

**Anna Maria Borg:
Ewald, oden og Wiedevelt**

Overbygningsemnet »Kunst og digtning i det sene 1700-tal«. Forår 2004

Indledning

I opgaven vil jeg, igennem sammenlignende studier af Johannes Ewalds ”Til Sielen, En ode” (1780) og Johannes Wiedewelts skulpturer i Jægerspris slotspark, se på de ændringer, der sker i det sene 1700-tal.

Som udgangspunkt vil jeg analysere Ewalds ”Til Sielen. En ode” (Bilag 1). Ud fra en genredefinition af oden, som er retningsgivende for, hvordan den videre analyse udfolder sig, vil jeg ved at fokusere på odens figurative univers, sprog og metrik, nå frem til de tematikker, der udspiller sig i oden. M.a.o. en tekstanalytisk tilgang, der skal danne rammen for, og føre læseren på sporet af de ændringer, som sker i den æstetiske diskussion i 1700-tallet.

Herefter vil jeg inddrage Alexander G. Baumgarten, Edmund Burke og Immanuel Kants syn på æstetik, da de har indflydelse på og skaber grobund for en ny æstetik, som viser sig hos Ewald og Wiedewelt. Endvidere vil jeg lave en tematisering af den æstetiske oplevelse og erkendelse, der har betydning for læseren og betragterens møde med kunstværkerne.

Derudover vil jeg med udgangspunkt i en analyse af Jægerspris slotspark se på hvilke ligheder, der er mellem Ewalds ode og Wiedewelts skulpturer. Herunder vil jeg endvidere beskrive, hvordan parken er opbygget og belyse, hvordan den franske og engelske havestil har betydning for Wiedewelts skulpturpark. Ved at fokusere på de bevægelser og brud, der kommer til udtryk i oden og skulpturoplevelsen, vil jeg se på forholdet mellem de enkelte dele og helheden. I analysen vil jeg vægte betragteren og læserens møde med det skulpturelle og lyriske, hvorved den æstetiske indfaldsvinkel bliver central.

Endvidere vil jeg lave en perspektivering af, hvordan de to kunstnere repræsenterer perioden ved både at gøre brug af traditionen og bryde med den. I den forbindelse vil jeg fokusere på den ændrede rolle læseren, betragteren og kunstneren får, samt hvordan den begyndende individualisme kommer til udtryk.

Formålet med opgaven er, gennem både en synkron og diakron tilgang, at beskrive, på hvilken måde de to kunstnere er med til at skabe noget nyt, som får betydning for eftertiden.

Johannes Ewalds ”Til Sielen. En ode” (1780)

Genre

Oden defineres ifølge *Salmonsens konversations Leksikon* som en ”lyrisk begejstret Sang, der besynger ophøjede universelle, etisk-religiøse og verdslige Ideer og Magter”. I Jørgen Fafners beskrivelse af oden (bilag 2) vægtes endvidere de formelle, herunder metriske og syntaktiske kendetegn ved oden.

På det indholdsmæssige niveau er oden et hyldestdigt, der hører til den mest højstemte digtning, hvorved den kan betegnes som det højeste udtryk inden for lyrikken. Af beslægtede genrer kan nævnes hymnen, der er en lovsang, som hylder guder eller helte, samt dithyramben, der er korsange til ære for Dionysos.

De formkrav, der forbindes med oden varierer fra at være meget strenge frem til fra midten af 1700-tallet at indeholde en lidt større grad af frihed med hensyn til metrik, sprogbrug og strofeform. Dette ses bl.a. ved, at formen i oden bliver mere patetisk og dristig med en rimløs rytme. Desuden indeholder den hyperbler og udtryksfulde billeder, der svarer til højstemte følelser. Dette viser sig bl.a. ved odens lyriske karakter, hvor følelser og stemninger kommer til udtryk gennem de slyngede komplekse sætningsforløb, der rummer et højtideligt ordvalg og billedbrug. Den friere syntaks, hvor der bruges ordomstillinger, skaber uensdannede strofer med forholdsvis frie vers, og bindingsstilen, som er et træk ved oden, er med til at knytte strofer og vers sammen.

Jørgen Fafner har i *Dansk vershistorie* beskrevet den nyklassicistiske odes karakteristika vha. 10 punkter (bilag 2), som jeg i analysen har gjort brug af. I denne opstilling vægtes, hvordan oden bryder med barokken, bl.a. ved at syntaksen ikke længere er bundet til et fast metrum, men rummer en egenverdi, der i oden skaber en asymmetri, som peger frem mod en moderne lyrik.

Fafners punkter er i overensstemmelse med ”Til Sielen. En Ode”. Oden kan beskrives som læsepoesi, hvor jeget enerådigt beskriver, fabulerer, sanser og reflekterer uafhængigt af metrikken. Ydermere fremstår oden urimet, hvilket understreger dens manglende sangbarhed. Som læsepoesi kommer oden til at tilhøre en intimsfære, der er i overensstemmelse med odens fokusering på indre stemninger og følelser.

Oden, som er monologisk, kan både ses som et mentalt forløb og et billede på samme tid. Herved opnås en spænding mellem de lyriske og dramatiske elementer i oden. Den bevægelighed, som odens struktur rummer, understreger den sceniske og dramatiske iscenesættelse, der bl.a. ses ved brugen af udråb. Apostroferne, som det lyriske jeg udtrykker, giver mulighed for dramatiske variationer i stroferne og synliggør følelsernes heftighed.

Det lyriske jeg

Det lyriske jeg er implicit reflekterende, og har, på grund af sit overblik over det indre rum, frihed til at konstruere tankeforløbet, som det ønskes. De rum, der forekommer, er billeder på en indre tankestrøm af refleksioner og drømme, som er kendt fra bibelen og den tidligere religiøse digtning. I oden fornemmer læseren fx via deiksisformen, ”See dem!” (bilag 1, strofe (s.) 19), hvordan der peges ud af oden, hvilket gør opfattelsen af rummet tvetydig. Endvidere gøres udsigelseskonstruktionen kompliceret, da jeget, i kraft af sin spørgende karakter til sjælen, sætter læseren i en situation af tvivl. Spørgsmålet er, hvordan de personificerede og besjælede elementer skal opfattes. Er sjælen en del af jeget? Oden giver ikke entydige svar, men til trods for at jeget indtager en overpersonel position, ser jeg den faldne sjæl som den del af jeget, der repræsenterer det kropslige og forgængelige, og ånden, som den del af jeget, der forbinder mennesket og Gud. Det du, synsvinklen er rettet mod, kan m.a.o. både være en form for leksikalsk førsteperson og en anden-persons pluralis. Herved fremtræder du’et både som den faldne sjæl, som er objektet for jegets tanker og spørgsmål, og som en del af jeget. Endvidere peger du’et ud på læserne, som inddrages og kan identificere sig med sjælen.

Jeget indtager en overpersonal position, der indvarsler sjælens skæbne. Det tager, på grund af positionen, en magtfuld rolle i forhold til sjælen, og er i stand til gennem visionen at forudsige sjælens skæbne. Denne ophøjede position er med til at sætte jeget på en central plads. Hos jeget ligger en tydelig værdiladning, som kommer til udtryk i en kritisk og spørgende indstilling overfor sjælen. Ved at det du, der træder frem i oden, opfattes som en side af jegets indre, bliver den tugt, jeget udviser overfor sjælen, en selvtugt, der tjener til dets egen sjæls udvikling. Jeget er m.a.o. en instans, som kan forholde sig betragende og vurderende til dets eget selv. Med den afstand, jeget kan betragte sit eget indre, sættes det i en ambivalent og spændingsfuld rolle. På den ene side har jeget, gennem den højstemte tone, en tugtende holdning overfor sjælen, og på den anden side må det, gennem billedet med ørneungen, kende til sjælens uskyld. Dette splittede jeg åbner for et tema, hvor indbildningskraften og de indre følelser får råderum. Via billeder og sammenligninger får jeget formidlet en indre tilstand af følelser og stemninger, hvorved jegets visionære position kommer til at pege på digtningen, som en stærk og kraftfuld instans.

Komposition

Kompositorisk kan oden opdeles i forskellige forløbsstrukturer. Ud fra et todelt, symmetrisk kompositionsprincip (s. 1-14 og s. 15-29), skildrer odens 1. del sjælens liv i en slags platonisk skyggeverden. 2. del rummer sjælens vej til frelsen, hvor midten af oden rummer sjælens ønske om at blive frelst.

Oden kan endvidere opdeles i 6 mindre enheder (s. 1-7, 8-11, 12-14, 15-22, 23-25 og 26-29), som jeg opgaven igennem vil tage udgangspunkt i. De enkelte dele kan ikke opfattes adskilt, da de både på det formelle og indholdsmæssige niveau griber ind i hinanden, og derved er med til at fremhæve odens asymmetriske og dynamiske karakter.

Oden er centreret omkring sjælens skæbne, hvilket giver associationer til Platons tanker (bilag 3). Den kosmiske tankegang, som oden hylder og lovsynger, kan opfattes som en kraft eller gnist, der udspringer af en bagvedliggende orden. Tankegangen beskriver en højere idealverden med en guddommelig kraft, som i den jordiske verden er svær at se. Hans Boll-Johansen skriver i *Kaos og kosmos* at ”Mennesket defineres af Alphonse de Lamartine som en falden engel med en erindring om det guddommelige, den indbyggede længsel efter ideelle højder skyldes at mennesket har kendt bedre tider” (Boll-Johansen, 1989, p. 14). Den faldne engel lever som i oden i en skyggeverden, hvor den, fanget i kroppen og i det jordiske liv, kun svagt gennem erindringen er i stand til at fornemme ideernes verden. I dette fald står englen splittet overfor modsatrettede kræfter. Først til sidst i oden genetableres via drømmen den tabte harmoni og helhed.

Udover den platoniske tankegang rummer oden i sin opbygning hele den bibelske fortælling fra genesis og uddrivelsen over exodusmyten til Jesu død og Helligåndens tilsynekomst på pinsedagen, der er med til at genskabe den kosmiske orden på jorden. Bag protagonisten, som er den faldne sjæl, kommer hele dette drama frem.

Endvidere kan man gennem oden se en fremadskridende bevægelse, der er afhængig af odens temporale forløb. Dette forløb kan indskrives i den senere dannelsesstanke, hvor man følger ørneungens og sjælens livsforløb fra barndommens ubevidste og umiddelbare forhold over i et katastrofalt fald, der rummer ungdommens splittelse og prøvelser frem til manddommens modne helhedsopfattelse.

Tid

I oden følger læseren forskellige tankeforløb, der er opladet med stor intensitet af følelse. Den tid og udvikling, læseren oplever narrativt, formidles gennem billeder og brugen af verber. Den tidslige forankring ses bl.a. i brugen af bevægelsesverber, der veksler mellem præsens, iterativ præsens, præteritum, præsens participium og futurum.

I jegets nu-refleksion følger man sjælens jordiske historie i både præteritum og præsens, som senere munder ud i et visionært fremtidigt aspekt i form af futurum, hvor alt samles i lovsang, der i visionen kan fylde sjælen, tiden og rummet. Dette futurum bliver herigennem en drøm om at gøre det fraværende nærværende. Herved bliver tidsbegrebet dobbelt, da der både refereres til tiden, der går, og til en evig visionær tilstand, hvor tiden er ophørt. I beskrivelsen af den evige tid, som det guddommelige repræsenterer, sker der en opløsning af tiden, som kan omfatte en ny virkelighed hos sjælen.

Gennemgang af ”Til Sielen. En ode”

Oden fremtræder, både i titlen og indholdet, i en retorisk henvendelsesform, der er rettet mod sjælen, som repræsenterer det mest personlige eller den inderste kerne i et individ. Intensiteten i oplevelsen formidles bl.a. gennem sproglige billeder og et højtideligt sprog

Oden begynder med et udråb, der gentages som et retorisk spørgsmål til den faldne sjæl. Gentagelsen bevirker en stigende intensitet og fremhæver den højtidelige tone, oden rummer. Indholdet i 1. del omhandler sjælen, som engang har været, ”Broder af Engle”, et guddommeligt væsen, men som nu, i overensstemmelse med den platoniske tanke, er faldet ned fra sin himmelske bolig. Faldet fremstår både som en begivenhed og en tilstand, sjælen befinder sig i. Sjælen forsøger forgæves at kæmpe sig op igen. Det forgæves ved forsøgene understreges af apostrofen.

I strofe 2-4 sammenlignes sjælens situation med en ørneunge, der er faldet ud af reden. Efter faldet vågner den brat op i ”kolde Skygger”, hvorved den mister sine egenskaber som ørn og føler tabet. Sårbar og nøgen fremstår den som en barnlig, uskyldig sjæl, der af ren uvidenhed og nysgerrighed har mistet sit trygge udgangspunkt. I modsætning hertil kommer sjælen, der gennemgår et parallelt forløb, til at fremstå som skyldig i faldet. Efter faldet bevæger ørneungen sig ”Paa Myrens Fodstie”, hvilket næsten er et billede på det jordiske mikrokosmos, læseren møder. I dette univers følger man ørnens indre tilstand, som indeholder et ønske. Det, ørneungen higer, efter er solen, ”Dagens Hersker”, der illustrerer

moderen, som den forgæves kæmper sig op mod. Uden moderen er den dødsdømt, den kan kun håbe på hjælp udefra.

I modsætning til den hjælpeløse ørneunge, symboliserer ørnen på den ene side et solsymbol (bilag 4a), der bliver brugt til at illustrere det ophøjede, hvilket bl.a. kan ses som et billede på Kristi himmelfart og Helligåndens tilsynekomst. På den anden side forbindes ørnen med evangelisten Johannes, der i Johannes evangeliet, betoner skabelsen vha. ordets kraft. I dette flertydige billede hæver ørnen sig både mod det guddommelige og mod ordets kraft.

Endvidere giver sammenligningen associationer til det første kapitel om ”Høyen” fra Ewalds roman; *Levnet og Meeninger*, hvor der står: ”Rask som Ørnen river han sig da løs, fra sit tungere Støv, fra sin snevrere Kreds – og Ifølge med dem han besynger, stiger han op imod dig, du de sande Dyders Kilde, de reene Glæders Udspring!” (Ewald, 1988, p. 99). I denne version er der ingen religiøse referencer, men højen bliver det sted, i kraft af vinen, hvor jeget kan være en anden. Et sted, hvor indbildningskraften får råderum, hvilket er med til at pege på visionen eller indbildningskraftens muligheder som tema i oden.

Billedet af ørneungen er nøje beskrevet og kommer til at stå som en allegori for sig selv. Den er med til at forudgribe hele sjælen og dermed odens forløb.

Fra strofe 5 gentages sjælens mislykkede forsøg. De utrættelige forsøg er som myrens stræbsomme flid (bilag 4b), men til ingen nytte. Af egen kraft er den ikke i stand til at løfte sig op. Flid er ikke nok, originaliteten mangler. Den eneste redning, sjælen har, er at se frem til, at ”Ånden”, som skabte den og gjorde sjælen bevidst om sig selv, løfter den op til himlene igen. Strofe 6 kommer herved i præsensform til at forudsige slutningen af oden. Ånden forbindes i strofe 7 med en kraft, der kan tænde flammende tanker hos englene. Ilden, som ånden skaber, bliver i oden metafor for bindeledet mellem himmel og jord (bilag 4c). De ”Flammende Tanker”, som nævnes giver både associationer til pinsens guddommelige tanker og 1700-tallets oplysningstanker.

