for forståelse. Som konkret og anskueliggørende eksempel på de kunstneriske implikationer af dette foreslår afhandlingen, at Richard Wagners epokeskabende musikalske greb med at anvende en dissonantisk akkord, der aldrig bliver tilfredsstillende opløst i en forløsende konsonans, i forspillet til operaen *Tristan og Isolde*, i virkeligheden er en redegørelse for mekanismerne i overgrebets anatomi. Det umulige begær, som operaens protagonister er drevet af, lader sig ikke på libretto- og betydningsplan indløse som andet end forsagelse og død, hvorimod forspillet strukturelle beskaffenhed henviser til en langt mere grundlæggende forståelse af begrebet begær som et mønster, der i særlig grad appellerer til bevidstheden. Ved bevidst at spille en skurrende og ubehagelig dissonantisk akkord ud mod lytterens harmoniforventning bliver Wagners værk et vidnesbyrd om en virkelighedsbeskaffenhed og -appel, som lytteren muligvis ikke var bevidst om.

Overgrebets anatomi bliver også et strukturelt tema i så forskellige værker som analyse- delens behandling af Henrik Pontoppidans *Det forjættede Land* og Klaus Høecks *Hjem*. I *Det forjættede Land* er der således forbindelser mellem værkets realiserede ubestemtheder som det velkendte ”tvesyn” og misforholdet mellem karakterernes handlemåde og psykologi og så det, der raffineret udfoldes på betydningsplanet, hvor hovedpersonen Emanuel Hansteds søgen efter det forjættede land iværksættes som en drøm om et *locus amoenis*, hvor der er overensstemmelse mellem væsen og fremtræden. Drømmen om stedet, der betjener sig af motiverede tegn, er naturligvis et overgreb på virkeligheden og dens hverdagslige kommunikationsvilkår, og den umulige fordring på det utopiske sted ender med Hansteds fald og død. Vi har således en formel ”skurren” (ubestemthederne) i *Det forjættede Land*, der svarer til Wagners Tristan-akkord, som står i modsætning til begærs- og forløsningsorienterede manøvrer på værkets betydningsplan; og alt dette vidner om, at vi bevæger os i overensstemmelse med vor bevidstheds begrænsninger, hvilket kan have katastrofale følger.

I Klaus Høecks *Hjem* er det sædvanlige styrkeforhold i overgrebets anatomi vendt om, så fænomenets eksistens bliver konkretiseret på en overbevisende måde. Værkets betydning i semantisk forstand bliver til inden for rammerne af en klart defineret proces, der som en maskine eksponerer sprogmateriale og dettes forskydninger i overensstemmelse med entropiberegninger og andre definatoriske greb, der i i første række opererer med syntaktiske og ikke semantiske aspekter. Derved bliver ”betydning” udstillet som en slags følgefænomen til primære operationer i et overordnet ”ufølsomt” materielt sprogunivers.

For det andet har afhandlingen godtgjort, hvorledes værker, der fremviser ombrudt kunstnerisk syntaks på forskellig måde (afhængig af kunstformen), i overensstemmelse med afhandlingens udviklede optik, kan anskues som et forsøg på at skabe et virkelighedskorrelat, der eksponerer fremherskende egenskaber ved virkeligheden, hvis denne forstås "vitalistisk". For en sådan vitalistisk forståelse er virkelighedens fremmeste kendetegn "tilblivelse" eller udfoldet potentiale; verden er "werden". Her bliver den franske filosof Henri Bergsons forestilling om en livsstrøm, *élan vital*, der gennemstrømmer verden, og denne grundlæggende forestillings implikationer afhandlingens erkendelsesteoretiske grundlag for at opsøge en beskrivelsesramme for det vitalistiske værk. For at kunne sammenholde værkets "uforløsthed" med verdens anvender afhandlingen begrebet entropi, der kommer til at fungere som kontakt mellem to principielt inkompatible systemer, idet såvel det fysikalske univers som det tekstligt/ kommunikative (som udviklet i forbindelse med informationsvidenskab og kybernetik) opererer med entropi som mål for hhv. det fysikalske systems grad af uorden (ikke realiseret potentiale) og en meddelelses informationsværdi. Idet informationsværdien af en meddelelse sidestilles med et kunstværks eksponering af en genkendelig virkelighed lader det sig gøre at lave afhandlingens grundskema, hvor værkets korrelative værdi beskrives som en funktion af ikke-indløst forventningshorisont (med tilsvarende lavt entropiniveau).

Det skal understreges, at skemaet på ingen måde tilstræber at give et mål for kunstnerisk værdi. Det er udelukkende et forsøg på at sætte værkets parametre i et meningsfuldt indbyrdes forhold inden for rammerne af en vitalistisk optik. Det er indlysende, at megen kunst kan have ganske andre ambitioner end at være virkelighedskorrelat, og vi ser da også ifølge skemaet, hvordan eksempelvis realistisk kunst og harmonisk musik i sine egenskaber af et højt meddelelsesniveau (alt andet lige) og tilsvarende højt entropiniveau som virkelighedskorrelater må betragtes som utilstrækkelige. Hvor indlysende absurd det ville være at afskrive realistisk kunst og harmonisk musik som værdifulde kunstneriske ytringer på den konto, behøver ikke yderligere udfoldelse.

Begrebet ubestemthed, som spiller en afgørende rolle for afhandlingens forvaltning af især forskningsdiskussionen, bliver på linje med komplementaritetsbegrebet forankret i et fysikalsk univers. Werner Heisenbergs ubestemthedsrelation tager udgangspunkt i det forhold, at man ikke kan måle en partikels position og hastighed samtidigt, man kan altså ikke på samme tid få at vide, hvor en partikel befinder sig i universet, og hvilken hastighed den bevæger sig med. Dette er et vidnesbyrd om, at den menneskelige virkelighed er bestemt af, hvad iagttageren beslutter sig for at se, hvilket umiddelbart er et argument for afhandlingens antagelse af mekanismerne i overgrebets anatomi, hvor den forløsningsorienterede version af verden vælges på bekostning af andre strukturelle alternativer. På samme tid bliver konkret ubestemthed i et kunstværk vidnesbyrd om et lavt entropiniveau, der gør det til egnet korrelat for virkelighedens karakter af potentiale. Man kan helt firkantet sige, at et kunstværk, der fremviser ubestemthed, ikke giver så fyldig en meddelelse om sit motiv, som hvis det var bestemt, og i henhold til informationsteoriens og kybernetikkens bestemmelse af en meddelelse med ringe informationsværdi som en meddelelse med lavt entropiniveau følger, at kunstværket (der fremviser ubestemthed) ligeledes er i besiddelse af det lave entropiniveau, der i det fysikalske univers er kendetegnende for initialtilstanden i en proces: virkelighedens karakter af "tilblivelse", alt andet lige.

