

Lutherdom og teatralitet i Blichers »Præsten i Vejlbye«

Af Claus Esmann Andersen

The article explores the significance of the religious in Steen Steensen Blicher's short story »The Vicar of Vejlbye« (»Præsten i Vejlbye«, 1829) and, as a further perspective, in other works of Blicher. The article shows how, to my view, Walter Benjamin's Origin of the German Mourning Play is able to throw light on the prose of Blicher. My hypothesis is that a short story like »The Vicar of Vejlbye« uses allegory and theatricality because it is weighed down by religious questions to which there are no longer any religious answers. The matrix for the plot in Blichers' work is not the Aristotelic immanent plot of destiny but the Christian transcendent history of salvation, yet without salvation as theological anchor. Thus, the fact that the time of Blicher was a time of religious crisis does not necessarily mean that the religious became less defining for the aesthetical. On the contrary, it is possible – on the basis of the American Benjamin-scholar Samuel Webers thoughts about theatricality as the focal point of an alternative genealogy of modernity – to see »The Vicar of Vejlbye« as one of those places where the modern in literature begins. From this point of view, the modern originates from Lutheran Christianity.

Indledning

Når Blichers bedste noveller i litteraturhistorierne, som f.eks. den nyeste fra Gyldendal, beskrives med betegnelser som »moderne tragediekunst«, så begrundes det gerne med, at de på den ene side tydeligvis opererer med et skæbnebegreb, men at dette skæbnebegreb på den anden side er sekulariseret:

Skæbnen er ikke længere indlejret i verdensordenen, men i mennesket selv. Det er ikke onde eller nådeløse udefrakommende kræfter eller en højere verdensorden, der fastlægger de hårde vilkår, mennesket er underlagt. Skæbnen stammer derimod fra mennesket selv, som viser sig at stå magtesløst i mødet med sine egne og andres lidenskaber og dermed får sit liv fastlagt af dette møde. (Auken 2008, s. 329)

Tilsvarende hedder det i Søren Baggesens Blicher-bog, at: »Den blicherske novelle er tragisk i den forstand, at den viser os menneskenes skæbne i et nødvendigt og uafvendeligt forløb« (Baggesen 1965,

s. 281), samtidig med at skæbnen bestemmes som »mønstreret i det, vi mennesker kalder tilfældighed« (Baggesen 1965, s. 276). Bortset fra det, der i disse citater omtales som tragisk, ifølge nærværende artikels perspektiv snarere bør kaldes sørgeligt, så er det beskrivelser, som man kun kan være enig i. Hvad jeg i denne artikel især gerne vil tilføje, er betydningen af Blichers lutherske kristendom, der, også når tendensen som i »Præsten i Vejlbys« er antimetafysisk, på afgørende vis præger novellernes måde at være sørgelige på. En novelle som »Præsten i Vejlbys« er, vil jeg hævde, præget af lutherdommen på en tilsvarende måde som det barokke sørgespil, der, som Walter Benjamin pointerer, dyrker det allegoriske og det teatrale, fordi det tynges af religiøse spørgsmål, som der ikke længere findes religiøse svar på (jf. Benjamin 2014, s. 117).

Det er naturligvis ikke forbigået Blicher-receptionens opmærksomhed, at religiøse tematikker indgår i novellerne, men meget sjældent forstås troen som et egentligt brændpunkt. Forskydningen væk fra at tage det religiøse for pålydende udfoldes i Blicher-receptionen gennem forskellige læsemåder. Når Søren Baggesen behandler trosspørgsmålet i Blichers noveller, er det altid blot som et moment ved personernes psykologi og miljø. Troen er med til at motivere, hvad personerne i bestemte situationer tænker, siger og gør, men den er ikke vigtig i sig selv. Det kan kaldes en realistisk læsemåde. Og når Jan Rosiek behandler trosspørgsmålet i Blichers noveller, så står sjælens udødelighed for noget andet, som Blicher i virkeligheden ønsker at kommunikere. Ved som i »Hosekræmmeren« at lade Cecilia fantasere om brudesengen i paradys, kan Blicher indirekte kommunikere et kontroversielt budskab om fri, kropslig kærlighed. Det er så en retorisk læsemåde. En læser, som faktisk ser troen som blodig alvor for Blicher, er Jesper Langballe, hos hvem Blicher bliver til en kristen eksistentialet. Personerne indtager eller afprøver forskellige standpunkter eller stadier i kierkegaardsk forstand, indtil de – i bedste fald, som Langballe ser det – ender i en art tidehvervsk kristendom.

Mit eget synspunkt vil altså være, at Blicher er allegoriker og melankoliker. For Blicher står der faktisk noget på spil, når han tematiserer tro og religion, men hans tid er en krisetid for religionen. Udtrykket »sjælens udødelighed« er for en stor del af samtidens forfattere blevet hjemløst (jf. Kjældgaard 2007). Jeg vil vise, hvordan den religiøse krise i Blichers noveller, først og fremmest »Præsten i Vejlbys«, reflekteres æstetisk gennem en inderlig og teatral meditation over de jordiske vilkår.

Benjamins sørgespilteori

Walter Benjamins sørgespilteori er jo ikke ubeskrevet af forskningen, men jeg starter alligevel med et kort resume, inden jeg tager fat på »Præsten i Vejlbys« og efterhånden når frem til at udfolde, hvordan jeg nærmere bestemt mener, at teorien kan bruges i forhold til Blichers prosa.

Allerførst et ultrakort rids af det sørgeliges begrebshistorie i relation til det tragiske. Det er i det tragiskes teorihistorie, især i den tyske filosofiske tradition (jf. Andersen 2009; Szondi 1978b), almindeligt at skelne mellem det tragiske og det sørgelige. Hvis det tragiske f.eks. er nødvendigt, ubetinget, helhedsorienteret, mytisk og ophøjet, så er det det i modsætning til det sørgelige, som er kontingent, betinget, fragmenteret, historisk og lavt. Filosoffernes anvendelse af det sørgelige som det tragiskes kontrastbegreb foregribes af forfatterne selv. Allerede i den tyske barok er der forfattere (Andreas Gryphius m.fl.), som distancerer sig fra tragedien ved at kalde deres alvorlige, tragedielignende skuespil for sørgespil. Denne tendens bliver efterhånden udbredt. 1700-tallets borgerlige drama (G. E. Lessing m.fl.) og 1800-tallets naturalistiske drama (Strindberg, Ibsen m.fl.) foretrækker også betegnelsen sørgespil. Det må tilføjes, at forfatterne ikke entydigt anvender genrebetegnelserne efter det nævnte mønster. Ikke desto mindre giver det mening at opretholde en sådan skelnen. Gennemgående for sørgespiltraditionens måde at adskille sig fra tragedien på er, at den anfægter lidelsens højere nødvendighed. I sørgespillet bliver kontingente omstændigheder tildelt afgørende betydning. Lidelsen kan ikke længere forstås, uden at kontingente faktorer som tid, tilfælde, psykologi og økonomi inddrages.