I anden del sker der i strofe 8 en forskydning, ved at tempus skifter fra præsens til præteritum. Med dette skift får læseren en fremstilling af sjælens skabelse og paradisiske fortid før faldet. Sjælen, som den ”rene Gnist” (s.9) kan give associationer til Adam før syndefaldet. Sjælen, der lyste op, spredte lys omkring sig, så skyggerne forsvandt, står i modsætning til den faldne sjæl eller Adam (s.17). Det guddommelige, som sjælen oplever, vokser og bliver her forbundet med ”den Fuldkomne”, ”evig Visdom” og ”Kierlighed”, altså Guds kraft. Dog indvarsler konjunktionen, ”Men” faren ved, at hovmodet ligeledes vokser. Den rene gnist er blevet en flamme, der bliver større, får kraft, styrke og evner. Sjælen føler, hovmodet vokser ved at flammens kraft kan skabe lovsang, der forårsager

glæde hos menneskene og ekko i bjergene, hvorved sjælen føler sig stor. Men med den forudgående viden er læseren klar over, at sjælen intet kan skabe af sig selv, hvilket understreges i 3. del.

Konsekvensen af faldet kommer for alvor til udtryk i strofe 12-14, hvor afmagtsfølelsen over den elendige situation bliver udmalet for læseren. Situationens før og efter står klar i erindringen. I strofe 12 minder jeget dig om fortiden i den lyse bolig. I "Slangers Hule" mindes sjælen "de forsvundne Straaler", den fraværende Gud, hvilket kan sidestilles med Adams uddrivelse fra paradiset.

I strofe 13 forsøger sjælen, "Blussende" ved de elendige livsvilkår af egen kraft at løfte sig op. Dette forsøg sammenlignes med det kraftfulde billede, "Høit, som en springende Hval mod Solen.". Hvalen (bilag 4d), er et paradoksalt billede, da den både giver associationer til fisken, som Kristussymbol, og til djævelen, dødsriget og forskellige havuhyreforestillinger. Endvidere virker sammenligningen mellem sjælen og hvalen paradoksalt, da det klæbrige, beskidte ler og "Vrimlets frække Fortrolighed", som sjælen lever i, bliver til vand, hvorfra hvalen springer. Herved sker der en forvandling, hvor det beskidte bliver rent og det tunge bliver let. Sjælen, der tynges og bundet af synden og det jordiske, oplever en forandring, hvor renheden og lethed får overtaget. Sammenligningen med hvalen er et meget kraftfuldt billede på den situation, sjælen opnår. Hvalen kan kun springe, ikke flyve, hvorved den fortsat har tilknytning til det jordiske. Denne paradoksale metafor, skildrer det gode og onde, drømmens lethed og en vished om den tyngde, alle rummer. Disse modsætninger bliver i billedet vævet sammen. Ved at bruge denne tvetydige sammenligning skabes der hermed et nyt udtryk, der samtidig åbner for nye forståelsesrammer, hvor det fredfyldte og angstprægede samt forventning og erfaring bliver bundet sammen.

Det paradoksale fortsætter i og med, hvalen ikke falder ned igen. Billedet fryses fast, hvorved det forbliver en tilstand. Sjælen befinder sig ikke længere i "Slangers Hule", men svæver frit i luften, som i en drøm. I selve springet forbindes modsætningerne mellem det fraværende og nærværende, mellem det guddommelige og det jordiske.

I strofe 14 forlades billedet og i stedet stilles der et spørgsmål til sjælens tidligere erfaringer. Der spørges til tyngden, afmagten og faldet, spørgsmål, der skal vække angeren hos sjælen.

Situationens alvor, der har til formål at lede til selverkendelse, viser sig i 4. del gennem den faldne sjæls møde med dommeren, der "frembryde Lynild af Sinais Truende Skygger!" (s.15). Det faretruende uvejr med "Lynild", der i strofe 15 udmales, henviser til bjerget, hvor Moses fik de 10 bud af Gud, fordi folket ikke

levede efter Guds vilje (bilag 4c). Den fortærende og straffende ild synliggøres ved, at dommeren med øjne af lynild stråler ned på den faldne. Lyset skal være som et "Speil", der skal lede til selverkendelse. I dette lys fremstår sjælen som et nøgent, blegt, hjælpeløst genfærd, som "tumler" sig i synden og er fascineret af "Nattens Blendverk". I denne sekvens er gnisten fra ånden forandret til en fortærende ild, hvor straffen over hovmodet skal skabe "Glimt af retfærdighed". Ilden sammenkædes her med apokalyptiske tanker. De næste strofer udmaler gennem metaforer, hvordan synden og de svimlende fristelser, sjælen er bundet af, oplyses af "Dommerens Øiekast". Naturen, der her forbindes med rovdyr, falske kvindelige mytologiske væsener og slanger, er i overensstemmelse med barokkens syn på naturen, som en ond, farlig og forgængelig verden. "Klapperslangens Gnistrende Øien" med dens hypnotiserende kraft kan i lighed med den dobbeltsidighed, der ligger i ildens metafor, skabe både frygt og fascination hos sjælen.

Alvoren er ikke gået op for sjælen, som gentagne gange opfordres til at se sin egen elendighed og vågne af den "stolte Drøm!". I strofe 22 prøver jeget at vække sjælens længsel til live og opfordrer den til at erkende sin angst. Herefter indledes stroferne med udtrykket, "Da", der peger på visionen, der rent sprogligt kommer til udtryk i futurum. Hvis sjælen mærker længslen og udbreder angsten for Gud vil "en salig Straale fra Golgatha" (s.24) virkeliggøre bindeledet mellem den himmelske og jordiske orden. Den "døende Gnist" (s.23) kommer til at stå som modsætning til "Du rene Gnist af den Fuldkomne" (s.9) og giver et billede af den guddommelige kraft, der ligger dybt i sjælen, men som er afhængig af frelsen. Muligheden for at blive frelst eksisterer udelukkende gennem de stråler, der strømmer fra Golgata, som peger på Jesu korsfæstelse. Denne erkendelse eller åbenbaring er nødvendig for, at sjælen igen kan få øjnene op for den ellers "døende Gnist". Forudsætningen for at "Lysets Aand Dalende spreder Kierlige Vinger ud" (s.25), er, at sjælens længsler igen vækkes. Mødet med de guddommelige strålers ild bliver derfor i strofe 26 centralt. Gennem troperne flyder makrokosmos og mikrokosmos i den sidste del sammen til en sanselig lovsang. I denne voldsomme kulmination af lys, kraft og lovsang, taler jeget til du'et, men peger også via deiksis ud af oden og taler til digtersjælen, fx. i strofe 28.

Oden slutter med at sjælen, via lovsangen fra jorden, får en status som de "Ufaldne", som er de himmelske engle. Dette sker til trods for at lovsangen udspringer "fra Dybet" og forbliver den faldnes lovsang, hvilket skaber forundring hos "de Ufaldne". Sjælen formår, via lovsangen, at skabe noget originalt, som selv himlens væsener kan forundres over. Sangen er herved med til

at forbinde jorden med himlen gennem en guddommelig kraft. Denne åndelige kraft er i sig selv så stor, at den kan skabe ekko i himlen. Herved ændres forholdet mellem det høje og lave. Åndens evner og kræfter er nået den faldne.

Modsætningerne mellem den faldne sjæl og englene er ikke længere skarpe, men væves ind i hinanden og bliver tvetydige. Herved genvinder sjælen sin tabte identitet. Netop gennem sjælens sang opstår harmonien igen.

Sjælen, som udtrykker hyldest og lovsang, kan sammenlignes med en ode-digter. Oden kommer, ud fra en sådan betragtning, til at henvise til sig selv. Ode-digteren lovsynger gennem hyldestdigtet lovsangen eller digterånden, ved at ånden blæses ind i sproget og får oden til at stige til en hyldest.

Digteren kan, via kærlighedens flamme (s.27), digte sig frem til en erkendelse eller indsigt, der også ses i billedet af den springende hval, hvorved nye udtryk, opstår via ånden. Hvalen kommer sammen med sjælen til at illustrere billedets eller udtrykkets kraft, der er i stand til at skabe nyt. I kraft af drømmen, hvor jeget bruger indbildningskraften, kan kunsten skabes og oden blive til.

Bevægelser

Oden rummer både billeder, der udstrækker sig vertikalt og sætter tiden i stå, og billeder, der er udspændt horisontalt. Tankerækken i oden er på indholdssidens kosmosniveau konstrueret som linier, der bevæger sig i form af fald og stigninger, der påvirker jegets stemninger. I den store linie, der rummer et fald og en stigning spaltes livet i to, et før og et efter. Derudover er der en række mindre bølgebevægelser, som sjælen af egen kraft forsøger sig med.

Sjælens liv kommer til af fremstå som én lang bevægelse. Samtidig sker der en bevægelse ved at billeder indføres, forskydes og kommer igen. Dette illustreres fx ved ilden, som både fremstår som en livgivende, dømmende og fortærende flamme (bilag 5). Endvidere sker der en forvandling af englens og ørnens vinger, der illustrerer åndens og inspirationens kraft, som tabes og genvindes.

Billeddannelserne står både for sig selv og danner samtidig en tankemæssig kæde, der understøttes af metrikkens bindingsstil. Hver især skaber billederne associationer hos læseren, og peger på betydninger, som samtidig leder videre til de næste billeder, der herved væves ind i hinanden.

Den hyppige brug af præsens participium som attributivt adjektiv, ex ”hoppende”, ”springende”, ”Truende” osv. er med til at skabe aktivitet og forstærke den bølgende bevægelse i oden. Samtidig er adjektiverne med til at udpensle og inderliggøre udtrykket. De visuelle og lydligt bestemte udtryk, fx ”Blussende”, ”Flammende” og ”Gnistrende”, er med til at skabe forstærkede sanseindtryk hos læseren. Dette gør sig også gældende ved verber, der betegner

lysindtryk, fx ”bestraale” (s.16). Den måde, hvorpå sproget påvirker læserens sanser, understreges desuden af de følelsesmæssige bevægelser i oden, der er bundet til jegets følelsesverden.

Gennem bevægelserne peges der på en gang både ud i universet og ind i jegets indre. Imellem disse poler opstår der nogle paradoksale billeder, som jeget konfronteres med, men som efterlader ubesvarede spørgsmål, pludselige bevægelser, udsigelige ting, pauser og tomrum, der overlades til læseren. Dette forstærkes af faldet, der kan illustrere den afstand og splittelse, som er mellem jeget og sjælen. Denne splittelse udfolder sig i spændingsfeltet mellem jeget og du’et, mellem metaforenes paradokse karakter og modsætningernes kompleksitet.

Omvæltningerne, uberegneligheden og bevægelserne peger frem mod diskussionen af det ophøjede eller sublime i 1700-tallets filosofiske æstetik, hvilket jeg vil uddybe senere. Den sublime løftelse, som både ses i odens kulmination og den eskatologiske forventning, er både knyttet til følelsen, kærlighedens flamme, lovsangen og lyset. Det sublime kommer desuden til udtryk ved det ukendte, uartikulerede, i rummet mellem de to verdener og i pausen eller cæsuren, som sætter alt i stå og giver læseren råderum. I det ekstatiske øjeblik har følelsen nået sit absolutte højdepunkt. Sjælen tør ikke se tilbage, da den derved vil miste noget af sig selv i øjeblikket. I dette øjeblik har jeget et dobbelt glæde-angst-syn på verden, hvilket kan skabe en spænding, som kan fremkalde glimt af noget sublimt. Det er netop i det sublime øjeblik, kunsten kan skabes. Sjælens oplevelse og kunsten bliver metonymer for hinanden, hvilket peger på odens æstetiske niveau.

Sprog og syntaks

Oden er sprogligt organiseret ned til de mindste detaljer og præget af en stor grad af koncentration i udtrykket. Ordvalget er højtideligt, og mange termer er hentet fra den religiøse sprogbrug. Sproget er afvekslende med intense udtryk og modsætningsfyldte sammenstillinger. Dette ses bl.a. ved, at den følelse, som oplever lovsangen i sig, samtidig med at det kommer til udtryk i tvivlende spørgsmål. Odens spørgende form er sammen med cæsuren og de paradoksale billeder med til at pege på en tøven og tvivl, der overlades til læseren. Herved åbner oden rummet for en subjektivitet, der fastholder en ubestemmelighed, som ikke kan forstås ud fra objektive forklaringsmodeller, men kræver en medleven fra læserens side. Denne subjektive stil, som åbner for det uafsluttede, der både på det formelle og indholdsmæssige område vægter de irrationelle sider, står i modsætning til de tidligere klassicistiske stilarter, der i højere grad fulgte den rationelle grammatiks regler. Den stemningsvækkende stil kommer bl.a. til udtryk

via apostroferne, der i de retoriske udråb og spørgsmål ofte indledes med følelsesudbrud, fx "Ak", "See", "O", hvilket er med til at skabe en dramatisk og lidenskabelig effekt. Disse spontane udbrud, som har til formål at påkalde det du, der kommer til udtryk, tvinger samtidig læseren til at standse op og arbejde videre med indholdet med fokus på de sproglige virkemidler.

Den patetiske sprogbrug forstærkes ved, at oden "rummer en del ord, fra den romantiske sfære, som Klopstock repræsenterede. Ex. Flamme, Siel, Straale, Støv, Taare..." (Skautrup, 1953, p. 284). Endvidere forstærkes det følelsesladede sprog ved brugen af anaforen, fx i strofe 17-19, der er en retorisk figur, hvor ord gentages. De gentagelser, der forekommer, virker ikke monotone, men er medvirkende til at gøre indtrykket mere intensivt og kraftfuldt, hvorved sjælens dramatiske færd samt sprogets styrke understreges.

Mht. sætningsopbygningen er den vekslende ved både at rumme hypotaktiske sætninger med en ophobning af sideordnede led, og en mere enkel syntaks med korte parataktiske sætninger. Flere steder gøres der brug af inversioner. Dette er ikke brugt for at få metret til at passe, derimod vægtes der i oden, i lighed med Fafners punkt 5, syntaksens egenverdi, hvilket underbygger den højstemte og lyriske karakter, som gør oden patetisk.

Ved at lade de lyriske udtryk være selvgyldige banes vejen for l'art pour l'art, hvilket er en holdning, der ser det som kunstens opgave at skabe skønhed. Dette stemningsprægede sprog er med til at pege på odens æstetiske niveau, som jeg i afsnittene om æstetik vil komme nærmere ind på.

Metrik

Oden har visse ligheder med antikkens former, hvilket ses gennem metrikken. Ewald var inspireret af den alkæiske strofe, som han af Friedrich G. Klopstock blev anbefalet (bilag 1). Dette var en antikform Horats hyppigt gjorde brug af. Kendetegnende for den alkæiske form er, jf. Fafner, at den er en urolig strofe, da det bisyllabiske vers og det trisyllabiske vers, som formen rummer, kommer til at stå som modsætninger. Denne brug af kontraster er med til at skabe variation og bevægelighed, som understreger de stemninger og følelser, der er i oden. Ewald er inspireret, men ikke fast bundet af den alkæiske strofe, hvorved han bliver nyskabende i sin metriske brug.