I afhandlingens kapitel 8, "Perspektiver" forsøges en redegørelse for de sammenhænge mellem værk og verden i værker med amerikanske aner, som afhandlingen i sine tidligere kapitler har skitseret på grundlag af kunst med rod i europæisk modernisme,. Der er tale om et skift fra moderne partiturmusik, klassisk modernistisk kunst og litteratur, til bebop-jazz, pop-kunst og litteratur med inspiration fra den amerikanske beat-kultur. Det må i den forbindelse

overordnet konkluderes, at begrebet ”strøm” som hovedfænomen hos Bergson i den amerikanske aftapning finder en noget anden og mere mimetisk iværksætning end som manifest ubestemthed. Her bliver fænomenet ”improvisation” en hovedkapacitet, når det potentiale, der er bundet i kunstneriske klichéer som ”American Standards” inden for musikken og reklameikoner inden for billedkunsten, skal udfoldes og realiseres. Imidlertid bliver de multible versioner af værkerne, som den kunstneriske virtuositet hos eksempelvis en Charlie Parker og en Andy Warhol virkeliggør, et reelt sidestykke til de europæiske værkers korrelativitet. Afhandlingen påviser i den forbindelse den direkte inspiration fra jazzmusikken hos eksempelvis Peter Laugesen og argumenterer for kunstneriske implikationer for hans værk, der er parallelle med ”klassisk” modernismes depersonalisering og ombrydning af den kunstneriske syntaks, der ikke primært er bestemt af logisk, kausale udvælgelseskriterier.

Sammenfattende skal det derfor konkluderes, at afhandlingen har påvist en sandsynlig strukturel beslægtethed mellem kunstformer hinsides betydende tematiske og motiviske sammenfald samt påvist, hvordan man konkret kan operere med en optik på kunst, der er udviklet i overensstemmelse med en vitalistisk formodning om virkeligheden som væsentligst karakteriseret af begreberne tilblivelse og potentiale.

Referencer

Litteratur

- Adorno, Theodor W. (1969): *Dissonanzen* (1956), Göttingen
- Adorno, Theodor W. (1983): *Den ny musiks filosofi* (1948), Kbh.
- Adorno, Theodor W. (1988): *Wagner – forsøg på en tolkning* (1952), Århus
- Adorno, Theodor W. (1989): *Mahler – en musikalsk fysiognomik*, Århus
- Alterton, Margaret (1965): *Origins of Poe's Critical Theory*, New York
- Andersen, Frits (1997): "Martin Andersen Nexø: *Pelle Erobreren*", i Povl Schmidt m.fl. (red.): *Læsninger i dansk litteratur* (bd. 3), Odense
- Altieri, Charles (1989): *Painterly abstraction in modernist American poetry*, Cambridge
- Andersen, H.C. (1988): *Kun en Spillemand* (1837), Kbh.
- Andersen, Vilhelm (1917): *Henrik Pontoppidan*, Kbh.
- Apollinaire, Guillaume (1965): *Oeuvres poétiques*, Paris
- Apollinaire, Guillaume (1970): *Vinduerne. Udvalgte digte*, Kbh.
- Apollinaire, Guillaume (1993): *Les peintres cubistes* (1912), Paris
- Ashton, Dore (red.) (1996): *Picasso om kunst. Synspunkter i udvalg*, Hellerup
- Austin, John Langshaw (1962): *How to do Things with Words*, Cambridge/Massachusetts
- Austin, John Langshaw (1997): *Ord der virker*, Kbh.
- Ayres, Robert U. (1994): *Information, entropy, and progress. A new evolutionary paradigm*, New York
- Baggesen, Søren (1995): *Den Blicherske novelle* (1965), Odense
- Bailey, Robert (red.) (1985): *Richard Wagner. Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*, New York/London
- Bédier, Joseph (1962): *Romanen om Tristan og Isolde*, Kbh.
- Bendix, Hans (1967): *Troskyldigt Forår*, Kbh.
- Bendix, Hans (1970): *Urolig sommer*, Kbh.
- Bendix, Hans (1973): *Spraglet efterår*, Kbh.
- Bendix, Hans (1975): *Lun vinter*, Kbh.
- Bendix, Hans (1976): *Kunstnere i kulissen*, Selskabet Bogvennerne
- Benjamin, Walter (1977): „Der Erzähler“, *Gesammelte Schriften*, II, 2, Frankfurt am Main
- Benstock, Bernard (red.) (1985): *Critical Essays on James Joyce*, Boston
- Bergson, Henri (1914a): *Intuition og Verdensanskuelse* (fr. 1903), Kbh.
- Bergson, Henri (1914b): *Den skabende Udvikling* (fr. 1907), Kbh.
- Bergson, Henri (1980): *Det umiddelbare i bevidstheden* (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889; da. 1917), Kbh.
- Bergson, Henri (1990): *Tiden og den frie vilje* (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889), Oslo
- Bergson, Henri (1993): *Latteren* (fr. 1900), Kbh.
- Bergson, Henri (1996): *Stof og hukommelse* (fr. 1896; da. 1968), Kbh.
- Bjørnvig, Thorkild (2004): *Samlede digte*, Kbh.
- Blamires, Harry (1996): *The new Bloomsday book. A Guide through Ulysses*, London
- Blicher, St. St. (1991): *Noveller*, Kbh.

- Blixen, Karen (1968): *Syv fantastiske Fortællinger* (1935), Kbh.
- Blixen, Karen (1992): *Samlede essays*, Kbh.
- Brier, Søren (1994): *Information er sølv ...*, Aalborg
- Brincker, Jens (2002): *Det moderne og det ny: musikhistorier 1890-1950*, Århus
- Brogliè, Louis de (1979): "Das wissenschaftliche Werk Albert Einstein", i Paul Arthur Schilpp (red.): *Albert Einstein als Philosoph und Naturforscher* (1958), Stuttgart
- Burgess, Anthony (1973): *Joysprick. An introduction to the language of James Joyce*, London
- Butler, Christopher (1994): *Early modernism. Literature, music and painting in Europe 1900-1916*, Oxford
- Bürger, Peter (1980): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main
- Charters, Ann (red.) (1992): *The Penguin Book of the Beats*, New York
- Collie, C.H. (1982): *Kinetic theory and entropy*, London
- Cookson, Linda (red.) (1970): *Critical Essays on Keat's poems and letters*, Longman Literature Guides
- Cooper, Douglas (1998): *The Cubist Epoch*, London
- Daidsen, Maria (1995): "Poesie er Seier over Verden", i *Nordica*, bd. 12, Odense
- Daidsen, Mogens (2002): "William Heinesen", i Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 1, Kbh.
- Daidsen, Mogens (2004): "Antirationalismens ikonografi", i Pär Lagerkvist: *Ordkunst og billedkunst. Motiv*, Odense
- Denvir, Bernard (1992): *Post-Impressionism*, London
- DeVeaux, Scott (1997): *The Birth of Bebop. A Social and Musical History*, London
- Eco, Umberto (1962): *Opera aperta*, Milano
- Eco, Umberto (1976): *A Theory of Semiotics*, London
- Eco, Umberto (1979): *The Role of the Reader*, London
- Eco, Umberto (1984): *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington
- Eco, Umberto (1989): *The Open Work*, Hutchinson Radius, U.K.
- Eco, Umberto (1995): "Det åbne kunstværks poetik", i Jørgen Dehs (red.): *Æstetiske teorier* (1984), Odense
- Eliot, T.S. (1963): *Collected Poems 1909 – 1962*, London
- Eliot, T.S. (1948): "Tradition and the Individual Talent" (1919), *The Sacred Wood* (1920), London
- Ellmann, Maud (1987): *The Poetics of Impersonality*, Sussex
- Ewald, Johannes (1814): "Til Læseren", *Samtlige Skrifter*, bd. 1, 2. oplag, Kbh.
- Foster, Edward Halsey (1992): *Understanding the beats*, Columbia, South Carolina
- Frandsen, Finn (2000): *Umberto Eco og semiotikken*, Århus
- Frandsen, Jan Würtz (2001): *Richard Mortensen. Erindringens år 1958-1993*, Kbh.
- Frank, Joseph (1991): *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick, London
- Friedrich, Hugo (1987): *Strukturen i moderne lyrik* (1956), Kbh.
- Gelsted, Otto (1938): *Johannes V. Jensen. Kurven i hans Udvikling*, Kbh.
- Gelsted, Otto (1977): *Tilbageblik på fremtiden*, bd.1 og 2, Odense
- Gjesing, Knud Bjarne (2002): "Jakob Knudsen", i Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 1, Kbh.
- Gjesing, Knud Bjarne; Krarup, Finn Frederik og Schmidt, Povl (red.) (2002): *Danske litterære tekster 1800-1850*, Odense
- Golding, John (1971): *Cubism. A history and an analysis* (1907-1914), London
- Gravesen, Finn og Knakkegaard, Martin (red.) (2003): *Gads Musikleksikon*, Kbh.