Hos Benjamin bliver begrebet om det sørgelige emfatisk og knyttet til kristendommen.¹ For ham markerer specielt den lutherske kristendom et afgørende brud i tragediens historie. Benjamin skelner mellem en tragedietradition, som væsentligt begrænser sig til en græsk kontekst, og en sørgespiltradition, der udspringer af en middelalderlig allegorisk tradition (kirke- og mysteriespil, kristne krøniker m.m.), og hvis vigtigste repræsentanter er Shakespeare og – især – den tyske baroks martyr- og tyrandramaer. Det vigtigste træk ved lutherdommen er ifølge Benjamin, at den ikke længere tror på de gode gerningers åndelige mirakelvirkning, og at den derfor ultimativt betragter al menneskelig handlen som værdiløs og verden som tømt for mening (jf. Benjamin 2014, s. 169). Sørgespillet er allegorisk som sine middelalderlige former, men det er betydeligt mere pessimistisk end disse og har frem

for alt nedtonet det frelseshistoriske perspektiv. I sørgespillet fremstår figurerne, der skulle pege mod det frelseshistoriske budskab, tydeligt som masker. Udstillingen af figurerne kunstighed modsvarer erfaringen af den guddommelige verdensordens tømthed, og heri ligger der en kompenserende tilfredsstillende: »Sorg er den sindsstemning, hvor følelsen maskeagtigt giver den tømte verden nyt liv for at opnå en gådefuld fornøjelse ved synet af den« (Benjamin 2014, s. 170). Hvor Benjamin generelt ser sørgespillet som en fordybelse i melankolien, så fremhæves Hamlet i et ganske kort og uhyre kompakt afsnit i sørgespilbogen som en enestående figur, der gennem sin spillende selvrefleksion formår at hæve sig over sin melankoli. Gennem Hamlets teatrale selvrefleksion »forløses melankolien, idet den konfronteres med sig selv« (Benjamin 2014, s. 185). Hamlet reflekterer sin sorg teatralt på forskellige måder: som skuespiller (i forhold til sin mor, Polonius, Ofelia, Claudius), som iscenesætter (af »Musefælden«) og som tilskuer (ved opførelsen af »Musefælden«).

Det er ikke helt klart, hvad Benjamin præcist mener med, at melankolien forløses (ty.: sich einlöst), men i hvert fald hævder han, at *Hamlet*, stykket såvel som figuren, overvinder melankolien i »den kristne ånd« (Benjamin 2014, s. 185). Åbenbart ser han i måden, som Hamlet aktivt iscenesætter en refleksion af sin skæbne på, en parallel til den kristne forsynstanke:

Hamlet alene er for sørgespillet tilskuer af Guds nåde; dog ikke hvad denne nåde spiller for ham, men ene og alene hans egen skæbne tilfredsstiller ham. Hans liv, som er den forbilledligt udlånte genstand for hans sorg, viser, før det slukkes, hen til det kristne forsyn, i hvis skød dets sørgsmodige billeder forvandler sig til salig tilværen. (Benjamin 2014, s. 185)

I en post-luthersk sammenhæng, hvor nåden ikke længere er tilgængelig ad gerningernes vej, kan en aktiv tilgang til egen skæbne kompenserende genvindes i kraft af teatral selvrefleksion. At Hamlets teatrale refleksion af egen skæbne fungerer som en parallel til og erstatning for det guddommelige forsyn, hænger ifølge Samuel Weber sammen med forventningen om en fremtidig bagudrettet plotindramning af den teatrale skæbne (jf. Weber 2004, s. 192-93). En sådan forventning udtrykkes i den døende Hamlets bøn til Horatio om at leve for at fortælle hans (Hamlets) historie.

Indaddrejning, domsmotiv og allegorik

Handlingen i »Præsten i Vejlbye« skal resumeres. Novellen handler om et justitsmord, som den dømte selv medvirker til at fuldbyrde. Da et lig findes i hans have, samtidig med at adskillige vidneudsagn utvetydigt peger på ham som morder, befinder Vejlbye-præsten sig i en situation, som ikke alene er håbløs, men også komplet ubegribelig: Han ved, at han i hidsighed har slået sin opsætsige karl Niels Bruus med en spade, men ikke så hårdt, at han skulle kunne dø af det, og han har ingen som helst erindring om at have gjort de andre ting (gravet i sin have om natten osv.), som de pågældende vidner hævder, han skulle have gjort. Forklaringen, som han selv finder frem til og insisterer på, er, at han i sin hidsighed har slået på en farligere måde med spaden, end han selv opfattede, og at han har udført de andre handlinger i søvne. Vejlbye-præsten er så tilfreds med sin udlægning, at han blankt afviser et tilbud om hjælp til at flygte fra fængslet, hvor han venter på sin straf. For Vejlbye-præsten er udåden, anklagen, dommen og henrettelsen et sammenhængende, dybt meningsfuldt forløb: Forløbet bliver anledning til at angre en grundlæggende syndighed, som han hidtil har været tilbøjelig til at overse, og den forestående henrettelse forstår han som en soning, der vil gøre det muligt for ham at blive frelst.

Det viser sig imidlertid mange år senere, at den rige storbonde Morten Bruus har iscenesat hele forløbet: Han har fået placeret sin bror Niels som karl på Vejlbye-præstens gård med det formål at tirre den hidsige præst og få ham til at forløbe sig. Da det er sket, har han sendt Niels ud af landet, hvorpå han har iklædt et opgravet lig Niels' tøj og – selv iklædt præstens tøj – gravet dette lig ned i præstens have, vel vidende at folk på gården og tilfældige forbipasserende dermed senere ville kunne bruges som manipulerede vidner. Baggrunden for arrangementet er Morten Bruus' ønske om hævn efter at være vraget som bejler til Vejlbye-præstens datter.

Novellen har to fortællere: herredsfoged Erik Sørensen, som via dagbogsnotater fortæller frem til dagen før Vejlbye-præstens henrettelse, og præsten i Aalsø, som fører en kronike over vigtige begivenheder i sognet, og som via to optegnelser herfra fører historien frem til afsløringen 21 år senere af Morten Bruus' komplot. Mens præsten i Aalsø er en ubetydelig figur i forhold til novellens begivenheder, så spiller herredsfogeden en afgørende rolle. Herredsfogeden er dels forlovet med Vejlbye-præstens datter, dels – højst ufrivilligt – Vejlbye-præstens dommer. Man kan endda sige, at herredsfogedens manglende grundighed i efterforskningen af det

påståede mord er en afgørende forudsætning for, at justitsmordet bliver en realitet (jf. bl.a. Baggesen 1965, s. 246).