Igennem versrytmens tempo, forløb og brud afspejles odens indholdsmæssige bevægelser og stemninger. Brugen af trokæer og jamber indvirker på læserens følelse af, om rytmen er stigende eller faldende. Fx. sker der en stigende bevægelse mod ordet "op" (s.1), der dog ikke fuldføres. Trokæernes og daktylernes faldende rytme spiller sammen med sjælens fald. I strofe 2, v. 4

forstærkes faldet af henholdsvis de to daktyler og trokæers faldende rytme, hvorved stemningen bliver drømmende og længselsfuld (Møller, 1999, p. 220-221). Det drømmende og længselsfulde, som trokæen bliver forbundet med, svarer til sjælens drømme og tanker om ”de forsvundne Straaler” (s.12), som sjælen, udtrykt i en klagende tilstand, skal erindre. Ligeledes svarer den skrøbelighed, trokæen rummer, til sjælens sammenligning med den sårbare ørneunge og den usikre position, faldet har resulteret i.

Mht. de sproglige lydvirkninger, er der, bl.a. i strofe 1, allitterationer, hvor begyndelseskonsonanten ”F” dominerer. Her knyttes ”Fierløse”, ”Forgieves” og ”Flagrer” sammen med ”faldne” (s.5) ”frekke Fortrolighed” (s.13) og ”forsøgte Fald” (s.14). Herved fremhæves bestemte ord, og der opnås en ligestilling og sammenhæng mellem dem.

Normalt vil versmålet falde til ro ved versets slutning, men i oden løber sætningen videre hen over versegrænsen, hvorved der opstår enjambement. Den manglende pause kommer så i midten af det følgende vers. Den hyppige brug af enjambement er, ved foruden at være et genretræk ved oden, med til at fremhæve den semantiske forbindelse mellem versene. Desuden skaber den en uro, som underbygges af den uens længde på versene og varierede optaktsforhold. Derudover underbygger versenes overvejende kvindelige udgange den fremadskridende bevægelse, oden rummer. Samtidig er enjambementet med til at underbygge de stærke ekspressive følelser og udråb, som jeget giver udtryk for. Følelserne bryder, som sætningerne de grænser, stroferne normalt har. Ligesom man i antikken opdagede, at man kunne udtrykke noget subjektivt, ex. skønhed og harmoni, gennem en objektiv form, bruges odens rytme og struktur her til at understrege det ekspressive og kraftfulde.

Enjambementet har desuden betydning for odens grafiske udtryk, da den er med til at skabe asymmetri. Denne asymmetri understreges af, at der ikke forekommer rim. Dog kan enjambementet pege på den sammenhæng, det kosmiske univers rummer, ved at sammenkæde versene.

I modsætning hertil har cæsuren, som enjambementet skaber, betydning for tempoet ved at skabe en pause eller tøven i læsningen. Den korte afbrydelse i den løbende rytme, som forekommer forskellige steder oden igennem, forårsager et øjeblikks tavshed, som giver læseren mulighed for fordybelse i selvet. Dette underbygges endvidere af, at der i skanderingen er tvivl om det du, som henvendes til, er tryksvag eller trykstærk. Valget er læserens. Denne sprække kan åbne for eftertanke, der skaber mulighed for erkendelse.

I modsætning til barokkens klassiske vers med fire faste slag, har Ewald vendt sig til antikkens odeform, hvor udgangspunktet er Horats´ alkæiske strofeform,

men han udvider formen ved at lade sig inspirere af Klopstocks friere former, som tager udgangspunkt i de frie pindariske rytmer. Dog er Ewalds ode mere traditionel end Klopstocks. Inspirationen til odens store følelser har Ewald fra den pindariske ode, som er mere uforudsigelig. ”Opfattelsen af den Pindariske ode som lidenskabeligt begejstret, sublim og derfor præget af mere eller mindre ekstrem frihed i formen” (Fafner, 1994, p.331) er i overensstemmelse med Ewalds ode. De stemninger og følelser, der kommer til udtryk, samt sjælens flugt ville ikke passe ind i barokkens bastante versformer. ”En sådan form spejler følelsens omskiftende mere direkte end de strenge, barokke former. Men ved sine uklare konturer og sin relative uforudsigelighed tjener den også til at sublimere følelsen. Det ophøjede unddrager sig den rationelle overskuelighed.” (Fafner, 1994, p. 287). De faste metriske former, barokkens digte rummer, ville fungere som en spændetrøje for de stemninger og bevægelser, oden udtrykker.

Herved er Ewald, i lighed med Klopstock, med til at frigøre det rytmiske udtryk fra metret, hvilket bl.a. ses i den følelsesmæssige, brudte udråbsstil. Både apostrofen og aposiopesen er med til at skabe en friere og mere lidenskabelig stil.

Strofernes asymmetri kan betragtes som en kim, der leder frem mod en moderne poesi.

Motiver og temaer

Til at afdække odens temaer, har jeg i bilag 6 opstillet konstituerende modsætningspar, hvilket kan anskueliggøre odens indbyggede spændingsforhold. Oden er bygget op omkring kristendommens traditionelle modsætninger, syndefaldet og frelsen. Disse skarpt adskilte modpoler bliver i oden, som i den kristne fortælling, forbundne, men skaber gennem billedsproget motiver og temaer, der rækker ud over den religiøse kontekst. Mellem den modsætning, der er mellem himmel og jord, skabes der en forbindelse i kraft af gnisten og hvalen (s.26). Herved skabes der en ny virkelighedsopfattelse, hvori sjælen får en ny rolle på jorden og indgår, via lovsangen, på lige fod med de guddommelige væsener. Der er ikke tale om et hierarkisk kosmos, men derimod et kosmos, hvor det guddommelige og jordiske bliver sidestillet. Samtidig udviskes forholdet mellem det nære og fjerne, det timelige og evige, hvorved der samtidig sker en kobling mellem tidsbevidstheden og tidløsheden.

Der er i oden tre motiver, det ophøjede, subjektiviteten samt digterkunsten, som hver især fører frem til nogle af odens temaer.

Det ophøjede kommer til udtryk gennem forholdet mellem modsætningerne: det høje og lave, liv og død, sjæl og legeme, uskyld og skyld, angst og fryd. I metafysisk forstand kommer modsætningerne ind i verden med syndefaldet, i

modsætning til den paradisiske harmoni. Men hos det skabende jeg bliver det i visionen muligt at forene jord og himmel, det ydre og indre, tid og evighed i kraft af mødet mellem det guddommelige og sjælen.

Ser man på de religiøse termer, der gøres brug af, er Ewald højst sandsynligt inspireret af de pietistiske tanker, som han gennem sin far kendte til og blev opdraget i. I denne tro er den personlige og inderlige oplevelse central, hvilket viser sig i oden gennem den personlige åbenbaring, Helligånden muliggør.

Muligheden for en personlig trosoplevelse, der ikke er afhængig af en kirkelig institution eller streng dogmatik, bliver afgørende for troen på Gud og på synet på subjektet. Pietismens særkende er et forsøg på, gennem individualiteten, at psykologisere troen på Gud. Den troende skal blive opmærksom på sin egen sjæls behov for en omvendelse, som kan realiseres ved at den enkelte, gennem et personligt møde med Gud, kan frelses.

Denne fokusering på subjektets møde med sig selv og det guddommelige har paralleller til sjælens fald og møde med ånden. Erkendelsen af Gud trækkes herved ind i subjektet og bliver en personlig affære. Det kristne drama med frelsens forløsning, der fremtræder som makrokosmos, rykker ind i jeget og bliver en ønsket mulighed og tilstand, der udtrykkes gennem komplekse og modsigelsesfulde følelser, retoriske former og billeder. I håbet og drømmen hører den kontinuerlige tid op, og makrokosmos bliver herved en del af mikrokosmos for jeget. I denne oplevelse bliver den pietistiske grundfølelse, i lighed med odens sentimentale og melankolske stemning, central. Ifølge Søren Baggesen omtolkede Ewald "dens individualisme til sin egen jeg-følelse, hvor menneske-identitet og digter-identitet bliver ét." (Baggesen, 1997, p. 20). Ved at inddrage dette synspunkt, åbnes der for, at jeget grænsesprængende kan dyrke den indre følelse og stemning i digteren, i stedet for udelukkende at have en fornuftig og belærende tilgang til kunsten.

Det tema, oden rummer vedrørende digterens identitet og sprog har paralleller til de to fortællinger fra bibelen, der i oden indirekte refereres til. Den kontekst, som oden kan indskrives i er bl.a. fortællingen om henholdsvis babelstårnet og pinsen. Den higen, sjælen søger, mod himlen er analog med fortællingen om babelstårnet fra 1. Mos. 11. 1-9, hvor folket vil bygge et tårn, der når op til himlen. Gud forhindrer projektet ved at forvirre deres sprog, så de ikke forstår hinanden. I modsætning hertil handler pinsfortællingen om, hvordan de kristne, ved at få Helligåndens kraft, bliver i stand til at udtrykke sig på forskellige måder. På pinsedagen viste "tunger som af ild ... sig for dem, fordelte sig og satte sig på hver enkelt af dem... Da blev de alle fyldt af Helligånden, og de begyndte at tale

på andre tungemål, alt efter hvad Ånden indgav dem at sige...(folket) var ude af sig selv af forundring..." (Ap. Ger. 2. 4-7).

Begge fortællinger er parallelle til det, sjælen oplever, idet disse to fortællinger danner baggrund for det tema, der i oden omhandler forholdet til sproget, som et kunstnerisk virkemiddel. I lighed med de første kristne, fyldes sjælen af ånden, hvorved sangen stiger op i det implicite jeg. I denne kontekst samles ørnesymbolet i digtersjælen, hvorved jeget både bliver et symbol på den himmelstræbende ånd og Johannes, der har magt til at bruge ordets kraft. Kun begrænset, som hvalen, af kroppens tyngde kan digteren bruge ordets kraft eller indbildningskraften til at løfte sig op. I denne opløftede tilstand smelter jeget og du'et sammen. Engle og guddommelige kræfter inddrages for at beskrive digterens indbildningskraft og skaberevne.

De religiøse referencer skal i denne forståelse markere det ophøjede og sublime, digtningen som skabelsesproces kan rumme. Målet er ikke at forene modsætningerne, men at nå frem til en forståelse af, at det er modsætningerne, der giver grundlaget for at skabe noget. Jo større spænding, jo flere gnister opstår der, hvilket er grundlaget for skabelsesprocessen. Dette fokus peger samtidig hen på digteren som skaber. Odens betydning er digterens egen betydning, hvorved oden kommer til at handle om sin egen skabelsesproces. Digteren, som skaber, bliver til i det øjeblik oden skabes. Oden kommer m.a.o. til at fremstå som metapoese, hvor sproget taler om sproget, hvilket bl.a. ses i strofe 26-29, hvor selve skabelsen af digtersproget er i fokus. Sjælens eksistens og lovsang peger på jeget som digter, der igen via oden, peger på digteren som skaber af det skønne. Det metapoetiske niveau i oden peger både på det æstetiske plan, og videre frem mod den senere moderne digtning, hvor et nyt digter-jeg træder frem.

Vejen til dannelsen af det nye digter-jeg går ikke udelukkende gennem Gud, men gennem følelsen, oplevelsen og visionen. I modsætning til den rene engel eller gnist, der uskyldig og fuldkommen før syndefaldet står i pagt med de højere magter, skabes der gennem oden et nyt jeg, der træder frem og kan skabe visioner, der rækker ud over det, der binder direkte til det guddommelige. Frigjort kan digteren udfolde sin egen kunst og sit eget jeg, og herigennem løfte sig op mod himlen på indbildningskraftens og inspirationens vinger. Den selvfølelse og indbildningskraft, jeget rummer, er så kraftfuld, at den sprænger alle rammer. Digterskabelsen er så omfattende at den forbindes med det guddommelige, hvorved det muliggøres gennem digterens følelserverden at skabe en indre kraft, der er på højde med himlens lovsang.

Lovsangen, der af sjælen skabes på jorden, står på lige fod med det guddommelige, hvor Gud normalt har "enevældig" magt. Det ophøjede indgår i et

samspil med det jordiske jeg. Men subjektet bliver ikke kun et spejl, der passivt gengiver det guddommelige, men er selv blevet en lyskilde, som har fået skaberkraften. Dette ses hos jeget, der i lighed med sjælens egen iboende guddommelighed, kan bruge skaberevnen og indbildningskraften. Lovsangen bliver herved et billede på det personlige og originale udtryk, digteren gennem indbildningskraften, kan udtrykke.

Ser man på digterkunsten har oden flere tematiske ligheder med Ewalds "Fortale" til *Samtlige Skrifter* (1780), der er en redegørelse for hans liv som digter. Begge tekster kan ses som et resume af en digters skæbne. Digterens opgave er at formidle skønheden vha. indbildningskraften, hvilket for Ewald er det eneste skabelsesprincip, han ser som gyldigt. Hermed får det irrationelle en central placering. I "Fortalen" er indfaldsvinklen hos Ewald følelserne, hvor kunsten for ham bliver et indre, personligt og følelsesmæssigt anliggende. Ved at vejen til lykken går gennem følelserne, bliver drømme og forhåbninger centrale elementer i enhver digters arbejde. Længslen efter det, som ikke er, men som har været eller kunne muliggøres, er med til at skabe digterens kunst. Indbildningskraften er et greb, der hermed kommer til at få stor betydning for digterens virke, hvorimod rationaliteten kommer i anden række.

Kompositionsmæssigt er fortalen opbygget med den samme udvikling, som i kraft af dannelsestanken gør sig gældende i oden. Ligesom sjælen møjsommelig stræber som myren i begyndelsen af oden, har Ewald i ungdommen stræbt efter at følge alle klassicismens forskrifter. Senere finder han dog ud af, at kunsten også skal rumme det overraskende og sublime i modsætning til de handlinger, der udelukkende er resultat af flid og planlægning. Resultatet bliver da, som Peer E. Sørensen formulerer det i *Håb og erindring*, at "Alt det, der blev spredt for alle vinde i de tidligere værker, heles her i kunstens forsonende lys." (Sørensen, 1989, p. 357). Indbildningskraften bliver herved den væsentlige faktor, der både bruges til at forstå helheden og til at skabe noget nyt.

Den nye rolle, digteren får, hvor det indre i højere grad vægtes, kan resultere i, at digteren bliver stillet overfor flere valgmuligheder. Disse valg skaber en frihed, som kan forårsage usikkerhed og angst, jf. strofe 22, "Udbred din Angst", hvilket kan ses som kimen til det, senere tiders personer omtaler, heriblandt Søren Kierkegaard. I oden beskrives det jordiske liv, som usikkerhedens og paradoksets verden, hvor forskellige modsatrettede elementer blandes, smelter sammen og får nye betydninger.