- Gregor-Dellin, Martin (1980): *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*, München
- Greimas, A.J. (1991): *Sémiotique des passions*, Paris
- Hammond, Brean (1988): "John Keats: two types of sexuality", i *Critical Essays on Keats – poems and letters*, Glasgow
- Handesten, Lars (2000): *Johannes V. Jensen. Liv og værk*, Kbh.
- Hanslick, Eduard (1891): *Vom Musikalisch-Schönen*, 8. udg., Leipzig
- Harrison, Thomas (1996): *1910: The emancipation of dissonance*, Berkeley
- Harrits, Flemming (2000): "Et Spring ind i et Billede", i Aage Jørgensen og Anders Thyrring Andersen (red.): *Et Spring ind i et Billede. Johannes V. Jensens mytedigtning*, Gylling
- Hart, Clive m.fl. (red.) (1974): *James Joyce's Ulysses, Critical Essays*, London
- Hausmann, Raoul (1921): "Présentismus", *De Stijl*, vol. 4, no.9, Leiden
- Hawking, Stephen (1997): *Hawkings univers*, Kbh.
- Heiberg, Alma (1921): *Tristan og Isolde*, Kbh. og Leipzig
- Heisenberg, Werner (1965): *Das Naturbild der heutigen Physik* (1955), Hamburg
- Hemingway, Ernest (1999): *Farvel til våbnene*, Kbh.
- Henningsen, Poul (1973): *Kulturkritik*, bd. I-IV, Kbh.
- Henriksson, Juha (1998): *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*, Helsinki
- Hentschel, Barbara (2000): *Kandinsky und Goethe. Über das Geistige in der Kunst in der Tradition Goethescher Naturwissenschaft*, Berlin
- Hetsch, Gustav (1914): *Richard Wagner. Tristan og Isolde*, Kbh.
- Hipkiss, Robert A. (1976): *Jack Kerouac. Prophet of the New Romanticism*, Kansas
- Holberg, Ludvig (1913): *Introduction til Naturens og Folke-Rettens Kundskab* (1716), *Samlede Skrifter*, bd. 1, Kbh.
- Hughes, Robert (1981): *Det chokerende nye* (1980), Kbh.
- Husserl, Edmund (1987): *Cartesianische Meditationen*, Hamburg
- Husserl, Edmund (1999): *Cartesianske meditationer* (fr. 1931; ty. 1950), Kbh.
- Høeck, Klaus (1973a): „Cybernetisk digtning I“, i *Exil*, nr. 4, januar 1973
- Høeck, Klaus (1973b): „Cybernetisk digtning II“, i *Exil*, nr. 1, oktober 1973
- Høeck, Klaus (1981): *Canzone*, Kbh.
- Høeck, Klaus (1998): *Hjem* (1985), Kbh.
- Høeck, Klaus (2001): "Thøger Larsen. Digte", i Povl Schmidt m.fl. (red.): *Læsninger i dansk litteratur* (bd. 3), Odense
- Højholt, Per (1985a): *Cézannes metode* (1967), Kbh.
- Højholt, Per (1985b): *Intethedens grimasser* (1972), Kbh.
- Haarder, Jon Helt (2002): "Henrik Pontoppidan", i Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 1, Kbh.
- Ingarden, Roman (1962): *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen
- Ingarden, Roman (1968): *Von Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Darmstadt
- Ingarden, Roman (1972): *Das literarische Kunstwerk* (1931), Tübingen
- Ingarden, Roman (1973): *The Literary Work of Art*, Illinois
- Iser, Wolfgang (1970): *Die Appelstruktur der Texte*, i Gerhard Hess (red.): *Konstanzer Universitätsreden*, 28, Konstanz
- Iser, Wolfgang (1976): *Der Akt des Lesens*, München
- Iser, Wolfgang (1981): *Tekstens appelstruktur*, i Michel Olsen og Gunver Kelstrup (red.): *Værk og læser*, Kbh.
- Iser, Wolfgang (2006): *How to Do Theory*, Malden, USA; Oxford, UK; Carlton, Australia

- Jac, F.P. (1980): *Misfat*, Kbh.
- Jauss, Hans Robert (1982): *Toward an Aesthetic of Reception*, Brighton
- Jensen, Johannes V. (1946): *Myter* (bd. 1-2), Kbh.
- Jensen, Johannes V. (1986): *Kongens Fald* (1900-01), Kbh.
- Jensen, Johannes V. (1998): *Digte*, Kbh.
- Jensen, Jørgen I. (1991): *Carl Nielsen. Danskeren*, Kbh.
- Jespersen, Gunnar (1995): *Ny dansk kunsthistorie. Cobra*, bd. 8, Kbh.
- Johansen, Ib (1986): *Sfinxens forvandlinger*, Aalborg
- Joyce, James (1969): *Stephen Hero* (1944), London
- Joyce, James (1992): *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1914-15), London
- Joyce, James (1980): *Ulysses*, Kbh. (på dansk ved Mogens Boisen)
- Joyce, James (1998): *Ulysses* (1922-versionen), Oxford
- Jørgensen, Dorthe (2003): *Skønhedens metamorfose*, Odense
- Jørgensen, Aage m.fl. (red.) (2000): *Et Spring ind i et Billede. Johannes V. Jensens mytedigtning*, Odense
- Kandinsky, Wassily (1964): *Tilbageblik* (1913), Kbh.
- Kandinsky, Wassily (2002): *Om det åndelige i kunsten*, Kbh.
- Kant, Immanuel (2005): *Kritik af dømmekraften* (ty. 1790), Frederiksberg
- Kassung, Christian (2001): *EntropieGeschichten: Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“ im Diskurs der modernen Physik*, München
- Keats, John (1958): *The Letters of John Keats 1814 – 1821*, vol. I, Cambridge, Massachusetts
- Keats, John (1978): *The Poems of John Keats*, Cambridge, Massachusetts
- Kerouac, Jack (1960): *Vejene*, Fredensborg
- Kierkegaard, Søren (1991a): *Af en endnu Levendes Papirer* (1838), i *Samlede Værker*, bd. 1 (3. udg., 1962), Kbh.
- Kierkegaard, Søren (1991b): *Om begrebet Ironi* (1841), i *Samlede Værker*, bd. 1 (3. udg., 1962), Kbh.
- Kierkegaard, Søren (1991c): *Sygdommen til Døden* (1849), i *Samlede Værker*, bd. 15 (3. udg., 1962), Kbh.
- Klingen* (1917-1920), Kbh.
- Knudsen, Jakob (1907): *Fremskridt*, Kbh.
- Kolakowski, Leszek (1985): *Bergson*, Oxford
- Kolstad, Hans (2001): *Henri Bergsons filosofi – betydning og aktualitet*, Oslo
- Kozloff, Max (1973): *Cubism/Futurism*, New York
- Kristensen, Sven Møller (1973): *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900* (1955), Kbh.
- Kristensen, Tom (1925): "Den unge Lyrik og dens Krise", *Tilskueren*, juli, Kbh.
- Kuh, Katharine (1969): *Break-up. The core of modern art*, New York
- la Cour, Paul (1948): *Fragmenter af en Dagbog*, Kbh.
- Lagercrantz, Olof (1970): *Att finnas till. En studie i James Joyces roman "Odysseus"*, Stockholm
- Lagerkvist, Pär (1973): *Gäst hos verkligheten*, Stockholm
- Lagerkvist, Pär (2004): *Ordkunst og billedkunst. Motiv* (1913), Odense (på dansk ved Mogens Davidsen og Jakob Brøbecher)
- Lakoff, George og Johnson, Mark (1980): *Metaphors We Live By*, Chicago; London
- Laugesen, Peter (1970): *Landskab* (1967), Kbh.
- Laugesen, Peter (1984): *Retro*, Kbh.
- Lee, Robert A. (red.) (1987): *Edgar Allan Poe. The design of order*, London