Når man alligevel har en fornemmelse af, at herredsfogeden er temmelig udenforstående i forhold til de begivenheder, han fortæller om, skyldes det, at han ikke rigtigt træder i karakter på begivenhedernes niveau. Han forholder sig længst muligt passivt, både som dommer og som forlovet. Han reagerer for sent eller slet ikke. Det er, som om han bedst kan forholde sig til begivenhederne, når han sidder foran sin dagbog, på skriftens niveau. Og da sker der tydeligvis en forskydning: Det er ikke begivenhederne som sådan, han forholder sig til, men derimod den rolle-, samvittigheds- og identitetskonflikt, som begivenhederne for hans eget vedkommende resulterer i.

Herredsfogedens dagbog afspejler et udviklingsforløb på to indbyrdes forbundne niveauer: et ydre og et indre. På det ydre niveau indgår dagbogsskribenten i en handlingsmæssig sammenhæng, som han ikke selv er hovedperson i, men som ikke desto mindre medfører objektive omskiftelser i såvel hans embedsmæssige som privat-familære status. Disse ydre, objektive omskiftelser reflekteres så i et indre, subjektivt forløb, som selve nedskrivningen er det privilegerede udtryk for, og som i modsætning til det ydre, objektive niveau har dagbogsskribenten som hovedperson. Karakteristisk for det indre, subjektive forløb er, at det vedrører interne dynamikker i individualitetens konstitution, som i vidt omfang er usynlige for omverdenen, men som det via dagbogsformen er muligt at formidle til læseren. Dagbogen fungerer som en scene, hvorpå identitetens indre drama opføres for læseren.

Strukturelt set, som dommerfigur, udfylder herredsfogeden en rolle, der er kendt fra tragediehistorien. Som 'ur-dommeren' Oedipus tvinges han til om ikke at dømme sig selv, så i hvert fald at fælde en dom, der rammer ham selv. Denne selvrelaterede dømmen reflekterer han selv over flere gange. Dagen før det afgørende forhør, hvor Vejlbys-præsten bukker under og 'tilstår', noterer herredsfogeden i dagbogen: »– I Morgen møde de paa Thinget; jeg er tilmode, som om det var imod mig selv, de skulle vidne. – Gud styrke mig dog!« (s. 139).³ I den næste optegnelse, som er fra den følgende dag, beskriver han sin oplevelse, da han ansigt til ansigt med Vejlbys-præsten venter på dennes tilståelse: »Endelig rettede han sig op, og hæftede sine Øjne paa mig; jeg ventede i ængstelig Taushed, som om jeg skulde høre min egen Dom – o ja, paa en Maade skulde jeg jo ogsaa« (s. 140). Som det ses, er domsmotivet her ekstremt indadrettet. Herredsfogeden er ikke en græsk tragedieheld, men en protestant, hvis idelige selvgranskelse fører til større og større tvivl om egen eksistens-

berettigelse. Som sådan er herredsfogeden beslægtet med Friedrich Schillers protestantiske dommerfigur Elisabeth (fra sørgespillet *Maria Stuart*, 1800), med hvem han deler det træk ikke at kunne fælde en dom hhv. tage ansvaret for domfældelsen på sig.²

Herredsfogeden kædes også sammen med en anden sørgespilsfigur, der er kendt som en tøver, nemlig Hamlet. I notatet, der vedrører opdagelsen af det nedgravede lig i haven hos den kommende svigerfar, skriver herredsfogeden bl.a.:

Det tykkes mig Altsammen at være kommen i et eneste Øjeblik ligesom et Tordenskrald. Tiden er aflave for mig; Aften og Morgen er eet; den hele gruelige Dag et hurtigt Lynglimt, som haver afbrændt i Grunden mine Ønskers og Forhaabningers stolte Huus. (s. 130)

Som i Shakespeares drama, hvor Hamlet via faderens genfærd erfarer, at hans stedfar er hans fars morder, kalder den moralske ordens sammenbrud på individuel handling. Hos Shakespeare siger Hamlet: »The time is out of joint. O cursèd spite/ That ever I was born to set it right!« (*Hamlet*, I.5). Hos Blicher siger herredsfogeden: »Tiden er aflave for mig«. I modsætning til Hamlet nævner herredsfogeden det ikke eksplicit som sin opgave at »rette tiden op«. Perspektivet er i det hele taget snævrere hos herredsfogeden. »Tiden er aflave *for mig*«, siger han. Det synes ikke at være den objektive ordens sammenbrud, herredsfogeden forholder sig til, men hans egen subjektive orden. Det indadrejede, subjektive understreges ved, at det er »*mine Ønskers og Forhaabningers stolte Huus*«, der går under, og ikke slet og ret et »stolt hus«.

De indlysende forskelle ufortalt ligner situationen i »Præsten i Vejlbye« situationen i *Hamlet* i den forstand, at en radikal epistemologisk usikkerhed gør sig gældende. Herredsfogeden og de andre involverede må forholde sig til, om det passerede muligvis har sin grund i den evige kamp mellem Gud og Satan: om Satan muligvis har udsat vidnerne for »et Helvedes Blændeværk« (s. 137), og om Gud måske har haft en speciel hensigt med at ramme Vejlbye-præsten, sådan som denne selv ender med at tro. Selv ikke den 'naturlige' forklaring til sidst, at Morten Bruus har arrangeret det hele, er helt entydig, idet en teologisk-metafysisk forståelsesramme stadig kan lægges ned over dén, således som Aalsøe-præsten gør, idet han omtaler Morten Bruus' plot som et »Helvedes Skarnstykke«, broderen Niels som »et blindt Redskab i Djævelens Haand« og Morten som en »Belials Mand« (s. 148).

Et helt gennemgående træk i novellens receptionshistorie er, at den i forlængelse af Søren Baggesens Blicher-bog læses med 'realistiske' briller. Man søger det ulykkelige forløbs årsager i en kombination af forskellige psyko-sociale faktorer: Morten Bruus tydes som en hidsig, rig storbonde, der må hævne sig, fordi han opfatter afslaget på sit frieri som en utålelig standsbestemt arrogance fra Vejlbøye-præstens side. Vejlbøye-præsten ses som en lidenskabeligt troende, der ikke kan give slip på sit illusoriske verdensbillede. Og Herredsfogeden analyseres som en fra ringere kår opstegen, konfliktsky person, der gør, hvad der forventes af ham, snarere end, hvad der er behov for.

Jeg vil derimod læse novellen som en allegorisk tekst, hvilket ikke er ensbetydende med, at de nævnte 'realistiske' kausalforklaringer er ugyldige, men at der skelnes mellem på den ene side den »initiale« tekst med betydninger som de nævnte og på den anden side allegoriske betydninger, som den initiale tekst åbner for, uden at den initiale teksts betydninger af den grund ophæves (jf. Kurz 1988, s. 32). Realisme og allegorik er ikke nødvendigvis modsætninger (jf. Kurz 1988, s. 65). Det allegoriske i »Præsten i Vejlbøye« viser sig på forskellige måder: For det første har novellen en teaterallegori som mønster. Denne teater- eller spil-allegori er ikke bare indeholdt i Morten Bruus' intrige, således som den afsløres til sidst, men gennemspilles på indtil flere planer allerede i herredsfogedens dagbog. For det andet former novellen sig overordnet set som en allegorese af en spektakulær historisk begivenhed.