Via substantiverne præsenteres læseren for de fire elementer, som er grundlæggende i kosmosmodellen. De fire klassiske elementer kommer bl.a. til udtryk gennem blodet, vandet, gnisten, flammen, støvet, leret, giftige dunster og

dynd. I oden er der en blandingsteknik, hvor det frastødende sættes sammen med det tiltrækkende. Fx sammenblandes ild og vand i strofe 24 ved, at blodet og strålen forbindes med Jesu død. I strofe 13 sammenkædes det "Blussende" med leret.

Endvidere tillægges den guddommelige kraft, som sjælen får del i, oden igennem både solens og ildens egenskaber, hvilket både kan resultere i det livgivende og det fortærende. Kraften kan, udover at skabe lovsang, fylde sjælen og hermed jeget med angst.

Den frihed, som sjælen oplever, er med til at nedbryde fastlagte normer og hierarkier. Ved at kraften udspringer fra subjektets indre, sættes individet i centrum. Herved sker der en ændring fra at ydre faste normer er gældende, til at de indre følelser, der både rummer det gruopvækkende og fredelige, det asymmetriske og symmetriske, bliver acceptabel. Dette peger frem mod den moderne hæslighedsæstetik, der bl.a. er beskrevet af Baudelaire. Dorthe Jørgensen påpeger, "at der allerede ved roden af det moderne er anlagt en tradition for at se noget skønt i det hæslige; ... det onde og det uædle eller det patetiske og ustyrlige, eventuelt det asymmetriske..." (Jørgensen, 2001, p. 398).

Denne tendens begynder allerede så småt hos Ewald og Wiedewelt. Det asymmetriske og patetiske er ikke uskønt, men rummer en skønhed, der har bevæget sig væk fra de håndværksmæssige imitationer, lyrikken og billedhuggerkunsten tidligere var påvirket af.

Både den individuelle, den guddommelige og kunstnerisk-æstetiske sfære bindes sammen gennem odens temaer. De tre områder peger hver især på forskellige traditioner, som Ewald var påvirket af.

Vha. følelsen, sansningen og oplevelsen kommer læseren i kontakt med det æstetiske niveau. Læseren må indstille sig på en æstetisk tilgang, hvor kunsten og sansningen forbindes, for at opfange det, oden rummer. Dette skyldes, at oden, på den ene side er helhedspræget, men på den anden side bærer den på en dobbelthed og tvetydighed, der kræver en æstetisk indstilling til oden. På en gang er der en tæt forbindelse til det umiddelbart sansede og oplevede, ex. i metaforenes bevægelser, og samtidig illustrerer de en monumentalitet, som peger på en helhed, der dog viser sig meget rummelig. Dette syn er en kursændring, der også kom til udtryk hos andre kunstnere i sidste halvdel af 1700-tallet, fx ses dette hos Johannes Wiedewelt, som jeg senere vil omtale.

I det følgende vil jeg komme ind på, hvilke ændringer, der sker mht. synet på det skønne. I den forbindelse vil jeg inddrage, hvordan Alexander G. Baumgarten og Immanuel Kants æstetiksyn kan bruges ift. Ewalds ode og Johannes Wiedewelts skulpturer i Jægerspris.

Fra smagsæstetik til en filosofisk æstetik

Æstetikken eller skønhedsbegrebet er et vanskeligt begreb at få hold på, og har været meget omdiskuteret indenfor videnskaben. Spørgsmålet er, om skønheden er en uforanderlig, afgrænset egenskab, der er knyttet til genstanden og lader sig måle, eller om det udelukkende er knyttet til subjektets opfattelse af genstanden. Hvorvidt de æstetiske erfaringer er subjektive eller objektive afhænger i høj grad af, hvem man spørger.

Ser man bag de forandringer, der skete i midten af 1700-tallet, er drivkraften en optagethed af at finde nye udtryksmuligheder for det skønne. Man har længe før 1700-tallet været bevidst om, at de forskellige kunstformer havde noget fælles, der rummede en fælles skønhed. Det skønne blev dog ofte tæt forbundet med en nyttefunktion. Kunsten blev begrundet med en værdi, der lå udenfor den selv. Skønhed blev en smagsæstetik, der indeholdt det gode og det sande, og var ikke blot en følelse hos subjektet.

I 1735 beskriver Alexander G. Baumgarten i *Meditations philosophicae de nonnullis et poemata pertinentibus*, hvordan poesien følger nogle særlige love og rummer en særlig form for erkendelse. Denne tanke overføres, via værkerne, *Aesthetica 1-2* (1750-58), til æstetikken, hvorved det skønne får en selvstændig status. Fokus bliver rettet mod det æstetiske, som en særlig form for sanselig erkendelse ved siden af fornuften. Ifølge Baumgarten er æstetikken sensitiv. Den indeholder en selvstændig erkendelsesform og bliver herved en filosofisk disciplin. I denne proces, hvor det æstetiske frigøres, får man samtidig fokus på kunstværkets autonomi, hvorved kunsten kommer til at løsrive sig fra håndværket og får en egen erkendelsesværdi.

Det rent sanselige får gyldighed i en periode, hvor det rationelle ellers har den fulde autoritet og bliver central i forståelsen af det skønne, hvor selve opgaven bliver, at udforske den æstetiske sensitivitet. ”Han definerede derfor æstetik som videnskaben om den sanselige erkendelse” (Favrholdt, 2003, p. 11). Det er m.a.o. en bevidsthedstilstand, hvor følelser og oplevelser er fremtrædende, og hvor den sensitive erkendelse, på lige fod med den logiske, kan være sand. Ifølge Dorthe Jørgensens opfattelse af den sensitive erkendelse, som hun i værket, *Skønhedens metamorfose*, beskriver, genfremstiller den sensitive erkendelse den objektivt foreliggende skønhed (p. 243). Herved bliver Baumgartens æstetik både objektiv og subjektiv. For Baumgarten er æstetik noget, der kommer til udtryk både i det indre og ydre. På den ene side mener Baumgarten, at det skønne ligger i tingene selv eller i verden, og at man gennem den sensitive erkendelse kan genfremstille den objektive skønhed. På den anden side interesserer han sig ikke kun for det ontologiske, men har fokus på erkendelsens genfremstilling af det skønne. Herved

bliver det skønne ikke kun forankret i det ydre, men også i det indre. Hans æstetik er både subjektiv og objektiv, både forankret i ontologien og i subjektiviteten.

Det nye syn på æstetikken betyder m.a.o., at det skønne ikke længere kun findes i objektet selv, men at det kommer til udtryk i samspillet eller mødet mellem objektet og subjektet. Med denne dialektiske opfattelse sker der en bevægelse fra regelæstetikken, hvor kunsten som håndværk skulle imitere faste principper, til en ny æstetik, hvor kunsten gøres fri og i højere grad bliver kunstnerens eller geniets værk. Med Baumgarten bliver æstetikken moderne, hvilket betyder, at den får værdi i sig selv, og at erfaringen og erkendelsen også bliver forbundet med lysten.

De ændringer, der sker på det æstetiske felt, får ikke kun betydning for digtningen, også billedhuggerkunsten bliver påvirket af de æstetiske overvejelser, den filosofiske æstetik bærer med sig. I denne forbindelse vil jeg inddrage Johannes Wiedewelts skulpturpark, som ligger i forbindelse med Jægerspris slot.

De inspirationskilder, Wiedewelt er påvirket af, kommer bl.a. til udtryk gennem hans interesse for den engelske havestil og for Edmund Burkes bog, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). I bogen er Wiedewelt optaget af Burkes analyser af det sublimes æstetik, hvilket er med til at skabe formændringer hos Wiedewelt. For Burke er det sublime en følelse eller lidenskab. ”He points out that everything the imagination cannot sum up in a single impression – the darkness of night, the stormswept sea, the wide open spaces or ”infinity” – arouses a sensation of “the sublime”.” (Bukdahl, 1993, p. 42). Det sublime er med til at åbenbare nye måder at opleve og erfare nye ting på.

Ifølge Bukdahl er Burkes æstetik om det sublime, muligvis begyndelsen til den opløsning af principperne for imitation, der sker gradvist i løbet af 1700-tallet, og som får indflydelse på Wiedewelts projekt i Jægerspris. Ved at kunstneren ikke længere er bundet til bestemte regler, men skal indfange det sublime i den kunstneriske skabelse, sker der en ændring i måden, hvorpå kunstneren arbejder.

I Kants senere beskrivelse af det sublime i *Kritik der Urteilskraft* (1790) sker der for alvor en bevægelse væk fra klassicismens objektive sandheder. Det objektive skønhedsbegreb opgives definitivt med Kant, og i stedet rykker det kunstnydende subjekt ind i det æstetiske felt.

Den æstetiske oplevelse er for Kant forbundet med en lystoplevelse, der har til formål at styrke moralen. Rolf Ekman beskriver i *Estetikens Historia*, at Kants opfattelse af skønhedsoplevelsen ”som ett intresselöst välbehag” (Ekman, 1963, p. 199), der forbindes med det sublime. For Kant består den sublime oplevelse både af smerte og fryd. Smerte, fordi subjektet i mødet med det grænseløse føler sig magtesløs, og fryd, fordi det samtidigt fascinerer, besætter og vækker opstemte

følelser hos subjektet. I den ses bl.a., hvordan flere spændingsfyldte dobbeltheder af smerte og fryd skrives frem. Med dette fokus på det sublime skabes forestillinger, der rummer en verden, som ligger udenfor subjektets forstand. Gennem den æstetiske oplevelse kan subjektet opleve en forsoning mellem selve denne verden og de forestillinger, subjektet har om den.

Spørgsmålet er dog, om den æstetiske oplevelse har visse karakteristika, hvorved den kan beskrives, eller om den er en diffus og ubeskrivelig størrelse, der er præget af betragteren og den historiske tid?

Den æstetiske oplevelse

I og med kunsten, via den nye æstetik, forbindes med subjektet, bliver skønhedsopfattelsen en perceptionsform, hvor oplevelsen kommer i centrum. I denne forbindelse må man skelne mellem sansning og perception: "Sansning er modtagelse og oplevelse af rå sanseindtryk", hvorimod "perception er sansning med bevidsthed om det sansedes art" (Favrholdt, 2003, p. 173).

Perceptionsprocessen er ikke en direkte kopiering af omgivelserne, men en forarbejdning af de påvirkninger, vi udsættes for. Herved vil helhedsoplevelsen altid rumme mere end summen af delene. I den æstetiske oplevelse er der ikke kun tale om en umiddelbar indfølelse eller et interesseløst behag, der er snarere tale om en oplevelse, der har karakter af en skærpet opmærksomhed.

I denne oplevelse er det ikke alt, som kan erkendes, der kan beskrives. Der er noget centralt i den æstetiske oplevelse, en kerne, som er ubeskrivelig. En ekstra dimension, der opstår i forholdet mellem teknik, ide og det personlige udtryk. Noget, der ligger hinsides det, man sædvanligvis omtaler som oplevelser. Det uudsigelige rummer et budskab, der erstatter et metafysisk behov, som ellers giver en tilfredsstillende af noget, beskueren savner i sin verdensforståelse, hvilket er identisk med det sublime, som Burke og Kant omtaler. Ifølge Kant er det æstetiske en "skabt og tilsigtet form, der kan udtrykke det usigelige". (Hohr, 1996, p. 22). Odens og skulpturerens funktion er, at indkredse det ypperste eller skønheden, uden at lave en direkte fremstilling af det. M.a.o. fremstille en tilsigtet form, der kan udtrykke det usigelige. Det usigelige er samtidig den kvalitet, der gør, at nogle kunstværker rummer noget, som gør det muligt at overleve adskillige generationer. Kunstværker, der rummer æstetiske oplevelser, er lige gode hver gang, de betragtes. Værkerne har et potentiale, der gør at beskue fra vidt forskellige tider og kulturer føler sig fængslet til trods for, at de måske bliver opfattet forskelligt. Netop dette uudsigelige element er et karakteristikum for den æstetiske oplevelse.

Den æstetiske erkendelse

Den logiske og den sensitive erkendelse kompletterer hinanden hos Baumgarten, og skaber tilsammen en helhed. Begreber og følelser væves sammen i en orden, som skaber erkendelser. Den æstetiske erkendelse bunder i en trang til nye erkendelser, hvor indbildningskraften er med til at vække en længsel i subjektet. Denne længsel blev bl.a. forstærket gennem de ydre forandringer, der skete i samtiden. Lysten til at rejse og opdage nye dele af verden var med til at aktivere og udvide indbildningskraften. Endvidere var det almindeligt at tage på uddannelsesrejser, hvilket har inspireret Ewald og Wiedewelt til at udtrykke sig på nye måder.

I selve formidlingsprocessen af nye erkendelser, hvor der skabes en æstetisk sammenhæng i oplevelsen, gives der mulighed for erkendelser, der også kan have en dannelsesmæssig værdi. Herved bliver det særlige i mødet med det alment menneskelige centralt. I dette møde fokuseres der på erkendelsesprocessen eller mødet mellem objektet og subjektet, og netop i denne relation kan Wiedewelt og Ewalds kunst erfares.

Johannes Wiedewelts skulpturer i Jægerspris slots park

Arbejdet med Jægerspris skulpturpark begyndte, da Ove Høegh-Guldberg i midten af 1770-erne bestilte Wiedewelt til at udforme skitser af 45 mindesmærker, som skulle bruges til parken (bilag 7). Guldbergs tanke var, at gøre slotsparken til en fædrelandshistorisk mindelund. Formålet var at demonstrere dankheden efter Struensens fald. Hele projektet er inspireret af Ove Mallings *Store og gode Handlinger af Danske, Norske og Holstenere* fra 1777, der omtaler forskellige historiske heltes handlinger. Interessen for den nordiske historie og arkæologi har Ove Høegh-Guldberg givet videre til Wiedewelt, hvilket har inspireret ham til at fortolke sin læremester, Johan J. Winckelmanns historiesyn i lyset af den nordiske kultur og ånd.

I årene 1777 til 1789 udførte Wiedewelt 54 monumenter i parken, som jeg i det følgende vil komme nærmere ind på. Foruden de mange skulpturelle monumenter er der ud for slottet placeret 4 sandstensvaser, ”årstiderne” og en marmorsøjle med en urne på toppen (bilag 8). Endvidere er der pga. den stigende arkæologiske interesse blevet udgravet nogle høje, hvoraf den ene, Julianehøj, blev bestemt til at mindes prins Frederiks moder, dronning Juliane Marie (bilag 9). Ved udgravningen blev den gamle høj gjort cirkulær og opdelt i forskellige trin. Rundt om højen er der anlagt koncentriske cirkler af træer og nogle monumenter, der skal mindes gamle danske konger, omgiver højen. Den cirkulære bevægelse, som

højen illustrerer fra oven, er åben og skaber forbindelse til den omkringliggende natur og til skulpturparken.