- Lehrmann, Ulrik; Hjordt-Vetlesen, Inger-Lise og Schmidt, Povl (red.) (2003): *Danske litterære tekster 1900-1950*, Odense
- Lehrmann, Ulrik; Rehr, Malene og Schmidt, Povl (red.) (2002): *Danske litterære tekster 1850-1900*, Odense
- Little, Roger (1976): *Guillaume Apollinaire*, London
- Lund, Erik; Pihl, Mogens og Sløk, Johannes (1994): *De europæiske ideers historie* (1962), Kbh.
- Mackey, Michael C. (1992): *Time's arrow. The origins of thermodynamic behavior*, Berlin
- Magee, Bryan (2000): *Wagner and Philosophy*, London; New York
- Mai, Anne-Marie (red.) (1993): *Digtning fra 80'erne til 90'erne*, Kbh.
- Mai, Anne-Marie (red.) (2001): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 2, Kbh.
- Mai, Anne-Marie (red.) (2002): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 1, Kbh.
- Mayer, Hans (1978): *Richard Wagner. Mitwelt und Nachwelt* (1959), Stuttgart; Zürich
- Mehren, Stein (1987): *Vår tids bilde som entropy og visjon. 5 postmoderne essays*, Oslo
- Merleau-Ponty, M. (1945): *Phénoménologie de la perception*, Paris
- Metzger, Heinz-Klaus og Riehn, Rainer (red.) (1988): *Zwischen Beethoven und Schönberg*, München
- Morris, Charles (1946): *Signs, Language and Behavior*, New York
- Mortensen, Klaus P. (1982): *Ironi og utopi*, Kbh.
- Mylius, Johan de (2004): *Forvandlingens pris. H.C. Andersen og hans eventyr*, Kbh.
- Møller, Poul Martin (1856): *Efterladte Skrifter* (3.udg., bd. 2), Kbh.
- Nexø, Martin Andersen (2002): *Pelle Erobreren* (1906-1910), Kbh.
- Nielsen, Carl (1909): "Ord, Musik og Programmusik", *Tilskueren*, bd. 1, januar 1909, Kbh.
- Olsen, Michel og Kelstrup, Gunver (1981) (red.): *Værk og læser*, Kbh.
- Owens, Thomas (1995): *Bebop. The Music and the Players*, Oxford
- Poe, Edgar Allan (1996): "The Philosophy of Composition" (skrevet 1845, udgivet i *Graham's Magazine* i april 1846), Wakefield, Rhode Island & London
- Poe, Edgar Allan (1988): *The Complete Illustrated Stories and Poems of Edgar Allan Poe*, Munich/London
- Pontoppidan, Henrik (1997): *Det forjættede Land* (1891-1895), Kbh.
- Pound, Ezra (1998): *The Cantos of Ezra Pound*, New York
- Richardson, John (2003): Udsendelsesrække (på tre udsendelser) fra 2001 om Picassos kunst. Udsendelserne blev sendt på DR 2 den 16., 23. og 30. juni, 2003
- Sarvig, Ole (1943): *Grønne Digte*, Kbh.
- Sarvig, Ole (1968): *Krisens Billedbog* (1950), Kbh.
- Schmidt, Povl (1971): *Paul la Cour*, Kbh.
- Schmidt, Povl m.fl. (red.) (1997): *Læsninger i dansk litteratur* (bd. 3), Odense
- Schmidt, Povl m.fl. (red.) (1998): *Læsninger i dansk litteratur* (bd. 2), Odense
- Schmidt, Povl (red.) (2004): *Danske litterære tekster 1100-1500*, Odense
- Schopenhauer, Arthur (1912-13): *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819/1844), bd. 1-2, München
- Sharpe, R.A. (2004): *Philosophy of Music*, Chesham
- Skirbekk, Gunnar og Gilje, Nils (1987): *Filosofihistorie*, bd. 2, Bergen
- Skjerbæk, Thorkild (1970): *Kunst og budskab. Studier i Henrik Pontoppidans forfatterskab*, Kbh.
- Skyum-Nielsen, Erik (2002): „Paul la Cour“, i Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 1, Kbh.
- Staley, Thomas F. (red.) (1970): *Approaches to Ulysses: ten essays*, Pittsburgh

- Stangerup, Henrik (1974): "Den danske syge" (*Politiken* 9.1.1967), i *Kunsten at være ulykkelig*, Kbh.
- Steiner, Rudolf (1987): *Einleitungen zur Goethes Naturwissenschaftlichen Schriften* (1926), Dornach
- Stounbjerg, Per: "Emil Bønnelycke", i Anne-Marie Mai (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 1, Kbh.
- Stravinskij, Igor (1961): *Musikalsk poetik* (1947), Kbh.
- Sørensen, Villy (1979): *Digtere og Dæmoner* (1959), Kbh.
- Tarasti, Eero (1978): *Myth and Music*, Helsinki
- Thorsen, Jens Jørgen (1987): *Modernisme i dansk malerkunst*, Kbh.
- Todorov, Tzvetan (1989): *Den fantastiske litteratur – en indføring*, Århus
- Turner, Mark (2000): *Den litterære bevidsthed*, Kbh.
- Wagner, Richard (1914): *Mein Leben*, München
- Wagner, Richard (1937): *Tristan und Isolde. Vorspiel und Isoldes Liebestod*, Wiener Philharmonischer Verlag, nr. 40.
- Wapnewski, Peter (1981): *Tristan der Held Richard Wagners*, Berlin
- Webster, Michael (1995): *Reading Visual Poetry after Futurism*, New York
- Weinreich, Regina (1987): *The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac*, Southern Illinois
- Wellek, René (1970): "The Term and Concept of Symbolism in Literary History", *Discriminations. Further Concepts of Criticism*, New Haven
- Westernhagen, Curt von (1968): *Wagner*, Zürich
- Wiener, Norbert (1989): *The Human Use of Human Beings. Cybernetics and Society* (1950), London