Det er vigtigt at bemærke, at det allegoriske i »Præsten i Vejlbøye« ikke er »ontologisk«. Ved en ontologisk allegori er præteksten »autoritativ«, dvs. teksten bekræfter præteksten, idet den gentager, udlægger og aktualiserer prætekstens budskab (jf. Kurz 1988, s. 42-43). »Præsten i Vejlbøye« bygger på Bibelen og en kristen tradition som prætekst, men uden at der er tale om en autoritativ prætekst. I Blichers novelle slår den frelseshistoriske allegorisering om i det, som Walter Benjamin kalder en »naturhistorisk« allegorisering, dvs. de allegoriske formers tømning for forestillinger om væsensmæssig fylde og historisk opfyldelse. Allegoriseringsens omslag i naturhistorie rammer, som vi skal se, både den suveræne dømmen og den ophøjede død.

Teaterallegori

Det geniale ved Morten Bruus' hævnplan er, at den instrumentaliserer forskellen mellem Schein og Sein på en sådan måde, at selve retsmaskineriet

kan inddrages som en ressource i hævnprojektet. I realiteten spilles der imidlertid ikke alene med herredsfogeden som dommer, men med selve den bibelske tradition, som leverer lovgrundlaget for herredsfogedens ageren som et suverænt jeg på den sociale scene. Herredsfogeden er både som verdslig myndighed og som privatperson indskrevet i en teologisk-metafysisk verdensorden, som spillet bringer i skred. Jeg ser således dagbogen som en *anden* scene, hvor det suveræne jeks konstruerethed blotlægges.

Dommerfunktionens allegorisk-teatrale betydning antydes allerede i dagbogens første optegnelse, der har dagbogsskribentens udnævnelse til herredsfoged og dommer som anledning. Dommerfunktionen tegnes her op med en høj grad af 'nøgenhed' eller abstraktion, som i sig selv peger i retning af det allegoriske. Udnævnelsen omtales som en forfremmelse, som dagbogsskribenten kan takke Gud («Guds naadige Raadslutning») og – i mere direkte forstand – lensmanden («min kjære Herres Foranstaltning») for. Vi ved ikke, hvad han bliver forfremmet fra, eller hvorfor lensmanden har valgt netop ham til posten. Det eneste, vi siden erfarer om dagbogsskriverens fortid, er, 1) at hans forældre er døde tidligt og har efterladt ham fattig (jf. s. 128), 2) at han i sin ungdom har lært »at bruge Øxen og Høvlen« (s. 139), og 3) at han ivrigt har eftertragtet stillingen som dommer (jf. s. 136). For os begynder hans tilværelse med udnævnelsen til dommergerningen. Der er tale om en tærskelsituation i mere end én forstand. Der er tale om en tærskelsituation, ikke alene fordi dagbogsskriveren har fået et nyt embede og en ny position i samfundet og derfor står i en ny livssituation, men også fordi dommergerningen i sig selv repræsenterer en tærskel, dommens tærskel. Denne dommens tærskel er almindeligvis mest afgørende for den anklagede, der står på tærsklen mellem frifindelse og straf, i særlige tilfælde mellem liv og død. Her tematiseres dommens tærskel imidlertid også som en afgørende tærskel for dommeren selv. Som »uværdigen forfremmet til Herredsfoged og Dommer« er dagbogsskribenten tydeligvis umådeligt optaget af, om han vil kunne »bestyre saadant mit svare Embede!« (s. 124). Han er altså selv placeret på dommens tærskel: værdig eller uværdig?

Dagbogens indre, subjektive forløb rummer ansatser til en romantisk-borgerlig organisk individualitetsudfoldelse (kærlighedserfaringen som et kompletterende led i individualitetens dannelse), men det er karakteristisk, at denne individualitetsudfoldelse overlejres eller gennemskæres af post-barokke, rent retoriske og konventionelle jeg-figurer.⁴ Dagbogsskribenten forstår i overensstemmelse med den lutherske ortodoksi verden og sine egne muligheder i den gennem Bibelen. Med den luthersk-ortodokse til-

værelsesforståelse er givet et formål: at tjene Gud ved at tjene øvrigheden i kald og stand, og en fremgangsmåde: jævnføring med Bibelen. Som dommer med en luthersk-ortodoks baggrund er det for det første klart, at dagbogsskriveren må forholde sig yderst samvittighedsfuldt og ansvarsbevidst til sit embede, og for det andet at han i videst muligt omfang vil forlade sig på Skriftens ord – formuleret således i novellens første dagbogsnotat: »Den store Verdens Dommer give mig Viisdom, Retfærdighed og Velsignelse til at bestyre saadant mit svare Embede! 'Hver Mands Dom kommer af Herren.' Ordsp. 29,26« (s. 124). At Bibelens almene visdom også gøres gældende som grundlag for 'private' dispositioner, fremgår af det andet notat. »Det er ikke godt, at Mennesket er ene«, konstaterer dagbogsskribenten med en underforstået henvisning til 1. Mos. 2,18, hvorpå han formulerer en hensigt om at finde en kone.

Hvordan det følelsesmæssige tænkes at skulle indgå i 'regnskabet', fremgår af notat nummer fire: »Jeg har nu raadført mig med Gud i Himmelen, og dernæst med mit eget Hjerte; og tykkes mig klarligen, at Jomfrue Mette Qvist var det eneste Menneske, med hvem jeg vilde leve og døe« (s. 124). Første del af citatet, som er en vending fra et gammelt vielsesritual (jf. Langballe 1971, s. 71), er bemærkelsesværdig ved sin udpegning af tre forskellige instanser: »Jeg« træffer beslutningen; »Gud i Himmelen« og »Mit eget Hjerte« er forskellige rådgivende funktioner. Hvor det for dagbogsskribenten som dommer er nok at rådføre sig med Gud, så må han i den pågældende sag også rådføre sig med hjertet, dvs. følelserne. At han først har rådført sig med Gud og »dernæst« med hjertet, understreger imidlertid, at han gør et hierarkisk forhold gældende mellem de to stemmer. Kommer de i konflikt, må det følelsesmæssige hensyn vige, hvilket yderligere understreges med de efterfølgende sætninger: »Men dog vil jeg i Stilhed give Agt paa hende endnu nogen Tid. Skjønhed er bedragelig, og Dejlighed er en forfængelig Ting« (s. 124-25). Hvad hjertet lader sig forføre af, kan stå i modsætning til det, som Gud tilsiger, at man skal lægge vægt på. Det potentielle modsætningsforhold mellem Guds og hjertets stemmer er dog umiddelbart ikke noget problem i forhold til Mette Qvist, som dagbogsskriveren senere når frem til at se som noget nær renheden selv (»dette fromme, uskyldige Barn«, s. 126, »en Engel«, s. 129).