Fra Julianehøj kan man vandre over i skulpturparken, hvorfra betragteren frit kan bestemme ruten (bilag 7). Dog er det anbefalet, hvis man tolker parken frimurerisk, at man bevæger sig mod øst, men en fastlagt rute er ikke givet. Betragterens søgen efter en helhedsoplevelse opnås ved at bevæge sig ad de snoede stier gennem parken. Omgivelserne har stor betydning for oplevelsen af skulpturerne, da de indgår i et samspil med dem. Den enkelte skulptur opleves herved som en del af en større sammenhæng. Naturen giver ikke forstyrrende associationer, men er med til at tømme beskuerens indre, så vedkommende kan have et modtageligt sind, hvor den æstetiske oplevelse kan forstærkes. Ved at iagttage skulpturerne forstærkes relationen mellem skulpturerne og naturen. Dette ses bl.a. på flere af stenenes bagsider, der har en rå og næsten ubearbejdet overflade, ex. mindestøtten over Saxo Grammaticus (bilag 10). I denne skulptur åbner den rå bagside sig mod naturen gennem den ruflede flade. Derudover kommer relationen frem gennem materialevalget, hvilket fx ses i mindestøtten over Ivar Huitfeldts bedrifter, som er afbildet på opgavens forside. Her indgår den rå norske marmorsten i et naturligt samspil med det udhuggede træ. Et andet eksempel er skulpturen over Daniel Rantzau (bilag 11), hvor marmorsøjlen går i et med de omkringstående træstammer. Ved at skulpturen indgår i et samspil med omgivelserne ledes tanker hen på en æstetisk nærværsoplevelse. Den opmærksomhed, skulpturen påkalder sig, åbner gennem formen og omridset mulighed for en æstetisk oplevelse hos betragteren.

Det æstetiske kan desuden opleves ved, at parken, med sin slyngede struktur, hvor betragteren føres fra skulptur til skulptur, skaber bevægelser, der samtidig også bliver en bevægelse i sanserne. Disse bevægelser har ligheder til Ewalds ode, hvor sætningerne og metaforerne slynger sig og forgrener sig oven igennem. I vandringen gennem parken ser man ofte flere sten på en gang, hvilket er med til at bestemme, hvilken retning, man vælger. Den bevægelse man foretager, kan i lighed med analysen af odens metrik, beskrives ved, at man bliver ”trukket i en art enjambement” fra den ene sten til den anden. De standsninger, man foretager undervejs ved hver enkelt sten, kan da sammenlignes med den pause, cæsuren forårsager. Ud fra skanderingen af oden ses, hvordan cæsuren hele tiden skifter plads, hvilket kan sammenlignes med betragterens indre, hvor der skabes mulighed for at erkendelserne kan forskydes og forandres. Ved hver sten skabes m.a.o. mulighed for kontemplation, hvor betragteren fra skulptur til skulptur vil opnå, at få en dybere indsigt og nå til en større erkendelse.

Ifølge frimurerbevægelsen, som Wiedewelt var bekendt med, skal man i parken vælge en vej mod øst, da den opgående sol kan ses som et billede på den klarhed og selvfordybelse, vandringeren resulterer i. Denne bevægelse, der på den ene side snor sig, og på den anden side er rettet mod et mål, kan sammenlignes med oden, der i billedsproget på lignende måde snor sig frem mod lyset, fx ørneungen, der ”higer... Efter din Straale, du Dagens Hersker” (s.3).

Når man på lang afstand nærmer sig en skulptur, vil man først opleve den som en silhuet mellem træerne, altså i virkeligheden som en flade. Efterhånden som man kommer nærmere, vil den antage karakter af en tredimensionel genstand, hvor betragteren kan fornemme den rumlige karakter, med de enkelte skulpturdele og overfladens karakter. En tilsvarende bevægelse, oplever man, når man går til Ewalds ode. Den dybde, oden rummer, opleves først i nærkontakt med den.

Skulpturenes udformning er med til at bestemme betragterens bevægelser og rytme mod og omkring dem. Man bevæger sig, som betragter, i skiftende hastigheder alt efter, hvordan skulpturen er udformet. De høje monumentale former får betragteren til at standse og betragte skulpturen på afstand. I modsætning hertil får skulpturdetaljerne, med de små tegn og symboler, vedkommende til at nærme sig skulpturen, hvilket er med til at skabe et nærværende forhold mellem skulptur og betragter. Skulpturoplevelsen bliver via bevægelsen en kropslig og sanselig oplevelse.

Derudover er bevægelserne afhængige af, om skulpturerne virker statiske eller dynamiske på betragteren. Den opretstående skulpturs massivitet virker statisk på betragteren, hvilket ses i de fleste skulpturer i parken, der har en dominerende lodret midterakse. Dog er der skulpturer, som bryder midteraksen, og skaber et dynamisk udtryk. Det er netop disse brud, der gør skulpturerne interessante. Brudene kan sammenlignes med, hvordan Ewalds ode bryder med barokkens bastante former.

De fleste skulpturer fungerer bedst, når betragteren i ro ser dem frontalt. Denne mangel på bevægelse hos henholdsvis betragteren og skulpturerne, hvor der kun vises en ringe illusion af bevægelse, kan sammenlignes med de lyriske elementer i Ewalds ode, fx i lovsangen samt i cæsursens ophold, hvor forløbet bremses og tilstanden bliver central.

For at skabe denne totale ligevægt og ro, har Wiedewelt ladet sig inspirere af antikkens symmetridoktrin. De antikke skulpturer skulle give udtryk for en kunstnerisk orden, som hos Ewald kan sammenlignes med den platoniske tankegang, hvor målet er en genetablering af harmonien, via visionen i odens afsluttende strofer. De symmetriske kompositioner i skulpturerne synliggør formernes bundethed til hinanden, og er samtidig med til at tydeliggøre, når der

sker brud på symmetrien. Herved skabes der modbevægelser, så ligevægten brydes. På den ene side er alle bevægelser koordineret, så der opnås en harmonisk og velbalanceret hele. På den anden side har Wiedewelt skabt nogle linier, der bryder den statiske helhedsoplevelse.

Det, at Wiedewelt anvender enkle og kendte abstrakte former, ex. i skulpturen, hvor Tyge Brahe mindes (bilag 12), får hurtigt betragteren videre til det egentlige, som består af samspillet mellem formerne. Herved kan de statiske elementer være med til at forstærke de dynamiske dele. Fx skabes der dynamik mellem den runde form, der forestiller jordkuglen og giver associationer til et uendeligt og harmonisk univers, og de tre meridianer, der påpeger solens livgivende og retningsgivende funktion.

De dynamiske dele i skulpturerne får først form, når betragteren har bevæget sig omkring dem, hvilket er med til at udvide betragterens oplevelser.

I Else Marie Bukdahls bog, *Wiedewelt* (1993), kan man læse, hvordan Wiedewelt opfatter forholdet mellem form og omrids. Begreberne fortolker Wiedewelt frit efter Winckelmanns opfattelse af den antikke kunst. Formen udtrykker, jf. Wiedewelt, det menneskelige, naturlige og sanselige, hvorimod omridset udtrykker den ideelle skønhed eller det guddommelige.

Skulpturerne illustrerer en mangfoldighed af geometriske former, der indgår i et samspil, som i nogle tilfælde skiller sig ud fra den klassiske balance og hensynet til helheden. I formerne er der linier, som bryder med omridsets linier. Den opadstræbende linie bremses, fx i skulpturen over Ludvig Holberg (bilag 13), af cirklen, som skaber en anden bevægelse. De buede linier øverst trækker både naturen til sig, men skubber den også fra sig igen. Man kan godt finde et midtpunkt, men samtidig er der linier, som trækker væk fra dette midtpunkt.

Wiedewelts brug af det abstrakte formsprog kan dels skyldes inspirationen fra antikken og dels inspirationer fra de nordiske runeinskriptioner. Dette ses bl.a. i mindeskulpturen over Niels Juel (bilag 14), hvor den oldnordiske tradition bliver bestemmende for udformningen, der afspejler det simple, abstrakte og monumentale.

For Wiedewelt har inspirationen fra antikken det helt klare formål, at påvirke den kulturelle holdning i Danmark. Med parken i Jægerspris skaber Wiedewelt, ligesom de græske og romerske monumenter påpegede deres tid, forbindelse til den nordiske tradition og historiske arv. Dette betyder ikke, at Wiedewelt blot har kopieret antikkens kunst, men er blevet inspireret af den ånd, der lå bag, hvilket har resulteret i noget hidtil uset og originalt.

Materiale, form og bevægelser

Hvis man iagttager skulpturenes materiale og form virker de monumentale pga. deres uforgængelige materiale, marmor. Deres størrelse og placering på sokler forstærker deres massivitet og stabilitet. Ser man på forholdet mellem masse og overflade, er der balance. Det ene dominerer ikke over det andet, men indgår i et naturligt samspil.

En overvejende del af skulpturerne synes at have en opadstigende retning. Dog virker skulpturerne samtidig tunge, hvilket understreges af soklens massive møde med jorden. Dette kan give en illusion af en nedadrettet bevægelse eller en fornemmelse af, at skulpturen har slået rod. Med skulpturerne prøver Wiedewelt i lighed med Ewalds ode at fokusere på mødet mellem kunsten og naturen ved at forbinde jord og himmel. Skulpturenes oprejste og monumentale former har lighedstræk til sjælen, der, som en springende hval mod solen, både rummer lethed og tyngden.

Skulpturerne er ikke i bevægelse eller i udvikling, men illusionen af bevægelse kommer til udtryk gennem skulpturenes akser. Dette er skulpturens fiktive element, som man ved hjælp af indbildningskraften kan fornemme. Den følelsesmæssige eller intuitive oplevelse, man har af tiden i skulpturerne, skabes gennem deres hovedakser, som hovedsagelig er lodrette. De skulpturer, der har opadgående linier, kan give associationer mod noget guddommeligt, og kan i lighed med oden pege på en universel tidsopfattelse eller en tidløshed.

I lighed hermed sker der en kobling mellem den synkrone og diakrone bevægelse. På den ene side har parkens skulpturer fokus på den kronologiske lineære tid, ved at mindes historiske personers heltegerninger. På den anden side påpeges en synkron tid via skulpturenes udformning. En lignende kobling ses i Ewalds ode, hvor sjælens udvikling peger på den diakrone tid, som så i drømmen mødes med det guddommelige og evige univers, og hæver via indbildningskraften læseren ind i et tidløst univers.

Betragteren oplever desuden tidens gang i skulpturerne, der er udarbejdet i norsk marmor, ved at de med tiden får en porøs overflade. Denne langsomme nedbrydning er med til at påpege skulpturenes alder og forgængelighed, hvorved der skabes et tættere forhold til de organiske omgivelser. Det naturlige slid, vejr og vind har forårsaget, er endvidere med til at udviske de tegn, skulpturerne rummer.

Samtidig er materialets holdbarhed med til at påvirke betragterens oplevelse af skulpturens bestandighed. Det, at skulpturerne har eksisteret lang tid før os, og højst sandsynligt vil overleve os, kan resultere i, at betragteren kommer til at føle sig som en lille brik i forhold til den historiske tid, hvilket både kan virke

betagende og knugende. Dette kan, jf. Kants opfattelse af det sublime, være med til at vække følelser hos betragteren, der i lighed med Ewalds ildmetaforer enten kan skabe noget angstfuldt eller livgivende.

Rumkonstruktion

Det interessante ved Mindeparken i Jægerspris er bl.a. rumkonstruktionen. I opbygningen af rummet i skulpturparken har Wiedewelt forkastet det klassiske koncept fra barokken, og i stedet skabt en rumkonstruktion, der udtrykker noget nyt og originalt. Det nye har ligheder med den udvikling, der sker indenfor havestilen. I bilag 15 ses to forskellige haveanlæg, som henholdsvis repræsenterer den franske og engelske havestil. Havestilen ændrede sig i 1700-tallet fra at være inspireret af den franske have med store symmetriske anlæg til at være inspireret af den engelske havestil, der er en slags imitation af den uberørte natur.

Et eksempel på den franskinspirerede have er anlægget omkring Fredensborg slot, hvor den oprindelige ide bærer tydeligt præg af symmetri i klassicistisk stil. Med faste og urokkelige akser, som rummer rette vinkler og geometriske mønstre, der grundlægges vha. beplantningen, skabes en have, der appellerer mere til fornuften end til følelserne. De franske haver er ligeledes et billede på den rationelle hierarkiske orden, der kom til udtryk i det klassicistiske samfund, ved at have et centrum, som havens linier rettes mod.

I modsætning hertil kan den engelskinspirerede have både ses som en forbedring af og et oprør mod den klassicistiske stil og æstetik. Kendetegnende for den nye havestruktur er, at de regelmæssige og vinkelrette former er væk. I stedet anlægges slyngede stier, der i lighed med bevægelserne i Ewalds ode skaber dynamik. Med ruiner, statuer og små bygninger, som fremstår i forskellige stilarter og ligger spredt i landskabet kan man ikke tale om en generel enhed. Derimod minder haverne om et labyrinthisk netværk af stier med tilfældige åbninger og udsigtspunkter. Stilen minder, pga. den manglende symmetri, om den uberørte natur med forskellige plantearter og træer imellem hinanden i naturlige, slyngede former, der frit kan udfolde sig efter deres individuelle behov. Dette kan ses som en ny orden, hvor det individuelle gøres naturligt, og det naturlige gøres individuelt.

Endvidere gives der muligheder for uendelige variationer af rum, som hos betragteren kan vække stemninger af forskellig art. Både følelsen af længsel efter noget tabt, vemodige stemninger eller skræmmende stemninger kan folk med klassicismens natursyn have følt, hvilket kan minde om de underliggende stemninger, som via metrikken kommer til udtryk i Ewalds ode. Denne stilart

appellerer m.a.o. mere til følelserne end til fornuften, og stimulerer endvidere betragterens fantasi.

I modsætning til det oprindelige anlæg ved Fredensborg bygger Jægerspris park, med sin asymmetriske opbygning, ikke på et udefra givet system, hvor alle dele kan overskues fra en synsvinkel. Da man ikke kan overskue parken på en gang, får betragteren hele tiden nye oplevelser. Målet med at anlægge Jægerspris park ud fra den engelske stil er ikke, når man vandrer gennem parken, at skabe en ydre helhed, men derimod muliggøre en oplevelse af indre helhed, hvor subjektet selv bliver centrum. Den enkelte betragter bliver herved udgangspunktet og bærer af en indsigt, som oplevelsen forårsager. Herved kan subjektet i lighed med sjælen i oden, genvinde sin identitet og opleve sig selv som et individ.

Wiedewelts grundindstilling til den klassicistiske rumopfattelse ændres med dette projekt, og får indflydelse på, hvordan man senere opfatter forholdet mellem rum, kunst og betragter.

Traditionsbrug og -brud

På den ene side er skulpturerne historiske, de er afhængige af den konkrete virkelighed, kunstneren levede i. Samtidig peger de på noget alment og måske tilmed postmoderne og er ikke udelukkende et kuriosum, der har mistet sin betydning. De giver ikke bare en indsigt i, hvordan man i 1700-tallet tænkte, følte og formede livet, men er også vedkommende i dag, hvis betragteren har en åben og æstetisk indfaldsvinkel i mødet med skulpturerne og giver sig tid til at gå i dialog med dem.