Musik

- Musikeksempel 1: Richard Wagner: *Tristan und Isolde: Einleitung* (præludie; 1865), Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele, Karl Böhm, 1966.
- Musikeksempel 2: Gustav Mahler: *Symfoni nr. 4 i G-dur, anden sats: In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast* (1899-1900), New York Philharmonic, Leonard Bernstein, 1960/2000.
- Musikeksempel 3: Gustav Mahler: *Des Knaben Wunderhorn: Wo die schönen Trompeten blasen* (1898), Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado, 1999.
- Musikeksempel 4: Igor Stravinsky: uddrag af *Petrushka* (1911), The Philadelphia Orchestra, Riccardo Muti, 1981/2001.
- Musikeksempel 5: Igor Stravinsky: uddrag af *Le Sacre du printemps* (1913), The Philadelphia Orchestra, Riccardo Muti, 1978/2001.
- Musikeksempel 6: Arnold Schönberg: uddrag af *Serenade, opus 24* (1920-23), Ensemble InterContemporain BBC Symphony Orchestra, Pierre Boulez, 1979.
- Musikeksempel 7: Carl Nielsen: *Symfoni nr. 4, opus 29, første og anden sats: The Inextinguishable* (Det Uudslukkelige; 1914-16), Royal Danish Orchestra, Paavo Berglund, 1987/1994.
- Musikeksempel 8: Charlie Parker: *Ah-Leu-Cha* (1948), 2000.

Billeder og figurer

- Figur 1: Wassily Kandinsky: omslag til *Über das Geistige in der Kunst*, 1911. Gengivet efter Rose-Carol Washton Long: *Kandinsky. The Development of an Abstract Style*, Oxford 1980.
- Figur 2: Wassily Kandinsky: *Improvisation 26 (Roning)*, 1912, olie, 97 x 107,5 cm, München: Städtische Galerie im Lehnbachhaus. Gengivet efter Jürgen Tesch og Eckard Hollmann (red.): *Kunst i det 20. århundrede*, Kbh. 1999.
- Figur 3: Henri Matisse: *Le bonheur de vivre*, 1905/06, olie, 175 x 241 cm, The Barnes Foundation. Gengivet efter Mogens Davidsen: "Antirationalismens ikonografi", 2004.
- Figur 4: Pablo Picasso: *Model med draperi*, 1907, olie, 152 x 101 cm, Leningrad: Staatliche Ermitage. Gengivet efter Pierre Daix: *Der Kubismus in Wort und Bild*, Genf 1982.
- Figur 5: Gustave Courbet : Detalje af *Tre unge englænderinder ved vinduet*, 1865, olie, 92,5 x 7,25 cm, København: Ny Carlsberg Glyptotek. Gengivet efter Anne-Birgitte Fonsmark (red.): *Manet, Gauguin, Rodin... Chefs-d'oeuvre de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague*, Paris 1995.
- Figur 6: Pablo Picasso: *Violin, glas og pibe på bord*, 1912, olie, oval, Prague: Národní Galerie. Gengivet efter Douglas Couper: *The Cubist Epoch* (1971), 1998.
- Figur 7: Illustration af entropiændring. Gengivet efter Stephen Hawking: *Hawkings univers* (1988), 1997, s. 130-31.
- Figur 8: Tristan-akkord, gengivet efter Curt von Westernhagen: *Wagner*, 1968. Tristan-akkord fra partituret til *Tristan og Isolde*, Wiener Philharmonischer Verlag, nr. 40, 1937.
- Figur 9: Mogens Davidsen: Det tværæstetiske grundskema, 2006.
- Figur 10: Paul Cézanne: *Mont St. Victoire*, 1904-06, olie, 74 x 92 cm, Philadelphia Museum of Art: George W. Elkins Collection. Gengivet efter Robert Hughes: *Det chokerende nye*, 1981.
- Figur 11: Richard Mortensen: *Triptykon. Glæde over sejren i østen. Hjernearkitektur*, 1976, olie, tre malerier a 240 x 198 cm, Syddansk Universitet, Odense, indgang C. Gengivet efter Jan Würtz Frandsen: *Richard Mortensen. Ting og tegn, II Billeddel*, Kbh. 2001.
- Figur 12: Richard Mortensen: *Vægaviser for fremmedarbejdere*, 1976, to collages de dessins a 189 x 266 cm, Syddansk Universitet, Odense, indgang C. Gengivet efter Jan Würtz Frandsen: *Richard Mortensen. Ting og tegn, II Billeddel*, Kbh. 2001.
- Figur 13: Richard Mortensen: *L'Instant*, 1976, olie, 186 x 186, Syddansk Universitet, Odense, indgang C. Gengivet efter Jan Würtz Frandsen: *Richard Mortensen. Ting og tegn, II Billeddel*, Kbh. 2001.
- Figur 14: Hans Bendix: *Krigsforbryderne, Rigsminister Dr. Hans Frank og SS-generalen Dr. Wilhelm Frick*, tegning. Gengivet efter Hans Bendix: *Spraglet efterår*, 1973.
- Figur 15: Hans Bendix: uden titel, 1944/45, olie, 43 x 52,5 cm, privateje.
- Figur 16: Egill Jacobsens: *Ophobning*, 1937/38, olie, 80 x 65,5 cm, København: Statens Museum for Kunst. Gengivet efter Gunnar Jespersen: *Ny Dansk Kunsthistorie*, bd. 8 Cobra, 1995.
- Figur 17: Georges Rouault, *Bønder*, 1910. Gengivet efter Ole Sarvig: *Krisens Billedbog* (1950), 1968.
- Figur 18: Interferens. Gengivet efter Stephen Hawking: *Hawkings univers* (1988), 1997, s. 75.
- Figur 19: Parole in liberta. Marinetti: "Con Boccioni a Dosso Casina", *L'Italia Futurista*, Anno 1, nr. 6, 25. august 1916. Gengivet efter Carlo Vanni Menichi (red.): *Marinetti il futurista*, u.å, s. 48.

- Figur 20: Robert Delaunay: *Vindue ud mod byen*, 1912, olie, 46 x 40 cm, Hamburg: Kunsthalle. Gengivet efter Gottlieb Leinz: *Modernismen i international malerkunst*, Kbh. 1994.
- Figur 21: Robert Delaunay: *Opstilling*, 1917, olie, 175 x 214 cm, Zürich: Samling dr. Franz Meyer. Gengivet efter Werner Schmalenbach (indledning): *Store mestre i moderne maleri*, Luzern 1962.
- Figur 22: Guillaume Apollinaire: "Coeur couronne et miroir", i *Calligrammes*, 1918. Gengivet efter Guillaume Apollinaire: *Oeuvres Poétiques*, 1965. Emil Bønnelycke: uden titel, *Klingen*, 1919.
- Figur 23: Andy Warhol: *Marilyn Monroe Diptych*, 1962, olie, 208 x 289.5 cm, London: Tate Gallery. Gengivet efter Robert Hughes: *Det chokerende nye*, 1981.
- Figur 24: Roy Lichtenstein: *Da jeg åbnede ild*, 1964, magna, 172,5 x 427 cm, Amsterdam: Stedelijk Museum. Gengivet efter Robert Hughes: *Det chokerende nye*, 1981.
- Figur 25: Brev fra Peter Laugesen til Per Højholt, 20.12. 1983. Forlaget Arenas arkiv, Hald Hovedgaard, Viborg.
- Figur 26: Eksempel på F.P. Jacs håndskrift. Digt skrevet i afhandlingens forfatters eksemplar af *Misfat*, juli 1995.