Som det ses, er identiteten tæt forbundet med en kristelig, allegorisk-embematisk sprogbrug. Det er en sprogbrug, som baserer sig på henvisninger til bibelsteder og på faste formler fra en bibelsk tradition. I det omtalte citat med vendingen fra et gammelt vielsesritual optræder »Gud i Himmelen« og »Mit eget Hjerte« som konventionelt betydende figu-

rer, der ved deres bestemte hierarkiske organisering i forhold til hinanden tilsammen uproblematisk henviser til en stabil teologisk-metafysisk verdensorden. Efter fundet af liget bryder kategoriernes orden imidlertid sammen, hvilket i dagbogen reflekteres gennem sammenstillingen af modsætningsfyldte identitetspar (jf. s. 130-31): »Guds Mand« er nu en »Morder og Misdæder«; og (set fra dagbogsskribentens side) »jeg [...] skal være hans Dommer«, og »hans Datter min forlovede Brud«. Den moralske ordens sammenbrud medfører hos dagbogsskriveren en rollekonflikt, som han ikke mere formår at mediere. Situationen kræver, at han vælger side til fordel for én af identitetskategorierne, enten »mit Hjerte« eller »Dommerens Forstand« (s. 137), men han er tydeligvis usikker på, hvilken side Gud tilsiger ham at vælge. På den ene side sammenlignes den lænkede Vejlbys-præst med »vor Herre, som han stædes for Pilati Domstoek« (s. 136), samtidig med at Vejlbys-præstens modstander Morten Bruus opfattes som »ond« (s. 137). På den anden side ses Vejlbys-præsten som: »den, som Guds og Menneskenes Lov fordømmer« (s. 139). Der er ikke længere et synligt bånd mellem retfærdighed i himmelsk og i jordisk forstand. En konsekvens af denne usikkerhed er, at han ikke længere anfører bibelcitater som begrundelse for de trufne beslutninger. Til gengæld vrimler dagbogsnotaterne nu med fortvivlede, ubesvarede bønner om hjælp og andre udbrud relateret til Gud. Gud er ikke længere en handlingsanvisende og identitetsgivende instans, om end han stadig optræder som et slags emblem eller en maske for sandheden: »Nej, nej! af denne Elændigheds Mulm og Mørke veed ikkun *han* aleneste Vej, for hvem den sorte Nat er lys som Dagen« (s. 139).

Det afgørende vendepunkt finder sted i det lange dagbogsnotat, hvor fundet af liget i Vejlbys-præstens have berettes. Notatets indledende beskrivelse af Morten Bruus' opdukken hos herredsfogeden sammen med tre vidner markerer en begyndende underminering af det lovgrundlag, nemlig Bibelens ord, som herredsfogeden bygger sin selvforståelse og sin embedsførelse på. I forbindelse med notatets indledende beskrivelse af Morten Bruus' opdukken hos herredsfogeden citerer dagbogsskribenten den anklagende storbonde for følgende:

‘Præst eller ikke Præst’ raabte Bruusen, ‘der staaer skrevet: du skal ikke slaae ihjel! der staaer ogsaa skrevet: Øvrigheden bærer ikke Sværdet forgjæves. Vi har jo Lov og Ret i Landet; og en Morder kan ikke undgaae sin Straf, om han saa havde Stiftamtmanden til Svigersøn.’ (s. 131)

Det er påfaldende og stærkt ironisk, at Morten Bruus her over for herredsfogeden hævder princippet om lige ret for alle (slægtskab må ikke føre til favorisering), hvor det i et tidligere notat, i omtalen af sagen om Ole Andersens jord (jf. s. 126), var herredsfogeden, som hævdede det over for Morten Bruus (rigdom må ikke føre til favorisering). Det ironiske ligger ikke mindst i, at Morten Bruus anvender sætningen »Vi har jo Lov og Ret i Landet«, som herredsfogeden selv har anvendt ordret i sin dagbog (jf. s. 129). Det viser sig altså, at »Morten Bruus formår at invadere, okkupere og applikere fortællerens tankegang og sprog« (Nielsen 2009a, s. 141). Afgørende i nærværende sammenhæng er, at Morten Bruus her også har overtaget herredsfogedens praksis med at påkalde bibelsteder som begrundelse for handlinger. Bibelstedet om, at øvrigheden ikke bærer sværdet forgæves (Rom. 13,4), indicerer endda netop den præmis, som herredsfogeden funderer sin identitet som dommer på, nemlig at retfærdighedens institutioner på jorden korresponderer med en fundamental guddommelig retfærdighed. Morten Bruus' henvisning til og anvendelse af det pågældende bibelsted indebærer en teatralisering af det lovgrundlag, som herredsfogeden bygger sin identitet og sin suveræne embedsførelse på.

Gennem herredsfogedens dagbog gennemspiller novellen en – for så vidt både allegorisk og ironisk – demontering af forestillingen om den hellige skrift som en organisk forlængelse af guddommelig intentionelitet ind i verden. Det, der rammes af ironiens syrebåd, er ikke nødvendigvis troen som sådan, men derimod troen på den bibelske retoriks tilforlædelighed. Bibelordet kan, viser det sig, anvendes performativt i et magtspil (som Morten Bruus gør), men det kan ikke garantere retfærdighed på jorden, endsige identiteten hos den, der betjener sig af det. Dagbogen gennemspiller en teaterallegori i den forstand, at hvor bibelcitaterne i begyndelsen af novellen fremstår som en slags naturaliseret identitetskostume for herredsfogeden, så indebærer Morten Bruus' ironiske (og travestrende) anvendelse en denaturalisering og en udstilling af det kostumeagtige.

Suverænen og intriganten

At dagbogsskribenten har problemer med at påtage sig autoriteten for den dødsdom, som han trods alt ender med at fælde, viser sig helt ned i grammatikken ved, at han i omtalen af den endelige domsafsigelse refererer til

sig selv gennem tredjepersons-pronomenet »den«: »Dommen er afsagt. Han hørte den med større Standhaftighed, end den besad, som oplæste Samme« (s. 144). Dette bemærkelsesværdige skift i grammatisk person kan ses som kulminationen på det forløb, der siden novellens begyndelse gradvist har udhulet herredsfogedens autoritet som dommer og i stigende grad associeret domsmotivet med en erfaring af inautentisk spil.