Skulpturerne er mindesmærker over personer, der har haft en særlig betydning for riget. ”I midten af det 18. århundrede manifesteredes i alle dele af Europa et ønske om at lovprise berømte mænd, især forfattere og filosoffer i uforgængeligt marmor eller bronze” (Honour, 1979, p. 71). I denne forbindelse vægtes patriotismen, hvor man har fokus på forholdet mellem det enkelte menneske og helheden. De dyder, der værdsættes, er de, der forventes af riget i almindelighed, fx heltmod. Ved at trække gode forbilleder frem, og gøre opmærksom på forfædres dyder, kan man lære, hvordan man skal opføre sig. Det samme gør sig gældende i *Fiskerne*, som er et syngespil af Johannes Ewald. I lighed med Wiedewelts skulpturer knyttes der forbindelser mellem fædrelandsfølelsen og den individuelle følelse. I syngespillet bliver den måde, hvorpå søhelten trods livet og mageligheden, et eksempel på, hvad den almindelige borger skal gøre.

I skulpturparken er det ikke de historiske personer, der skal mindes, men de særlige egenskaber de havde og specifikke gerninger, de udrettede. Herved kommer stenene til at formidle et alment indhold. Det individuelle kommer m.a.o.

til at udtrykke det almene og universelle. Ved at vægte subjektiviteten i kunstoplevelsen sker der netop denne ændring af forholdet mellem det særlige og det almene. Det særlige kommer i højere grad til at forme det almene.

Det nye, der både kommer til udtryk hos Ewald og Wiedewelt, vokser frem på grundlag af de allerede eksisterende traditioner. I samtiden blev dette ikke opfattet som brud på, eller bevidste opgør med, tidligere traditioner, men derimod som en forbedring og udvikling af den barokke tradition. Både i Ewalds ode og i Wiedewelts skulpturer bliver gamle og nye udtryk blandet og viklet ind i hinanden. Gennem opløsning af dele fra de gamle former, skabes den asymmetri, der er en betingelse for dannelsen af nye mønstre.

De gamle og nye traditioner kommer til udtryk ved, at der, sideløbende med at de kongelige og kirkelige institutioner bestemte, hvad der skulle meddeles gennem kunsten, er en anden udvikling i gang, hvor kunstneren selv giver udtryk for sin egen personlige opfattelse. Både Ewald og Wiedewelt står i denne udvikling, hvor de på den ene side laver bestillingsarbejde for kongehuset og kirken, der ønskede deres egen storhed, heltmod og godhed udtrykt, og samtidig udtrykker sig personligt gennem deres kunst. Herved kommer Ewald og Wiedewelt til at stå i en brydningstid mellem den gamle kunstner, som skildrede almene sandheder, der var fastsat på forhånd, og den moderne kunstner, som selv suverænt skaber og udforsker sandheder.

Ewald har jf. *Fortalen* ikke haft som intension at gøre op med traditionen og skabe noget helt nyt, derimod har han forsøgt at skabe ud fra trangen til at finde et udtryk for, hvad der rører sig i ham. Gennem disse følelser og oplevelser har han været i stand til at skabe noget hidtil uset. Set i dette lys kommer de to kunstnere til at stå som pionerer for den moderne kunstner.

På den ene side er oden og skulpturerne stærkt konventionelt bestemt i det ydre, og på den anden side er de orienteret mod det subjektive. Oden har traditionens ramme og bruger kristendommen som reference, og skulpturerne har historien som referenceramme, men indholdet rummer en personlighed, der giver mulighed for subjektive erfaringer.

Perioden er kendetegnet ved, at der sker en bevægelse, som går i retning af en mere subjektiv opfattelse. I oden kommer det til udtryk gennem følelsernes sprog. Det, at skrive om følelser og udtrykke sig med følelser, bliver legitimt. Før har man kun formuleret følelser i salmer, kvindedagbøger og breve, men fra midten af 1700-tallet sker der en proces, hvor der gøres op med den repræsentative funktion lyrikken havde i barokken.

Ewald er den første forfatter, der digter frit uden at være bundet af nogen institution. Han havde ikke, ved siden af at være digter, en officiel status, men

skrev som professionel forfatter for sin egen skyld til personer, der havde lyst til at læse. Hermed flyttes fokus fra værker, der er knyttet til institutioner til værker, der skaber mulighed for personlige erfaringer. Ligeledes sker der en ny udvikling hos Wiedewelt, som begynder med et møde med Winckelmann, der for Wiedewelt blev en stor inspirationskilde. Inspirationen resulterer bl.a. i, at han skaber et nyklassicistisk udtryk, som også rummer det personlige og originale aspekt.

Det nyskabende møde mellem betragteren eller læseren og kunstværket, bliver et vigtigt tema, både i relation til Ewalds digtning og Wiedewelts skulpturer. Ifølge Wiedewelt, som han har beskrevet det i *Tanker om Smagen udi Konsterne...*, bør ”ethvert Monument ... give en Tilskuere i det første Øyekast et Begreb af dets virkelige Forestilling”. Det samme møde prøver Ewald at skabe, ved at lave en følelsesmæssig alliance mellem læser og tekst. Man skal være følsom for at forstå oden og kan ikke udelukkende læse den med rationalismens briller. I Ewalds tekster argumenteres der ikke med fornuft, men med følelser, hvilket underbygges af de mange læserhenvendelser i form af udråb og spørgsmål.

Dette nye syn resulterer i, at man begynder at drøfte kunstnerens rolle som geni i løbet af 1700-tallet. Begrebet geni bliver især drøftet i forbindelse med, at æstetikken bliver en selvstændig filosofisk disciplin. Geniet er det skabende subjekt, hvis kunst ikke har været bundet til nogle forudgående regler, men hvor der derimod opstår nye regler gennem geniets værker. Hos kunstneren som geni vågner en ny selvbevidsthed, hvor det, at skabe individuelle værker til individuelle modtagere, muliggøres.

For Wiedewelt er det ikke tilstrækkeligt blot at kopiere antikkens kunstværker. For at skabe kunst må man, udover at være inspireret af antikken, bruge tanken og indbildningskraften til at genskabe noget originalt. ”Den som bestandig træder udi en andens Fodspoer, kommer aldrig foran. Men Siele som Naturen har indplantet en lykkelig Geist, finde her (i den antikke kunst) en Aaben Vei til at blive Original. En Kunstner begynder da at gjøre sig det første Begreb udi sine Tanker om den Ting, han vil bilde, og ved en stærk Indbildnings-Kraft seer han det ganske Væsen udi sine Tanker, som han vil forestille.” (ibid.).

Ligeledes fremhæver Ewalds ode subjektet som en skabende kraft, hvor gnisten bliver til den skabende flamme. Begge kunstnere er herved med til at pege frem mod en moderne opfattelse af individet.

Den udvikling, der går i retning af en mere subjektiv opfattelse peger frem mod den begyndende individualisme. Inden for religionen sker der en sekulariseringsproces, hvor det religiøse fortoner sig og bliver problematiseret. Personer må i stedet for at finde svar udenfor dem selv, definere deres egen

helhed. Herved kommer mennesket i centrum og bliver en selvgyldig enhed, skabt i sit eget billede. Jeget sættes ind på Guds plads og kan, som i oden, tale til sin egen sjæl, hvorved det kommer til at fremstå som et skabende individ.

Pietismen får betydning for poesien, da bevægelsen arbejder med på individualismen indenfor det åndelige liv. Herved får subjektet en større autoritet. Der bliver sat fokus på følelsen, da man kun vha. tanken eller følelsen kan afgøre, hvorvidt man er et godt menneske. Ved at åbne for følsomheden, åbner man også for en individualisering, der kan gå i alle retninger.

Inden for poesien kan Ewald fx gennem sin digtning, føle sig friere og give oden et mere personligt særpræg, end tidligere tiders digtere kunne. Den subjektive følelse kommer i højere grad til udtryk. Oden har til formål at røre følelserne snarere end forstanden. Som kilde til nogle af sine odes, bruger han sit eget liv og erfaringer. Jeget får herigennem en større autoritet og et større ansvar.

Kunsten i et nyklassicistisk lys

Dyrkelsen af følsomheden kan umiddelbart forekomme uforenelig med nyklassicismens rationelle idealer, men sådan forholdt det sig ikke. Kunstens evne til både at påvirke følelserne såvel som til at være moralsk opbyggelig blev let accepteret. Både hos Ewald og Wiedewelt går fornuft og følelse hånd i hånd. De to begreber er ikke modsætninger, men supplerer hinanden i et dialektisk forhold. Målet med nyklassicismen bliver i dette lys at skabe en sammenhæng mellem fornuft og følelse.

Perioden er kendetegnet ved oplysningstanken, hvor man har en optimistisk tro på udviklingen og fremtiden. Ideologien bygger på en tanke om det frigørende i at bringe information til mennesker. Det fremadrettede perspektiv, oplysningstanken bærer præg af, viser sig både i odens lysmetafor og forløb samt i skulpturparkens opbygning. Igennem oden sker der en bevægelse fra oplysningens lys over i digtekunstens flamme, hvor det gnistrende og fortærende forbindes. I skulpturparken sker der ligeledes et møde mellem betragteren og skulpturen, hvor nye tanker kan opstå. Det moderne, som Wiedewelt og Ewald udvikler kimen til, kommer til at rumme halvdelen af kunsten. Det repræsenterer det flygtige og forbigående, linier og bevægelser, der kommer og forsvinder igen, ophævelsens og drømmens sted, hvorimod den anden halvdel indeholder det bestandige, som stadig har rod i traditionen.

Kunsten i et postmoderne lys

De forandringer, der i tidens løb er sket med skulpturerne, hvor nogle er mere eller mindre forvitrede eller fornyet, er med til at give betragteren en anden oplevelse af parken. Tidens tand har ændret skulpturerne, så de i dag i højere grad henviser til sig selv. De historiske betydningslag glider af dem. Man færdes ikke længere som tiltænkt, i en ”åben historiebog”, men oplever en form og et nærvær. Den historiske oplevelse sker brudstykkeagtig og helheden kommer derved til hele tiden at rykke videre, hvilket gør, at de historiske lag bliver en konstruktion, man selv er med til at skabe. Herved træder den æstetiske dimension i højere grad frem. I denne forbindelse kan man opstille en tese om, at den og skulpturerne kan ses i lyset af det postmoderne. Ud fra Jean-Francois Lyotards *Det postmoderne forklaret for børn* (1986) kan man i dag tolke Wiedewelts skulpturer ud fra en postmoderne tankegang. Nyklassicismens frigørelse fra barok og rokoko har sammenhæng med postmodernismen ved, at man, før udviklingstanken kan træde i kraft, må have nogle eksempler. Jægerspris park viser eksemplerne, der kan føre frem til en moderne tanke. Men eksemplerne og opbygningen af parken kan i sig selv ses som postmoderne. Skulpturerne har tidligere repræsenteret det patriotiske, men i dag repræsenterer de udelukkende et nærvær. Parken er uden centrum og tegner et nærværsomrids, der ikke som i Wiedewelts samtid repræsenterer noget bestemt. I dag er der en fri brug af de historiske former. Det postmoderne syn gør herved historien til materiale, som man kan vælge til og fra, og traditionen kan man enten gøre brug af eller bryde med.

Konklusion

Oden illustrerer en moderne lyrik ved at være en ny læsepoesi, båret af følsomhed og ideen om kunstnerisk originalitet.

Der er i oden et dialektisk forhold mellem form og indhold, som synliggøres ved, at formen og indholdet konstant griber ind i hinanden og underbygger hinanden. Dog kan form og indhold ikke ses som et harmonisk hele, da begge rummer sprækker, der fastholder en kompleksitet, oden igennem. Denne komplekse struktur vises på forskellige planer. Dette kommer bl.a. til udtryk i billedsproget, hvor de paradoksale billeder er med til at fastholde en tvetydighed, der for læseren konstant åbner for nye fortolkninger, så læseren aldrig når frem til en entydig tolkning af oden. Oden er blevet læst og fortolket i forskellige variationer og nye læsninger opstår fortsat. Dette skyldes, at odens dynamiske karakter ikke kan fastholdes entydigt. Den måde, elementerne sammenkædes på, forhindrer forløbet i at udtrykke en entydig strukturel kohærens. Bevægelserne i oden og skulpturerne skaber en fragmentering af kohærens og kohærens, hvilket kræver læserens aktive deltagelse. Oden og skulpturerne kan både pege udad og indad, hvorved læseren bliver medproducent af kunsten, hvilket får stor betydning for udsagnet.

I metrikkens asymmetri oplever læseren den samme åbenhed, hvilket fx. kommer frem via cæsuren, hvor læseren i pausen får muligheder for selv at konstruere betydning. Det ubestemmelige i odens cæsur underbygges af det guddommelige aspekt i indholdet. Endvidere kommer det til udtryk i sjælens vaklen mellem den dristige og selvhævdende tilstand og den angerfulde position, sjælen indtager. Oden påpeger, hvordan sjælen ikke er en fast defineret størrelse, men fortsat må være i udvikling. De bevægelser, oden fremstiller giver mulighed for, at forståelsen af oden kan opnås ad flere veje. Denne valgfrihed som læseren står overfor kan sammenlignes med sjælens forløb.

På den måde skabes en ny selvfølelse, hvor subjektet bliver centralt. Bagsiden ved denne nye selvfølelse bliver angsten for friheden og det ukendte, der kan trænge sig på. Dette kommer til udtryk i angsten, samt i den vemodige undertone, som viser sig i metrikken. Denne ubestemmelighed leder frem mod en moderne opfattelse af individet. Læseren må m.a.o. bidrage til at oden fuldendes. Denne meddigtning er med til at sætte fokus på subjektets rolle.

Billedet af hvalen, der fastholdes i en svævende tilstand samt drømmens lovsang, placerer jeget i en position, der giver nye muligheder og erkendelser. Subjektet kan, ved at udløse en kraft ovenfra, nå frem til en erkendelse eller indsigt og vha. indbildningskraften skabe noget i sig selv. Herved bliver oden et

eksempel på den ændring, der sker mht. æstetikken i 1700-tallet, hvor den immanente orden, der eksisterer, bliver afhængig af individets skabende aktivitet.

I odens genremæssige udvikling sker der et skift fra en statisk til en dynamisk opfattelse. Ændringen kan spores i metrikken, hvor den asymmetriske form giver mulighed for en friere rytme. Dette ses endvidere ved, at nye billeder og udtryk indføres sammen med de ellers fastlåste kristne termer. De forvandlinger, der sker, via bevægelserne både på det formelle og indholdsmæssige niveau, er et udslag af de samme iboende kræfter, som gnisten i sjælen fremmaner.

Derudover ændres og afløses det ellers uforanderlige og ubevægelige syn på digteren til en skabende digter, hvor en stadig tilblivelse eller vækst er mulig i subjektet. Herved ændres synet på oplevelsen af subjektet og dets placering i universet, da jeget med dette bliver centrum for det nyskabende og originale. Kunstneren vurderes på en ny måde, hvor begrebet om geniet bliver tæt forbundet med det ophøjede, som kommer til udtryk gennem det skønne.

Som læser eller betragter kan man både have fokus på det historiske, som vægter betydninger eller det ahistoriske, hvor det æstetiske møde mellem subjekt og objekt bliver centralt. I det sidstnævnte kommer Ewalds og Wiedewelts kunst til at befinde sig i feltet mellem den subjektive og objektive æstetik.