Summary

The dissertation, *The Chords of Indeterminateness – Cross Aesthetic Explorations in Modernity*, is an attempt to examine the implications of a vitalistic paradigm for art in modernity. In a Danish context, a traditional and cultural pessimistic interpretation of the modernistic work of art has been prevalent for decades. It has had its roots in the idea of alienation of man in modern capitalistic and industrial society, and in the consequent lack of meaning as a prime motivation for the manifestation of the work of art as a metaphor for collapse and disruption. Hence, the fragmentarity of many modernistic works of art has been interpreted as *dissecta membra*; torn off "limbs" of an archaic, pre-industrial organic totality, no longer making sense in its disrupted state.

In opposition to that idea, the dissertation focuses on the fact that the break up of a mimetic artistic syntax in modernistic works of art took place in close association with the anti-rationalistic currents of mental life around the portal of the 20th century. The reaction against positivistic thinking found its most pregnant articulation around the thinking of Henri Bergson, and his ideas of *élan vital* and *la durée* and other central concepts play a vital part in the dissertation's attempt to find a vocabulary and an operational model for the transformation of reality's characteristics to the work of art.

The dissertation is a cross aesthetic examination, operating with structural similarities between literature, music and pictorial art, beyond a "usual" cross aesthetic interest in correspondences of themes and motifs of the art forms.

On the mentioned background, the hypothesis of the dissertation is the assumption that a number of works of art, particularly modernistic works, relate to reality as "motivated" signs. This means that art (literature, music and pictorial art) displays qualitative properties of the world as such on the formal premises of the works themselves. It is by virtue of this capacity that the dissertation operates with the work of art as a *correlation of reality*.

The dissertation is divided in two. *Positions of Research (Chapters 1-3)* unfolds a discussion based on various researchers understanding of the significance of indeterminateness for the literary work, and it accounts for concepts, made operational in the second parts *Analyses and Perspectives (Chapters 4-8)*.

First part sets off with a discussion of "The Open Work" in relation to Umberto Eco's observations in the article "The Poetics of the Open Work", the first chapter of his book about the open work, *Opera aperta* from 1962. The basic point of the article is that the "openness" of the literary work is caused by its indeterminacies, which in the process of "determination" close the work. The closure is realized by the reader as artistic experience in the course of reading. In opposition to this idea, the dissertation suggests a basic view on the work of art, as not necessarily being "open" to be "closed". From this point of view, the openness can be seen as a correlation of reality, exposing properties of reality through the textual premises of indeterminateness (when the speaking is of literature).

This assumption is followed by an account for conclusions of parts of the most recent cognitive research in connection with the idea of "The literary Mind". More precisely, it is Mark Turner's work on the presumption that the human mind evolutionary has developed to understand through "stories". "Story" in the broadest sense of the word is also believed to be constituent for language, as research presumes of human language, that it has developed through application of sounds to stories, unfolding in accordance with a "horizon of expectation". These suppositions of the human mind's way of orientation are basic for the dissertation's development of the "horizons of expectation" of the respective artistic forms, unfolding a "plot scheme" in the broadest sense.

At the same time, the results of cognitive research are in accordance with Henri Bergson's idea of the human mind as "pragmatic"; only fit to manoeuvre expedient in the world, and not to "understand" the world. This means that the mind, in order to promote itself, sets aside aspects of reality that cannot be "used" practically. This is the very point where art can have a role to play, as the "place", where one realizes a nature of reality, hidden away for every day interaction with the world.

Chapter 1 deals with the concept of "Negative Capability". Claiming that the attention on the particular character of reality in question is not determined by epoch, it is reasonable to look for signs of that attention outside modernity. This leads to John Keats and his idea of "negative capability", the capacity that the artist has to possess in order to sense life's character of indeterminateness and be able to make poetry in accordance with it.

Then Keats' "Ode on a Grecian Urn" is analysed as an expression of the idea of negative capability. To expose the opposition between the dissertation's point of view on "permanent" openness and approaches, believing in provisional openness as a capacity, first fulfilling its existence in "closure", Keats' ode is then read in accordance with phenomenologic theory as proscribed by Roman Ingarden (but in Wolfgang Iser's execution, suspending Ingarden's idea of organizing the various layers of the analysis in accordance with "polyphonic harmony"). As a quest for alternative understandings of the artwork's capacity, the chapter then accounts for T.S. Eliot's critique of Bergson, which turns out to be based in a dissatisfaction with the capability of the logical language to live up to Bergson's own claims. Hence, it becomes an argument in the dissertation, that the modernistic work of art claims itself, where rational language gives up.

Finally, the chapter unfolds an example of the dissertation's idea of the relationship between the work of art and the world, at the borderline of modernity, with the critique of Søren Kierkegaard on Hans Christian Andersen as a novelist. It is concluded, that a number of the special features and omissions, Andersen is criticized for, are in fact artistic manoeuvres, all present in modernistic art. Implicitly, Kierkegaard is aware of Andersen's value, as he himself describes his critique as bound by norms: the highly praised "view on life" ("Livsanskuelse") covers up properties of reality, that it might be Andersen's ambition to bring into focus.

Chapter 2 describes how the thinking of Henri Bergson filled the gap, caused by the decline of natural science around the shift from the 19th to the 20th century. Central concepts of the Bergsonian universe are established, such as *élan vital*, the character of potential and high density, which according to Bergson is the prime characteristic of reality, and *la durée*, "duration", his special concept of time, which can be defined as a weakened and more determined version of *élan vital*. It is further accounted for, how the Bergsonian idea of time is in opposition to the Kantian one, perceiving time as a kind of space.

Chapter 3 attempts to present the tradition of research with the same focus as chapter 1: it uncovers the prevailing understanding of art's openness as provisional. This is the case for both the reception theory of Wolfgang Iser and the semiotic theory of Umberto Eco. The intention of openness is for both lines of theory to close the work of art in one or more directions. Hence the experience of art becomes the closures or realizations of the "intentionality" of the work of art. For such views, the work of art becomes a complex structure with an immanent "meaning", the revelation of which is the *raison d'être* of the work of art – or a document, the potential of which becomes of epistemological, psychological or anthropological nature.

It is by no means the attempt of the dissertation to reject the prevailing tradition of research. Rather, it has been an objective to sketch a point of view, best described as

”complementary” to the closure oriented perception of the work of art. The concept of complementarity has in this respect clear address to an important awareness, constituent for modernity from the dissertation’s point of view: The fact, that physics operate with light as either waves or particles. It is not possible to make calculations and determinations that take into account both properties of light at the same time; the alternating nature of light rules out the possibility, not in question in an actual experiment. The fact, that light is dealt with as both waves and particles, without anyone being able to explain why it exposes this double nature, accentuates an important characteristic of modernity: Modern man realizes the extreme complexity of the world, but he relates to this pragmatically in order to manoeuvre expediently in the world.