Herredsfogeden ender med at fælde dommen som et spil, men uden at vide at det reelt er Morten Bruus' spil, han er fanget i. På dette punkt, dvs. med hensyn til måden, hvorpå han ikke længere er herre over sine domme, ligner herredsfogeden suverænen i det tyske barokke sørgespil. Benjamin fremhæver flere gange suverænenes ubeslutsomhed som et vigtigt træk ved sørgespillet. Netop i barokken er fyrstens suverænitet uindskrænket og reelt diktatorisk. Hans opgave i forlængelse af tidens mange religionskrige er »genoprettelsen af orden i undtagelsestilstanden« (Benjamin 2014, s. 113). Suverænenes ubeslutsomhed bliver dermed et tegn på, at det ikke længere – som i renæssancens almagtsfantasier – er den menneskelige vilje- og handlekraft, der driver historien fremad. Overhovedet ideen om sådan noget som en suveræn beslutningstagen bliver gennem intrigantens spil gjort til skamme:

Der Souverän ist unfähig, einen Entschluss zu fassen, und so wird er zum Opfer von Intriganten, Einflüsterern, Ränkeschmieden: Die Intrige des Dramas ist eben die Theatralisierung der Souveränität, welche sich durch die bloße, unangefochtene Entscheidung, ob der Ausnahmezustand gilt oder nicht, nicht mehr beweisen kann und somit theatral vorgeführt werden muss: Denn der Ausnahmezustand gilt ohnehin ständig und überall. Der Intrigant ist gleichsam der Choreograph der Politik [...]. Er kann mit der Verräumlichten Zeit kalkulieren, während das 'Jetzt' der souveränen Entscheidung wirkungslos geworden ist [...]. (Etzold 2007, s. 238-39)

Suverænenes beslutninger er ikke længere suveræne, eftersom de reelt er iscenesatte af intriganten. Alle historisk specifikke forskelle ufortalt er dette præcis, hvad vi ser ske i »Præsten i Vejlbjby«, hvor herredsfogedens suverænitet som dommer er teatraliseret og koreograferet af Morten Bruus.

Som suverænen i sørgespillet har herredsfogeden til opgave at genoprette orden gennem en undtagelsestilstand, hvor han reelt har diktatorisk magt, idet han både leder undersøgelsen, holder forhør og dømmer i sagen

(jf. denne artikels note 5). Og som suverænen er herredsfogeden i stigende grad tungsindig og ude af stand til at fatte en beslutning. Hans vigtigste funktion i novellen synes netop som suverænenes funktion i sørgespillet at være at blive overlistet af intriganten, der forstår at »kalkulere med den rumliggjorte tid«. Hvor herredsfogeden som suverænen repræsenterer afmagten ansigt til ansigt med begivenheder, der ikke kan indpasses og beskrives i forhold til et eskatologisk tidsperspektiv, så repræsenterer Morten Bruus som intriganten evnen og lysten til at regere i verdslighedens immanente rum gennem instrumentalisering af tilfældet (tilfældige vidners forveksling af lig, tøj m.m.).

I den indskudte forfatterkommentar mellem dagbogs- og krønikedelen antydes et optimistisk perspektiv på suverænitetetsproblematikken. Det hævdes her, at »just denne tragiske Begivenhed gav Anledning til, at Delinqventsager for Eftertiden blive foretagne ved alle Instantserne« (s. 145). At netop denne sag skulle have ført til en sådan relativering af den enkelte dommers magt, er historisk ukorrekt, men bemærkningen understreger ikke desto mindre, at den tragiske fejldom måske kunne være undgået, hvis oplysningen havde været mere fremskreden med hensyn til sikring af retssikkerheden. Fejldommen bliver her til et argument for oplysning og mod dødsstraf, jf. her også Aalsøe-præstens udbrud: »Ak! hvad er dog et Menneske, at det tør opkaste sig til Bloddommer over sin Lige?« (s. 150). Dette potentielt optimistiske perspektiv synes dog at være underlagt en mere basal hævvelse af, at alle menneskelige suverænitetstestillinger er illusoriske.

Herredsfogeden repræsenterer den verdslige myndighed indskrevet i en udskridende teologisk-metafysisk verdensorden. Denne udskriden efterlader den verdslige myndighed, ja suverænitetet som sådan, i afmagt. Blichers reservation i forhold til det suveræne jeg skal i høj grad forstås som en reservation i forhold til det romantisk-borgerlige dannelsessubjekt. Dannelsessidealet, som det med stor virkningshistorisk kraft konciperes i Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96), sigter mod at udvikle den frie, myndige personlighed, der finder sin plads i en samfundssammenhæng. Dette skal ske i samspil med ydre faktorer, men med udgangspunkt i naturlige anlæg og organiske vækstprincipper. Hos Blicher spiller sådanne dannelsesforestillinger med, men han tenderer grundlæggende mere mod at tænke jeget ud fra protestantisk-kristne matricer. Blichers betoning af lidenskabernes knusende magt peger fremad mod Freud og andre moderne kritikere af forestillingen om det suveræne jeg, men den baserer sig i udgangspunktet på en mere traditionel protestantisk-kristen

mistro til den menneskelige viljestyrke og fornuft. En figur som herredsfogeden er protestantisk-kristen i den forstand, at han er indskrevet i en bestemt allegorisk-emblematisk sprogbrugs retoriske matricer. I kraft heraf og i konstellationen til Morten Bruus-figuren peger dagbogen diskret frem mod modernismens opgør med organiske subjekt- og værkforståelser.

Begrebet teatralisering er som flere gange nævnt vigtigt. Herredsfogeden er en kontrolfigur, som længst muligt, men til sidst forgæves, opretholder illusionen om at kunne beherske sin verden gennem bibelsk retorik, mens Morten Bruus er en moderne virtuosfigur, der aktivt spiller med tings (bl.a. et lig) og ords (bl.a. et centralt bibelsk skriftsted) hellige betydning, således at loven, som herredsfogeden bygger på, teatraliseres. Morten Bruus fremstår som en art barok emblematiker eller en moderne »virtuos« (jf. Weber 2004, s. 178-79), der regerer med betydningen »som en dyster sultan i tingenes harem« (Benjamin 2014, s. 208). Det teatrale spil med betydningen og loven er her hinsides enhver opbyggelighed og nytteværdi slet og ret kilde til en pervers lyst. Tilsammen tegner herredsfogeden og Morten Bruus billedet af en ambivalent autoritetsfigur, der – på samme tid aktivt og passivt – tilfredsstilles gennem skriftbilleder, der måler den uoverstigelige afstand til et væsens fylde.

Et andet ord for den ambivalente opførelse af verdens tømthed, som finder sted i herredsfogedens dagbog og i novellen som sådan, er »allegorisk teatralisering«. Dette er Samuel Webers samlende betegnelse for den form for æstetisk modernitet, der har sit udspring i barokken, og som dyrker det allegoriske og det teatrale, fordi det tynges af religiøse spørgsmål, som der ikke længere findes religiøse svar på:

Such allegorical theatricalization cannot simply overcome time and mortality, but it can temporarily arrest, interrupt, or suspend their progress. Hence the tendency of baroque theater toward ostentation, since the only saving grace it can envisage is the demonstration of its own theatricality. (Weber 2004, s. 191)

Man kan sige, at den allegoriske teatralisering i »Præsten i Vejlbys« fører lutherdommens generelle tendens til sekularisering helt igennem, uden at den luthersk-kristne horisont forlades. Dette viser sig allertydeligst i novellens relation til de historiske beretninger, især krønikeoptegnelsen af historikeren Erik Pontoppidan, som danner forlæg for den.