Både Wiedewelt og Ewald er med til at manifestere den ændring, der sker i den æstetiske diskussion, som Burke og Baumgarten når frem til. Den frigørelse, der sker på det æstetiske niveau er i overensstemmelse med det, de to kunstnere udtrykker. Oden og skulpturerne er med til at sætte æstetikken i centrum, hvilket skaber en læser- og betragteroplevelse, der retter sig mod forskellige sanser. Det æstetiske niveau svarer til oden, der henviser til sig selv som kunst, og til Wiedewelts skulpturer, der påkalder sig en nærværsfølelse. Herved sker der en ændring fra smagsæstetikken til en filosofisk og moderne æstetik. Endvidere er oden og skulpturerne abstraktionsniveau med til at give dem et selvhenvissende islæt, som peger frem mod æsteticismen.

De ændringer, der sker, ses desuden i parken, som er ændret fra i samtiden at være den belærende have for den oplevende og følende vandrer, hvor Wiedewelt har introduceret nyklassicismen i skulpturen, der bryder med barok og rokoko, til at den i dag kan repræsentere det postmoderne, hvor formsproget bliver frigjort fra sin henvisende funktion. Dette kan føre betragteren på sporet af en moderne æstetik eller en postmoderne opfattelse af parken.

Den engelskinspirerede havestil, som Jægerspris er et eksempel på, er et udtryk for en ny tid, hvor mennesket kan opleve sig selv som et følende og tænkende individ. Den valgfrihed, man som betragter har via vandringen, svarer til odens enjambement. Opholdene eller cæsuren, som enjambementet skaber, giver i læse-

og skulpturoplevelsen mulighed for en kontemplation, der kan føre til en større erkendelse. Den menneskelige oplevelse og erkendelse bliver i sig selv en skabende handling, der producerer sine egne betydninger. Fælles for Ewald og Wiedewelt er, at det er læseren og betragteren, der fuldender værket. Hermed bliver cæsuren foruden at være et mødested mellem det symmetriske og asymmetriske, det horisontale og vertikale, mellem det diakrone og synkrone, også et mødested mellem subjektet og objektet, hvor noget nyt kan træde frem.

Litteraturliste

- Baggesen, Søren: *Seks sonderinger i den panerotiske linje i dansk lyrik*. Odense Universitetsforlag 1997.
- Bak Rasmussen, Peter: *I Wiedewelts fodspor*. Udgivet i forbindelse med en fotoudstilling på Jægerpris Slot i 1993.
- Billeskov Jansen, F. J. m.fl.: *Dansk Litteraturhistorie fra Ludvig Holberg til Carsten Haugh. Bind 2*. Politikens Forlag 1976.
- Blongstrup, Christian (red.): *Salmonsens Konversations Leksikon. Bind 18*. J. H. Schultz Forlagsboghandel, MCMXXIV.
- Boll-Johansen, Hans m.fl.: *Kaos og kosmos*. Museum Tusulanums Forlag 1989.
- Bredsdorff, Thomas: *Den brogede oplysning*. Gyldendal 2003.
- Bukdahl, Else Marie: *Wiedewelt*. Format 1993.
- Ekman, Rolf: *Estetikens Historia. Från sjuttonhundratalets början till och med Goethe*. Statens Humanistiska Forskningsråd. Skånska Centraltryckeriet, Lund 1963.
- Ewald, Johannes: *Herr Panthakaks Historie – Levnet og Meeninger*. Danske Klassikere. Det danske Sprog- og Litteraturselskab. Borgen 1988.
- Ewald, Johannes: *Samlede skrifter 3*. Gyldendal 1969.
- Fafner, Jørgen: *Dansk vershistorie 1: Fra kunstpoesi til lyrisk frigørelse*. C.A. Reitzels Forlag 1994.
- Favrholdt, David: *Æstetik og filosofi*. Høst 2003.
- Fjord Jensen, Johan m.fl.(red.): *Dansk Litteraturhistorie. Bind 4. 1746 -1807. Patriotismens tid*. Gyldendal 1983.
- Fischer, Erik: *Om billedkunst*. Munksgaards Forlag. Kbh. 1960.
- Hjortsø, Leo: *Græske guder og helte*. Politikens Forlag 1992.
- Hohr, Hansjörg m.fl.: *Perspektiver på æstetiske læreprocesser*. Dansk lærerforeningen 1996.
- Honour, Hugh: *Nyklassicismen. Stil og samfund*. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck. Kbh. 1979.

- Jørgensen, Dorthe: *Skønhedens metaforføse. De æstetiske idéers historie*. Odense Universitetsforlag 2001.
- Kryger, Karin m.fl. (red.): *Johannes Wiedewelt. Sophienholm*. Lyngby-Taarbæk Kommune 1985.
- Lund, Hakon: *Mindelunden ved Jægerspris*. Kong Frederik den Syvendes Stiftelse paa Jægerspris 1976.
- Lundbo Levy, Jette m.fl.: *Litteratur-historier. Perspektiver på dansk teksthistorie 1700-1970*. DR 2001.
- Liotard, Jean-Francois: *Det postmoderne forklaret for børn*. Oversat af Niels Brügger m.fl.. Akademisk Forlag 1986.
- Müller, Lisbet & Mogens: *Politikens Bibelleksikon*. Politikens Forlag 1992.
- Møller, Lis (red.): *Om Litteraturanalyse*. Forlaget Systime a/s 1999.
- Skautrup, Peter: *Det danske Sprogs Historie III*. Gyldendal, Kbh. 1953.
- Sørensen, Peer E.: *Håb og erindring. Johannes Ewald i Oplysningen*. Gyldendal 1989.
- Sørensen, Peer E.: *Johannes Ewalds digtning og poetik*. Edizioni Parnaso – Trieste – 1997.
- Troelsen, Anders: ”Kunstarternes sammenkomst”, *Ny poetik*, nr.7, p. 8-24. Museum Tusulanum 1997.
- Troelsen, Anders (red.): *Synsvinkler på skulpturen. Antologi om skulpturanalyse*. Aarhus Universitetsforlag 2002.
- Tøjner, Poul Erik: *Poetik – at tænke med kunst*. Gyldendal 1989.
- Vogt, Judith: *Symbolernes verden. Bind 1*. C. A. Reitzels Forlag, Kbh. 1993.
- Wiedewelt, Johannes: *Tanker om Smagen udi Konsterne i Almindelighed*. København 1762, trykt hos Nicolaus Møller.
- Ørskov, Grethe: *Om skulptur og skulpturoplevelse*. Borgen 1998.

Bibelen. Den hellige Skrifs kanoniske Bøger. Det Danske Bibelselskab Kbh. 1992.

<http://www.stefanskirken.dk/wiedewelt.htm>

Arkiv for dansk litteratur: www.adl.dk

Bilag 1: ”Til Sielen. En ode.”

Den alkæiske strofeform:

- x - x - x - - x - -
- x - x - x - - x - -
- x - x - x - x -
x - - x - - x - x -

(er fx næsten identisk med strofe 4)

Til Sielen. En ode (1780)

- | | |
|---|--|
| 1. SIIG, du nødfaldne, spæde, afmægtige
Broder af Engle! Siig, hvi udspreder du
Fierløse Vinger? – Ak, forgieves
Flagrer du op mod din første Bolig! | x - - x - x - - x - - E
x - - x - // x - - x - - E
x - - x - // x - x - E
x - - x - - x - x - |
| 2. Som da, naar Ørnens neppe bedunede
Unge, forvoven glemmer sin Moders Røst,
Og klavrende paa Redens Kanter
Styrter, og vaagner i kolde Skygger. | - ?- x - x - - x - - E
x - // - x - x - - x - x
- x - - - x - x - E
x - // - x - - x - x - |
| 3. Paa Myrens Fodstie, føler den krybende
Sin tabte Høihed, føler sig Ørn endnu,
Og higer, som dens ædle Brødre,
Efter din Straale, du Dagens Hersker! | - x - x - // x - - x - - E
- x - x - // x - - x - x
- x - // - - x - x - E
x - - x - // - x - x - |
| 4. Som den da drømmer Kræfter, og hoppende
Ofte udstrekker skaldede Vingebeen
Forgieves, til den ømme Moder
Bærer den selv til sin høie Rede. | - x - x - x - // - x - - E
x - - x - x - - x - E
- x - // - - x - x - E
x - - x - - x - x - |
| 5. Saa skal og du, som altid utrettelig
Flagrer og hopper, højt fra dit kolde Muld,
O faldne Siel, saa skal du aldrig
Stride dog op til dit lyse Udspring. | - x - - ? // - x - - x - - E
x - - x - // x - - x - x
- x - x // - x - x - E
x - - x - - x - x - |
| 6. Aldrig, før Anden, under hvis Vinger du
Fordum oplivet undrende fandt dig selv; | x - - x - // x - - x - - E
x - - x - x - - x - x |

Og i dit Selv et Svelg af Glæde,
Verdeners Vel, og Algodheds Lovsang.

- ? - x - x - x -
x - - x // - x - - x -

7. Aldrig før han, som tænder Cherubernes
Flammende Tanker, medynksfuld bærer dig
Op til de Himle, som du Arme
Trodsig forlodst, at udspeide Mørket.

x - x - // - x - - x - - E
x - - x - // x - - x - - E
x - - x - // - ? x - E
x - - x // - - x - x -

8. Herlig, ak herlig var du, da Jubelsang
Vakte dig, da dit blivende Øiekast
Saa Godheds Verk og Viisdoms Under
Svæve uslørede trint omkring dig.

x -// - x - ? ? // - x - x E
x - - x // - - x - - x - - E
? x - x - x - x - E
x - - x - - x - x -

9. Natten, med al sin blendende, giftige
Taage undflyede Dagskieret af din Glands,
Du rene Gnist af den Fuldkomne,
Skygger forsvandt i din lyse Omkreds.

x - - x - x - - x - - E
x - - x - - x - - - - x
- x - x - - x - -
x - - x - - x - x -

10. Men da nu evig Viisdom opelskte dig,
Men da din Flamme voxte, da Kierlighed
Opfyldte den med Kraft, og gav den
Evner og Drift, at velsigne Verdner.

????? x - - x - x
x - - x - x - // - x - - E
- x - x - x // - x - E
x - - x // - - x - x -

11. O da istemte Dalenes Tusende
Daglig din Lovsang, Biergene svarte dem.
Du følte dig i deres Glæde,
Følte dig stor, og din Skaber værdig.

- x - x - x - - x - - E
x - - x - // x - - x - x
- x - ? - x - x -
x - - x // - - x - x -

12. Herlig, ak herlig var du, o faldne Siel!
Lys var din Bolig! Ak, du erindrer det!
Dybt i dit Mulm, i Slangers Hule,
Tænker du dig de forsvundne Straaler!

x - - x - x - // - x - x
x - - x - // x ? - x - x
x - - x // - x - x - E
x - - ? - - x - x -

13. Blussende ved det Leer, som du kryber i,
Væmmed ved Vrimlets frække Fortrolighed,
Opsvinger du dig, vild, utretted,
Højt, som en springende Hval mod Solen.

x - - - - x // - - x - x
x - - x - x - - x - x
x - - ? ? x - x -
x // - - x - - x - x -

14. Føler du ei din Tunghed, og glemmer du Evig din Afmagt, og de forsøgte Fald, Og seer du ei dig selv, du Dyndets Borger, og blues for lyse Himle?	x - - x - x - // - x - ? E x - - x - // - x - x - x - x - x - x // - x - E x - // - x - - x - x -
15. O da frembryde Lynild af Sinais Truende Skygger! Glimt af Retferdighed Adspredte Stoltheds Drøm, og Ondskabs Giftige Dunster, og Nattens Blendverk	- x - x - x - - x - E x - - x - // x - - x - - E x - - x - x // - x - E x - - x - // - x - x -
16. O da bestraale Dommerens Øiekast Pølen, hvori du brusende tumler dig. At den maae være dig og al din Jammer et Speil, som du ei kan undflye	- x - x - x - - x - x - - x - x - - x - x - - - x - x - x - E x - - x // - - x - - x
17. See dig! o see din hielpløse Nøgenhed! See dig nedbøjet under din Last af Leer, Udtært af Qvalm og Gift, du blege Gispende Gienferd af Jordens Hersker!	x - // - x - x - - x - x x - - x - x - - x - x x - - x - x // - x - E x - - x - - x - x -
18. See dig omspendt af Snarer, bespeidet af Lurende Rovdyr, Tiger, og lokkende Sireners Vink, og Klapperslangens Gnistrende Øien, hvorved man svimler.	x - x - - x - // - x - x E x - - x - // x - x - x - - E - x - x // - x - x - E x - - x - // - x - x -
19. Over dig, see dit svulmende Ønskes Vei! Grundløse Svelg, og – Intet, at hvile ved! See dem! og stiig! og naae Cherubens Flammende Sverd, og dit Edens Ildhegn!	x - x // x - x - - x - x x - - x // - // x - - x - x x - // - x // - x - x - E x - - x // - - x - x -
20. Drukken af Mismod, kald nu din rasende Stolthed, og kald hver svermerisk Drøm til Hielp! Storm i din Ruus mod Almagt! glem den! Troed dig i Pisons bestraalte Lunde!	x - - x - // x - - x - - E x - // - x - x - - x - x x - - x - x - // x - x - - x - - x - x -
21. Mørkets uhumske Flygtling! og tør du da Dristig beskygge Glands af den Helligste? Veedst du et Figentræ, hvis Blade	x - x - - x - // - x - - E x - - x - x - - x - - x - - x - - // - x - E

Skiule dit Dynd for hans Vredes Aasyn?	x - - x - - x - x -
22. Arme Nedfaldne, vaagn af din stolte Drøm! Vaagn! og ydmyget under din Brødes Vægt Udbred din Angst, og al din Jammer, Sukkende for dine Ønskers Fader!	x - - x - // x - - x - x x // - x - - x - - x - x x - - x // - x - x - x - - - x - x - x -
23. Da skal ham ynkes over den døende Gnist af sin Aand, som ulmer paa Nattens Bred, Da skal han redde den fra Mørkets Qvælende Damp, og det kolde Mismod!	- x - x - x - - x - - E x - - x // - x - - x - x x - - x - x - x - E x - - x // - - x - x -
24. Da skal en salig Straale fra Golgatha Vise den Strøm, som Siele kan lutres i, Og Offeret, hvis Blod kan stille – Dommerens Harm, som nedstyrter Gledne!	x - - x - x - - x - x x - - x // - x - - x - x - x - - // - x - x - x - - x // - x - - x -
25. Da skal du henrykt see det, at Lysets Aand Dalende spreder kierlige Vinger ud, Og zitrende, veemodig, smelted Føle hans Vink, og hans Glæders Aande.	x - - x - x - // - x - x E x - - x - x - - x - x - x - - // - x - x - E x - - x // - - x - x -
26. Svulmende af hans voxende Straalers Ild Skal da din Lovsang stræbe, at møde ham! Og undrende skal de Ufaldne Høre den Helliges Priis fra Dybet!	x - - x - x - - x - x x - - x - x - - x - x - x - - x - - x - E x - - x - - x - x -
27. Men da, o Himmel! naar nu hans evige Kierligheds Flamme vældig omspænder dig, Naar han opløfter dig fra Dybet, Op fra dit Mulm, til Algodheds Throne.	- x - x - // - x - x - - E x - - x - x - - x - x - x - x - ? - x - x - - x // - x - - x -
28. Naar du fra Naadens Arme, nu gysende, Neppe tør see det Svelg, som du frelstes af! O da skal Takkens ømme Vellyst Fylde din Sang og din Høie Harpe!	x - - x - x - // - x - - E x - - x - x // - - x - x - x - x - x - x - E x - - x - - x - x -
29. Da skal din Taare høit, som Cherubers Chor,	x - - x - x // - - x - x E

Prise den Aand, som reev dig af Nattens Favn,
Og alle Himlene skal svare:
Stor er den Aand, som opløfter Faldne!

x - - x // - x - - x - x
- x - x - - - x - //
x - - x // - - x - x -

Bilag 2: Odegenrens grundtræk ifølge Jørgen Fafner

Dansk vershistorie 1: Fra kunstpoesi til lyrisk frigørelse, p. 363.