It can be concluded that the dissertation ascribes two important functions to the modernistic work of art: a structurally thematic and a correlative.

Firstly, the dissertation suggests that the structurally thematic quality in modernistic works of art can be described as a study in *the anatomy of encroachment*. This phenomenon is defined as the fact, that human produced and received significant utterances are determined by the capacity of the mind for a certain structural nature, causing a dominance of ”release oriented” structures of understanding in normal human interaction. This dominance ignores or subjugates all, not categorizationable and generalizationable in accordance with the special capacity for understanding of the mind. As an example of the artistic implications of the anatomy of encroachment, the dissertation suggests in **chapter 4**, that Richard Wagner’s famous musical approach of using a dissonance chord, which is never satisfactorily dissolved in a releasing consonance, in the overture of *Tristan and Isolde*, is in reality an account for the mechanisms in the anatomy of encroachment. The impossible desire, moving the protagonists of the opera, is not dissolvable at the level of the libretto or ”significance” of the opera, whereas the structural nature of the overture gives reference to a much more basic understanding of the concept of desire as a certain pattern, extremely appealing to the mind. Through the deliberate use of an unpleasant chord as response to the harmony expecting listener, Wagner’s musical work becomes a testimony of a nature of reality and appeal, which the listener might not have been conscious of.

Likewise, the anatomy of encroachment becomes a structural theme in second part of the dissertation: the **Chapters 4-7**, dealing with very different works of art and literature from Henrik Pontoppidan’s *The Promised Land (Det forjættede Land)* to Klaus Høeck’s *Home (Hjem)*.

In *The Promised Land* there are obvious links between the realized indeterminacies of the novel – as the well known ”dual vision” of Pontoppidan and the discrepancies between the actions of the characters and their psychology – and all, finely unfolded at the semantic level. The search of the protagonist, Emanuel Hansted, for the promised land is in effect a dream of a *locus amoenus* with concordance between nature and appearance. The dream about this place, operating through motivated signs, is of course an encroachment on reality and its every day premises of communicating, and the impossible claim on the utopic place eventually results in Hansted’s decline and death. In this way, we observe a formal ”jarring” (the indeterminacies) in *The Promised Land*, equivalent of the Tristan chord of Wagner, and in opposition to the desire and release oriented manoeuvres at the work’s level of significance.

In Klaus Høeck’s *Home*, the usual balance of power in the anatomy of encroachment is turned over. The significance of *Home* in a semantic sense is constituted within the framework of a strictly defined process, which as a machine exposes language material and its shifts as a result of calculations of entropy and other definitoric actions, operating with syntactic rather than semantic aspects. Hence, ”significance” is exposed as a kind of attached

phenomenon to primary operations in a principally "insensitive" material universe of language.

Secondly, the dissertation has established how works of art, characterized by a broken syntax in different ways (depending on the art form), can be viewed as an attempt to create a correlation of reality in accordance with the dissertation's developed "vitalistic" view. To such a view, the prime characteristic of reality is unfolded potential or "formation". In this respect, the philosopher Henri Bergson's idea of a stream of life, *élan vital*, running through the world, and the basic implications of that idea, become the basics on which the dissertation is written. In order to be able to compare the work of art's "unreleasedness" with that of the world, the dissertation uses the concept of entropy, working as a contact between two basically incompatible systems, as the physical universe as well as the textual/ communicative operate with entropy as a means of the level of order in the physical universe and the informational value of a message respectively. Based on the concept of entropy as a connection between the world and the work of art, the dissertation sketches its basic scheme, showing the relationship between the world and the arts.

Chapter 8 of the dissertation, "Perspectives", tries to account for the connections between the world and the arts in an American context compared to the European context, sketched in the former chapters. It can be described as a shift *from* modern score music, classic modernistic art and literature *to* bebop jazz, pop art and literature with inspiration from the American beat culture. In that connection, it can be generally concluded, that the concept of "stream" in a Bergsonian sense finds a more "mimetic" manifestation in the American versions. The phenomenon of "improvisation" becomes a vital capacity as the potential, bound in the clichés of "American Standards" in music and "Commercial Icons" in pictorial art, are unfolded and realized. However, the multiple versions of the works of art, seen for example in the music of Charlie Parker and the paintings of Andy Warhol, are in fact an authentic parallel to the correlativity of European art.

It can finally be concluded, that the dissertation has proved a likely structural relationship between art forms beyond significant thematic similarities, and sketched how art can be dealt with in accordance with a vitalistic presumption of reality as primarily characterized by the concepts of formation and potential.

Resumé

Afhandlingen *Ubestemthedens akkorder. Tværæstetiske sonderinger i moderniteten*, er et forsøg på at undersøge implikationerne af et vitalistisk paradigme for modernistisk kunst. I en dansk kontekst har en fremherskende forståelse af det modernistiske værk taget udgangspunkt i begrebet fremmedgørelse, der angiveligt skulle være en følgevirkning af samfundets industrialisering og kapitalisering. Som en manifestering af disse fænomener er modernistisk kunst blevet opfattet som metafor for sammenbrud og splittelse, og værkets fragmentariske beskaffenhed er blevet fortolket som *disjecta membra* – afrevne lemmer af en oprindelig, meningsfuld og førindustriel totalitet, der ikke længere giver mening i sin forrevne modernitet.

Som et opgør med den forestilling fokuserer afhandlingen på den kendsgerning, at ombrydningen af en mimetisk kunstnerisk syntaks i modernismens kunst fandt sted i tæt sammenknytning med antirationalistiske strømninger i europæisk åndsliv ved indgangen til det 20. århundrede. Reaktionen imod positivistisk tænkning fandt sin mest prægnante udformning omkring Henri Bergson, og hans ideer om *élan vital* og *la durée* spiller sammen med andre centrale begreber fra hans filosofi en afgørende rolle for afhandlingens forsøg på at finde et vokabular og en operationel model for transformationen af realitetens kendetegn til kunstværket.

Afhandlingen er tværæstetisk anlagt, og den beskæftiger sig med strukturelle ligheder mellem litteratur, musik og billedkunst hinsides en sædvanlig tværæstetisk interesse med udgangspunkt i motiviske og tematiske overensstemmelser mellem værkerne.

På den skitserede baggrund bliver afhandlingens hypotese, at en række kunstværker, særligt modernistiske værker, forholder sig til virkeligheden som motiverede tegn. Dette bevirker, at kunsten fremviser kvalitative egenskaber ved realiteten som sådan på værkernes egne formelle præmisser. Det er i kraft af den egenskab, at afhandlingen opererer med kunstværker som virkelighedskorrelater.

Afhandlingen falder i to dele. *Forskningspositioner* (kapitel 1-3) udfolder en diskussion, der er baseret på forskellige forskeres opfattelse af ubestemtheders betydning for det litterære værk, ligesom første del redegør for begreber, der gøres operationelle i afhandlingens anden del: *Analyser og perspektiver* (kapitel 4-8).