Allegorese af en historisk begivenhed

Der fandtes på Blichers tid såvel mundtlige sagn som adskillige indbyrdes afvigende skriftlige beretninger om baggrunden for Vejlbje-præsten Søren Jensen Qvists henrettelse i 1626 (jf. bl.a. Kjær 1894, s. 1-7). Blandt disse har Blichers hovedkilde tydeligvis været Erik Pontoppidans *Annales ecclesie Danicæ* (jf. Pontoppidan 1747, s. 798), som novellen i store træk følger med hensyn til baggrunden for justitsmordet (intrigemagerens had, anvendelsen af en bror i tjeneste hos Vejlbje-præsten, nedgravningen af et falsk lig).⁵

Fælles for Pontoppidan og Blicher er den allegoriserende tilgang til begivenheden, men ikke selve udlægningen af den. Det afgørende i Pontoppidans udlægning er således ikke, at Vejlbje-præsten bliver uskyldigt dømt og henrettet, men at hans uskyld efterfølgende opklares: »Severinus Jani Qvist, Prediger zu Weilbje [...] ward unschuldig enthauptet, und seine Unschuld nachgehends hervorgebracht, womit es also zugegangen, daß die Fußstapffen der Göttl. Vorsehung, als Edelsteine der Historie, mercklich darin zu verspühren« (Pontoppidan 1747, s. 798). Bemærkningen om det guddommelige forsyns fodspor, der kan spores som historiens ædelstene, viser, at Pontoppidan ser den menneskelige historie som en verdenskrønike med et opbyggeligt budskab for den, der forstår at læse og tyde den. Tankegangen er en variant af den middelalderlige forestilling om verden som en bog skrevet af Gud.

Blichers novelle fremstår som et korrektiv til Pontoppidans teodicéforklarende udlægning. Hvor Pontoppidan betoner det positive aspekt, at Vejlbje-præstens eftermæle reddes, så betoner Blicher med sin novelle det klart mere negative aspekt, at han må lade livet som uskyldigt offer for sin fjendes falske spil. Hvor Pontoppidan ser begivenheden som eksemplum på det guddommelige forsyns fodspor i historien, så ser Blicher den som eksemplum på et sådant forsyns fravær. Hos Pontoppidan fremsættes forsynstanken autoritativt som en indiskutabel ramme om historien. I Blichers novelle bliver den derimod bundet til Vejlbje-præstens subjektive perspektiv, som ikke understøttes af andre instanser i teksten. Herredsfogeden synes stærkt tvivlende med hensyn til Vejlbje-præstens udlægning (jf. hans undvigende svar på Vejlbje-præstens spørgsmål om, hvad hans hjerte siger til den pågældende udlægning, s. 143). Det samme gør Aalsøe-præsten, som imidlertid sætter en anden, mere almen teologisk ramme om Vejlbje-præstens historie. Med Aalsøe-præstens optegnelser indføres samtidig det allegoriserende perspektiv, der kommer

til at stå som modsvar på det allegoriserende perspektiv i Pontoppidans version.

Aalsøe-præstens forståelse af begivenheden formidles af korset på Vejlbysø-præstens grav, der i Aalsøe-præstens udlægning »minder enhver Kirkegænger om den Ulykkeliges dybe Syndefald, og den menneskelige Naturs Fordærvelse, samt om Syndens eneste Frelse ved Christi Kors« (s. 147). Ifølge den traditionelle lutherske ortodoksi, som repeteres her (uden at der nævnes noget om den specielle guddommelige frelsesplan, som Vejlbysø-præsten opfatter sig som genstand for), er mennesket af natur syndigt og må aves. Kun i troen på Guds nåde er der frelse at finde. At Vejlbysø-præsten gør sig skyldig i mord, er foruroligende, men det kan i denne kontekst ikke for alvor overraske, da arvesynden (jf. »den Ulykkeliges dybe Syndefald«) virker i enhver.

Arvesyndsperspektivet fastholdes i den anden krønikeoptegnelse, hvor det 'læsende' blik på begivenheden desuden får en endnu stærkere accent. Det berettes her med en tidlig distance på 21 år i forhold til novellens centrale begivenheder, hvordan Morten Bruus' bror, Niels, det formodede lig i sagen, en dag dukker op hos Aalsøe-præsten. Synet af Niels Bruus fremkalder hos Aalsøe-præsten en reaktion, der vidner om, at den dæmoni, som gennem hele novellen har været knyttet til Bruus-brødrene, er sluppet løs igen: »Haaret rejste sig paa mit Hoved, og jeg tog til at ryste af Forfærdelse« (s. 147). Den begravede vender tilbage: »tilmed var det, som om jeg saae den livagtige Morten Bruus for mig, hvem jeg tre Aar iforvejen kastede Jord paa« (s. 148). Men oplevelsen søges straks forankret i et allegorisk perspektiv: »Nu faldt det som Skjæl fra mine Øjne, og jeg ahnede strax Sammenhængen i hele den gruelige Historie« (s. 148). Formuleringen alluderer til et bibelsted, der ofte bruges som allegorisk signal, nemlig Ap.G. 9.18, hvor der falder skæl fra Saulus' øjne, så han indser sine fejltagelser (hvorpå han omvendes og bliver til missionæren Paulus). Begivenhedsforløbet kan nu 'læses': Niels Bruus' beretning »udlagde mig alle Ting i dette Helvedes Skarnstykke« (s. 148). Han ser nu, at Niels Bruus »havde været et blindt Redskab i Djævelens Haand« (s. 148).

Den allegoriserende læsnings vertikale perspektiv underløbes dog af det fortalte eget horisontale perspektiv. Historien om Morten Bruus' iscenesættelse af intrigen via iscenesætterens bedrageriske kostumering af sig selv og af et opgravet lig kan ikke blive opbyggelig som beretningen om Saulus' omvendelse. Det er tværtimod en historie, som i kraft af sin dvælen ved rekvisitternes, herunder det falske ligs, afgørende betyd-

ning, faktisk vægrer sig ved at løfte sig fra det materielle. Det gør også beskrivelsen af Niels Bruus selv: »Han var en gammelagtig Mand med et graaagtigt Haar, og gik ved en Krykke« (s. 147). Attributterne »gammelagtig«, »graaagtigt Haar« og »Krykke« henviser til tiden som en destruktiv magt. Som slet og ret destruktion sammenfattes også de forløbne 21 år af Niels Bruus' liv: »Den Rømte havde døjet meget Ondt i fremmede Lande, var bleven hværvet til Soldat, havde tjent i mange Aar, og været i Krig, hvor han mistede sin Førlighed. Fattig, svag og ussel fik han isinde at søge sin Fødehavn, og havde under megen Nød og Besværlighed fægtet sig igjennem« (s. 149-150), jf. at der ikke er tale om en bestemt krig, men om krigen som metafor for destruktionens princip. Der er i Aalsøpræstens beretning nok af henvisninger til et liv efter døden; til »det evige Livs uendelige Glæde!«, som angives at være Vejlbyspræstens belønning for »den bittre Martyrdød« (s. 150). Og til en tilstand, »hvor Alt det skal komme for Lysset, der endnu er skjult for vore Øjne« (s. 150), som det hedder med en allusion til 1 Kor. 4.5. Men frelseshåbet lever på trods af og ikke som en konsekvens af Niels Bruus' historie, der i sig selv vidner om ethvert forsyns fravær (det er ikke Gud, men Morten Bruus, der trækker i trådene) og om endeligheden som et påtrængende vilkår (at mennesker systematisk tager fejl, fordi de er bundet til bestemte kroppe og begrænsede synsvinkler).