1. Den faste blanding af forskellige stavelsesgrupper (taktled), der bryder med barokkens alternerende princip.
2. En mulig tendens mod todelt taktledsstruktur. Denne rytmik med dens ”todelte” trisyllabler kan undertiden spores som en særlig karakter overfor en mere strømmende rytme i barokkens arietone (§49).
3. Rimløsheden.
4. Formens gennemgående tendens til ”ikke-liedmæssig asymmetri”, herunder anfægtelsen af 4-takten.
5. Syntaxens rytmiske egenværdi. Det er sprogrytmen der skaber metret, ikke omvendt. Ordombstillinger (*inversioner, hyperbata*) er ikke resultat af metrisk tvang eller *licentia poëtica*, men er selvgyldige, lyriske udtryk.
6. Syntaxens ”ikke-liedmæssige asymmetri” i forhold til stroferammen, eller anderledes sagt: bindingsstilen med dens store, spændte ode-enjambementer.
7. Emnernes ophøjethed – eller deres ophøjede behandling (Gud, dyd, venskab ... skøjteløb) i en ofte u håndgribelig (ikke-visuel) stil, ofte anført af en
8. *Invocatio*, der styrer henvendelsen ind i en *du-form*, rettet til guddommen, musen, vennen, eller til personifikationen af det emne, der besynges.
9. Odetonen, det højstemte, undertiden næsten skingre leje, med de karakteristiske lyriske hentoner.
10. Enheden af form og indhold begrundet i en ny etoslære, der afløser barokkens affektlære og dens retoriske *apte dicere*.

Bilag 3: Den platoniske tankegang

Ideernes verden / en idealtilstand

Et øjebliks
indblik i helheden

Forløsning

Fald

Længsel

Lovsang

Fænomenernes verden

Bilag 4: Referencer og symboler

Kilder fra *Bibelen*, *Politikkens Bibelleksikon* af Lisbet & Mogens Müller. Politikens Forlag 1992 og *Symbolernes Verden 1* af Judith Vogt. C.A. Reitzels Forlag 1993.

4.a: Ørnen

Bibelsk reference:

I Moses' sang sammenlignes Gud med en ørn og mennesket med ungerne: "*Som en ørn, der vækker sit kuld op, og flyver frem og tilbage over sine unger, bredte han sine vinger ud, tog det op og bar det på sine vinger.*" (5. Mos, 32,11).

Det samme gør sig gældende ved åbenbaringen på Sinai, hvor Gud hjælper Israels folk: "*I har selv set, hvad jeg gjorde med Egypten, og hvordan jeg bar jer på ørnevinger og bragte jer herhen til mig.*" (2. Mos 19,4).

Ørnen som symbol:

1. Ørnen kan ses som evangelisten Johannes' symbol.
2. I tidlig kristen litteratur og på sarkofager er ørnen et kristussymbol.
3. Ørnen ses også som et solsymbol, en himmestræbende ånd og himmelsk budbringer.
4. I den græske mytologi er ørnen er en attribut for Zeus.

I sagnet om den lænkede Prometheus, der torteres af Zeus' ørn, symboliserer ørnen på den ene side åndens stræben opad, og på den anden side herskermagten og volden.

Prometheus er en titan, der med sin klogskab er i stand til at skabe mennesker af ler, men det er en begrænset klogskab han har, da det er Athene, der indblæser liv og ånde i mennesket.

Prometheusskikkelsen er ofte gjort til forbillede for den unge himmelstormer, der forkaster al autoritet. Endvidere er han et symbol på kunstnerens kamp for sine egne idealer.

I dette lys har ørnen både relation til skabelsesprocessen og kunstnerens rolle.

4.b: Myren

Bibelsk reference:

I Ordsp. 6,6 ff. forbindes myren med dens flid og forudseenhed: *"Gå til myren, dovenkrop, betragt dens færden, og bliv vis. Den har hverken anfører, overhoved eller hersker, men den skaffer sig føde om sommeren og samler forråd ved høsttid."*

I kap. 30, 24-25 står der: *"Disse fire er små på jorden, men visere end de vise: Myrer er folk uden styrke, men de skaffer sig føde om sommeren."*

4.c: Ilden og flammer

Bibelsk reference:

Optræder hyppigst i bibelen i forbindelse med det guddommeliges åbenbaring eller med renselse.

1. Fx på Sinai, hvor Gud viser sig som den straffende og fortærende ild (1. Mos 19,18-19).
2. Fx viser Gud sig i form af en brændende tornebusk (2. Mos. 3,2 f.)
3. Under ørkenvandringen gik Gud forrest om natten i form af en ildstøtte (2. Mos. 13,21 f.)
4. Ilden er en kraft, der på brændofferalteret aldrig må gå ud (3. Mos 6,2 f.: 9,23 f.).
5. Ilden havde også en sonende virkning (3. Mos 13,52: 20,14: 21,9).
6. Ilden ses i forbindelse med pinsen (Matt. 3,11: Luk. 12,49 og Ap. Ger. 2,3).

4.d: Hvalen / fisken

Hvalen kan ses som et djævlesymbol, idet den slugte Jonas. De egenskaber, der gør den til djævlesymbol er:

- at fra dens gab strømmer der en vellugt, der lokker små fisk til sig. Store fisk behøver ikke frygte den. Dette kan udlægges som, at djævelen frister de små og svage mennesker til synd, men ikke har nogen magt over de retfærdige.
- Når hvalen ligger stille i havoverfladen, ser den ud som en ø. Søfolk, der søgte redning ved at slå sig ned på dens ryg, blev trukket med ned i dybet, hvilket har reference til at alle, der stoler på djævelen, ender i helvedes afgrund.

Store fisk og havdyr, som kan sluge mennesker, er et symbol på dødsriget (Tob. 6,2).

Men fisken er også anvendt som symbol på Kristus, fordi bogstaverne i det græske ord for fisk "ikhthys" danner forbogstaverne i de græske ord for "Jesus Kristus, Guds Søn, frelser".

Keruber

Bibelsk reference:

Keruber er fabelvæsener med menneskehoved og dyrekrop. De gammeltestamentlige forestillinger om keruber er påvirket af en fønikisk indflydelse, og kendes fra andre kulturer.

De keruber Ewald refererer til, er dem, der med flammende sværd bevogtede livet træ efter at Adam og Eva blev smidt ud af Edens have, det hellige livscentrum, og som befandt sig i Guds nærhed.

"Han jog mennesket ud, og øst for Edens have anbragte han keruberne og det lynende flammesværd til at vogte vejen til livets træ." (1. Mos. 3,24).

Endvidere sang engle lovsange ved verdens skabelse (Job. 38, 4-7), og engle viser sig som tjenende ånder, der står omkring Guds trone (Hebr. 1,14. Åb. 5, 11).

De faldne engle står i modsætning til ørnen, der ikke er blevet forvist, men har forvist sig selv.

I Matt. 25,41 er djævelens engle nævnt.

I Judas' brev v. 6-7 står der: *"... og jeg vil minde om, at de engle, som ikke tog vare på deres høje hverv, men forlod deres rette bolig, holder jeg bundet i mørket med evige lænker indtil dommen på den store dag... idet de straffes med evig ild"*.

2. Pet. 2,4: *"Gud skånede jo ikke de engle, som syndede, men styrtede dem i afgrunden, hvor de holdes i mørkets lænker indtil dommen."*

Bilag 5: Kæder af bevægelser

Sjælen

”nedfaldne”(1) – ”Broder af Engle” (1) – ørneungen (2-4) – ”faldne Siel” (5) – ”Du rene Gnist af den Fuldkomne” (9) – ”som en springende Hval” (13) – ”Dyndets Borger” (14) – ”blege, Gispende Giendferd” (17) – ”Mørkets uhumske Flygtling” (21) – ”den døende Gnist” (23)

Ståsted

”din første Bolig” (1) – ”kolde Skygger” (2) – ”Paa Myrens Fodstie” (3) >< ”lyse Udspring” (5) – i ”Dagskieret” (9) – ”Lys ... Bolig” (12) >< i ”Mulm, i Slangers Hule” (12) – i ”leer” (13) – ”Springende” (13) >< ”Lyse Himle” (14) >< ”Pølen” (16) – ”Nattens Bred” (23) =>

Sammensmeltning af: ”Dybet” (27) og ”Algodheds Throne” (27)

Det guddommelige

”Moder” (2-4) – ”Åanden” (6) – ”han, som tænder cherubernes Flammende Tanker” (7) – ”Skaber” (11) – ”Dommeren” (16) – ”Jordens Hersker” (17) – ”Fader” (22) – ”Lysets Aand” (25) – ”Naadens Arme” (28).

Den livgivende ild og sol

”din Straale, du Dagens Hersker” (3) – ”lyse Udspring” (5) – ”Flammende Tanker” (7) – ”rene Gnist” (9) – ”lyse Omkreds” (9) – ”Pisons bestraalte Lunde” (20) – ”Straale fra Golgatha” (24) – ”Lysets Aand” (25) – ”Voxende Straalers Ild” (26) – ”Kierligheds Flamme” (27).

Den dømmende ild

”Lynild” (15) – ”Glimt af Retferdighed” (15) – ”Dommerens Øiekast... bestraale ...” (16) – ”Cherubens Flammende Sverd, og ... Edens Ildhegn” (19).
=> skam – ”Blussende” (13)

Den fortærende ild

”Klapperslangens Gnistrende Øien” (18) – ”døende Gnist” (23).

Bilag 6: Modsætninger og temaer

himmel	evighed	drøm	stilstand	lethed	uskyld
-----	-----	-----	-----	-----	-----
Jord	timelighed	virkelighed	bevægelse	tyngde	skyld

liv	frelse	kærlighed
----	-----	-----
død	dom	retfærdighed

lys	dag	lovsang og hyldest
-----	-----	-----
mørke	nat	giftige dunster og blændværk

	ånden	evighed	rene gnist	
Jeget påpeger:	-----	-----	-----	=> kunst og
	kroppen	forgængelighed	fortærende ild	originalitet

Bilag 7: Jægerspris slotspark

Bilag 8: Årstiderne

Bilag 9: Julianevej

Bilag 10: Skulptur over Saxo Grammaticus

Bilag 11: Skulptur over Daniel Rantzav

Bilag 12: Skulptur over Tyge Brahe

Bilag 13: Skulptur over Ludvig Holberg

Bilag 14: Skulptur over Niels Juel

Bilag 15: Engelsk og fransk havestil

Bilag 16: Kommentarer til synopsis.

Siden udarbejdelsen af opgavens synopsis er der sket ændringer, som jeg vil redegøre for i følgende afsnit.

I arbejdet med projektet har det vist sig, at synopsen gaber over et alt for stort felt i forhold til opgavens længde. I min begrænsning har jeg helt udeladt delemne 2, da behandlingen heraf ellers ville blive for overfladisk. Endvidere har jeg ikke i hovedemnet inddraget Laokoon-gruppen, men i stedet valgt at perspektivere til andre af Ewalds tekster, da disse i højere grad kan underbygge de pointer, jeg er nået frem til.

Opbygningen af synopsisens punkter svarer ikke helt til opgavens komposition, da jeg har vægtet en grundigere analyse af ”Til Sielen. En ode”, end det var tiltænkt. Derudover har jeg i opgaven prioriteret de æstetiske ændringer over de historiske og filosofiske, da disse i højere grad i den sammenlignende analyse viser sig som et fællestræk hos de to kunstneres værker.

Bilag 17: Synopsis

Fag: Kunst og digtning i det sene 1700-tals Danmark

ved Anne-Marie Mai.

Hovedemne:

I det første kapitel vil jeg lave en sammenlignende analyse af enkelte oder fra Johannes Ewalds forfatterskab og udvalgte skulpturer af Johannes Wiedewelt. I analysen vil jeg fokusere på, hvilke forskelle og ligheder, der kommer til udtryk mellem de to kunstarter.

Herunder vil jeg bl.a. komme ind på, hvordan form og indhold går i dialog med hinanden. Ved at fokusere på de bevægelser og brud, der kommer til udtryk i oderne og skulpturerne vil jeg se på forholdet mellem de enkelte dele og helhedsoplevelsen. Derudover vil jeg beskæftige mig med, hvordan opfattelsen af tid og rum har betydning for udtrykket. Herunder vil jeg inddrage de diskussioner, der har været ført i forbindelse med Laokoon-gruppen.

I analysen vil jeg vægte betragterens og læserens møde med det skulpturelle og lyriske, hvorved begreber som oplevelse, sansning og erkendelse bliver centrale.

Formålet med analysen er at beskrive, på hvilken måde de to kunstnere er med til at skabe nye udtryk, som får betydning for eftertiden.

Delemne 1

Den sammenlignende analyse vil i dette kapitel danne ramme om en videre perspektivering af de historiske, filosofiske og æstetiske ændringer, der kommer til udtryk i oplysningstiden.

I kapitlet vil jeg belyse, hvordan Johannes Wiedewelt og Johannes Ewald repræsenterer perioden ved både at gøre brug af traditionen og bryde med den. Herunder vil jeg bl.a. komme ind på, hvilken betydning inspirationer fra antikken har for Ewald og Wiedewelt samt beskrive, hvordan den franske og engelske havestil har betydning for Wiedewelts skulpturpark. Derudover vil jeg komme ind på, hvordan der knyttes forbindelse mellem fædrelandsfølelsen og den individuelle følelse. Det nybrud, de to kunstnere repræsenterer, får endvidere indflydelse på den måde, hvorpå man betragter mennesket. I den forbindelse vil jeg fokusere på den ændrede rolle læseren, betragteren og kunstneren får, samt hvordan den begyndende individualisme kommer til udtryk.

I tilknytning hertil vil jeg belyse fremkomsten af den moderne æstetik, hvor der etableres et nyt formsprog, som har betydning for formidlingsprocessen.

Delemne 2

I den sidste del af projektet vil jeg tage udgangspunkt i, hvordan odegenren bruges og transformeres i Klaus Høecks digtsamling *Heptameron* (1989). Derudover vil jeg med fokus på mottoet: ”forstanden fejler / hjertet ikke” (p. 283) belyse, hvordan forholdet mellem fornuft og følelse kommer til udtryk i digtsamlingen og sammenholde det med de opfattelser, der kommer til udtryk i sidste halvdel af 1700-tallet.