Første del starter med en diskussion af ”Det åbne værk” i relation til Umberto Eco's observationer i artiklen ”Det åbne værks poetik”, der er første kapitel i hans bog om det åbne værk: *Opera aperta* fra 1962. Umberto Eco har samme grundforestilling om et værks åbenhed som Wolfgang Iser (der behandles i afhandlingens kapitel 3), nemlig at værkets åbenhed er et resultat af ubestemthed, og at åbenheden er provisorisk. Først når værket lukkes af læserens (eller lytterens eller betragterens) realisering af værket som kunstnerisk oplevelse, skabes værket i overensstemmelse med dets intentionalitet.

Heroverfor foreslår afhandlingen et syn på kunst, der ikke opfatter værkets åbenhed som en opfordring til at lukke dette. Ud fra den betragtning fungerer åbenheden som et virkelighedskorrelat, der udfolder egenskaber ved virkeligheden på værkets formelle betingelser. Denne tese følges op af en redegørelse for den nyeste kognitive forskning i ”Den litterære bevidsthed”. Mark Turner og andre mener, at den menneskelige bevidsthed har udviklet sig til at forstå i kraft af ”historier”, ligesom ”historie” opfattes som sprogkonstituerende, idet det menneskelige sprog er udviklet ved at applicere lyde på historier.

Disse basale antagelser om den menneskelige bevidstheds måde at orientere sig på er grundlæggende for afhandlingens udvikling af en ”forventningshorisont” i forbindelse med de respektive kunstformer. Det drejer sig om en forløsningsorienteret forventningshorisont, der udfolder et ”plot-skema” i videste forstand.

Samtidig konstateres den kognitive forsknings resultater at være i overensstemmelse med Henri Bergsons forestilling om, at den menneskelige bevidsthed er pragmatisk; egnet til at manøvrere hensigtsmæssigt i verden, men ikke til at "forstå" verden.

I de første 3 kapitler læses endvidere Keats' ode: "Ode on a Grecian Urn" for at diskutere dens udsagn i forhold til afhandlingens hypotese og Keats' begreb om "negativ formåen" og i forhold til en fænomenologisk analyse af oden. Der redegøres for T.S. Eliots kritik af Bergson, som viser sig at være en utilfredshed med det logiske sprogs mulighed for at leve op til Bergsons egne krav, hvorfor det konkluderes i afhandlingen, at det modernistiske værk netop kan sætte ind der, hvor det fornuftige sprog må give op. Endelig læses Søren Kierkegaards kritik af H.C. Andersen som romanforfatter som et tegn på, at Andersen i virkeligheden gør fælles front med den modernistiske kunst, idet han lader sit værk korrespondere på tværs af vanemæssige og tillærte forbindelseslinjer.

Det understreges i afhandlingen, at den ikke har til hensigt at forkaste en traditionel kunst- og modernismeforståelse. Den vil snarere præsentere en anskuelse, der kan opfattes som komplementær til den fremherskende, og hermed tilknyttes afhandlingen et begreb om komplementaritet, som afhandlingen anser for kardinalt i konstitueringen af moderniteten.

Sammenfattende kan afhandlingen siges at tilskrive det modernistiske værk to vigtige funktioner: en strukturel/tematisk og en korrelativ.

For det første foreslår afhandlingen, at den strukturelt/ tematiske beskaffenhed af det modernistiske værk kan beskrives som en undersøgelse af "overgrebets anatomi". Fænomenet defineres som det forhold, at menneskelige producerede og riciperede betydende ytringer er bestemt af bevidsthedens kapacitet for forståelse. Dette bevirker en dominans af "forløsnings-orienterede" forståelsesstrukturer i almindelig menneskelig omgang. Dominansen ignorerer eller underlægger sig det, der ikke lader sig kategorisere eller generalisere i overensstemmelse med bevidsthedens særlige kapacitet for forståelse.

Som eksempel på de kunstneriske implikationer af overgrebets anatomi gennemgås Richard Wagners berømte musikalske greb med at bruge en dissonant akkord, der aldrig opløses tilfredsstillende, i forspillet til operaen *Tristan og Isolde*, hvorved mekanismerne i overgrebets anatomi udstilles. Det umulige begær, som hovedpersonerne i operaen er besat af, kan ikke forløses på operaens libretto- og betydningsniveau, hvorimod ouverturens strukturelle beskaffenhed åbner for en langt mere indsigtfuld forståelse af begær som særlige mønstre med stor appel til den menneskelige bevidsthed.

Analysedelen beskæftiger sig med meget forskellige kunstværker, og relevansen af overgrebets anatomi demonstreres i forhold til flere af dem, fra Henrik Pontoppidans *Det forjættede Land* til Klaus Høecks *Hjem*. I *Hjem* er det sædvanlige forhold i overgrebets anatomi ligefrem vendt om, så værkets betydning i semantisk forstand fremkommer inden for rammerne af en stramt defineret proces, der maskinelt fremviser sprog materialet og dets forskydninger som et resultat af entropiberegninger og andre definatoriske greb, som opererer med syntaktiske og ikke semantiske aspekter. Derfor bliver "betydning" udstillet som et slags følgefænomen til primære operationer i sprog materialets univers.

For det andet redegør afhandlingen for, hvordan kunst, der er karakteriseret ved ombrudt syntaks (afhængig af kunstformen), kan ses som et forsøg på at skabe et virkelighedskorrelat i overensstemmelse med den udviklede "vitalistiske" anskuelse. For en sådan anskuelse er virkelighedens fremmeste kendetegn udfoldet potentiale eller "tilblivelse". På den baggrund bliver filosofen Henri Bergsons forestilling om en livsstrøm, *élan vital*, der gennemstrømmer verden, grundlæggende for afhandlingens konklusioner. For at kunne sammenligne værkets grad af forløsning med verdens bruger afhandlingen entropibegrebet som en mulighed for at skabe forbindelse med to principielt inkompatible systemer. Det sker, fordi såvel virkelige-

dens fysikalske system som et tekstligt/ kommunikativt system opererer med entropi som et mål for orden i det fysikalske univers henholdsvis informationsgraden af en meddelelse. På det grundlag skitseres afhandlingens grundskema over forholdet mellem virkeligheden og kunstværket i en vitalistisk anskuelse.

Afhandlingens kapitel 8, "Perspektiver", tilstræber at redegøre for forholdet mellem verden og værk i en amerikansk kontekst, baseret på konklusionerne i forhold til europæisk kunst, som redegjort for i de foregående kapitler. Det kan beskrives som et skift *fra* moderne partiturmusik, klassisk modernistisk kunst og litteratur *til* bebop jazz, popkunst og litteratur med inspiration fra den amerikanske beatkultur. I den forbindelse kan det generelt konkluderes, at begrebet "strøm" i en bergsonsk forstand får en mere mimetisk afbildning i en amerikansk kontekst.

"Improvisation" bliver ligeledes en vital kapacitet, idet det potentiale, der er bundet i klichéer som "American Standards" inden for musikken og reklameikoner inden for billedkunsten, udfoldes og realiseres. Imidlertid kan den amerikanske kunsts "mangfoldige versioner", som det ses i Charlie Parkers musik og Andy Warhols malerier, opfattes som en autentisk parallel til den europæiske kunsts korrelativitet. Det kan således endeligt konkluderes, at afhandlingen har sandsynliggjort en strukturel forbindelse mellem kunstformerne hinsides tematiske og motiviske sammenfald samt skitseret, hvordan modernistisk kunst kan opfattes i overensstemmelse med et vitalistisk paradigme for verden som primært karakteriseret ved begreber som potentiale og tilblivelse.