Ekstremernes omslag

Som det tyske barokke sørgespil ifølge Benjamin står i konstellation til den middelalderlige kristne krønike, står »Præsten i Vejlbys» i konstellation til Erik Pontoppidans teodicé-forklarende krønike. Både i sørgespillet og i Blichers novelle finder en lemlæstelse eller ruinerende af forlæggets eskatologiske historiesyn sted. Selvom Blichers novelle handler om de yderste ting så som at dø for sin tro gennem martyriet, så er det de jordiske forholds trøstesløshed, der betones, snarere end transcendensens mulighed. Ligesom i det tyske sørgespil slår allegorien hos Blicher om og kommer til at handle om historien ikke som frelseshistorie, men som naturhistorie, og om mennesket ikke som skabningens herre, men som syndefaldets elendige kreatur.

At det evige liv efter døden for sørgespillet ikke længere er en selvfølge, viser sig gennem det vedholdende fokus på de rent materielle aspekter af døden: den pinte martyrs lange døds kamp, fremvisningen af lig. I sørge-

spillet spiller rekvisitterne hovedroller, og den højeste emblematiske rekvisit er liget (jf. Benjamin 2014, s. 236). Rekvisitterne som sådan peger på, at »de tilsyneladende døde ting vinder en magt over menneskelivet, når det først er sunket til det rent kreaturliges niveau« (Benjamin 2014, s. 163). Denne funktion har rekvisitterne også i Blichers novelle, hvor bl.a. Vejlbys-præstens »ulykkelige grønne Sloprok« (s. 140) får skæbnesvanger betydning. Den fremmeste emblematiske rekvisit er imidlertid også her liget, der 'optræder' i tre forskellige versioner eller måske snarere stadier.

Første optræden er i Vejlbys-præstens have, hvor det optræder som genstand for en 'læsning':

– Snart var hele Liget udgravet – det var virkelig den Savnede. Hans Ansigt var ikke ganske kjendeligt, da det var begyndt at gaa i Forraadnelse og Næsebenet desforuden knuset og fladtrykt; men alle hans Klæder, lige til Skjorten med hans udsyede Navn, kjendtes strax af alle hans Medtjenere; endogså en Blyring i det venstre Øre vedkjendtes alle de Omstaaende som Niels Bruuses, den han i nogle Aar bestandig havde baaret. (s. 135)

At liget 'optræder', skal her forstås helt bogstaveligt. Som afsjælet legeme er liget blevet indpustet ny betydning som aktør i Morten Bruus' spil.

Anden optræden, Niels Bruus' tilbagevenden efter 21 år, har strengt taget ikke et lig som aktør, men det vedrører ikke desto mindre samme tematik, idet Aalsøe-præsten ser den tilbagevendende som et »Gjenfærd« og samtidig synes at se »den livagtige Morten Bruus for mig, hvem jeg tre Aar iforvejen kastede Jord paa« (s. 148). Gennem Aalsøe-præstens ovenfor omtalte 'læsning' viser det sig, at der ikke er tale om en spøgelseshistorie, men snarere om en parodi på en genopstandelseshistorie. Motivet med den dødes rastløse tilbagevenden er kendt fra sørgespillet, hvor det – bl.a. i *Hamlet* – signalerer en fundamental usikkerhed angående et muligt liv efter døden (jf. Benjamin 2014, s. 165-67).

Tredje og sidste optræden markerer novellens slutning, hvor Niels Bruus opsøger og fortæller alt til herredsfogeden, hvilket denne dør af, hvorpå »Niels Bruus fandtes Tirsdag Morgen liggende død udenfor Aalsøe Kirkedør, paa den salige Søren Qvists Grav« (s. 150). Slutningens ophobning af døde har en vis monumentalitet over sig (som f.eks. også slutningen af *Hamlet*) og synes at bekræfte, hvad Benjamin skriver om sørgespillets allegorisering af naturen:

[A]llegoriseringsen af fysis kan kun sætte sig energisk igennem ud fra liget. Og sørgespilletts personer dør, fordi de kun således, som lig, kan indgå i den allegoriske hjemstav. Ikke på grund af udødelighed, men for ligets skyld, går de til grunde. [...] Produktionen af liget er, set fra døden, livet. (Benjamin 2014, s. 235-36)

I sørgespillet henviser liget ikke til genopstandelse og udødelighed, men til menneskets naturforfaldenhed. På et metaplan henviser liget desuden til allegoriens måde at betyde på. Som det afsjælede legeme er den allegoriske genstand »helt og aldeles ude af stand til at udstråle en betydning, en mening; den får den betydning, som allegorikeren udstyrer den med« (Benjamin 2014, s. 207). Sådan er det, fordi allegorien altid må bero på en prætekst eller en kode, som går forud for den, og som den ikke kan integrere i sig. I den forstand kan man sige, at døden er indbygget i allegorien i mere end én forstand: »Death is at work in allegory [...] not just as decline and decay, but more intimately, as that which separates each thing from itself, from its essence and from its significance« (S. Weber; citeret efter B. Menke 2010, s. 193).

At allegorien og dens højeste emblematiske rekvisit, liget, i sig selv er adskilt fra den betydnings- eller meningsgivende instans, betyder ikke alene, at den, som allerede nævnt, kan slå om fra frelseshistorie til naturhistorie, men også at den kan slå tilbage igen. Det berøres af Benjamin til sidst i sørgespilbogen, hvor det hævdes, at: »I sidste ende slår den allegoriske betragtning i barokkens dødsbilleder om – først da i de største baglæns buer og forløsende. [...] I Guds verden vågner allegorikeren« (Benjamin 2014, s. 248). Tanken er her, at eftersom allegoriens forvandlingskraft ikke kender nogen stop-regel, så vil den for det intentionelle blik også være åben for et sådant afsluttende spring, men da helt på den vedgæede subjektivitets præmisser. Præcis sådan – på den vedgæede subjektivitets præmisser – er det muligt at læse ikke en forsynstanke, men et opstandelseshåb ind i slutableauet i Blichers novelle, hvor Niels Bruus' døde krop synes at ligge som en horisontalt pegende pil eller som en spærrebom for den begravede Vejlbys-præst, der ikke desto mindre hævdes allerede at være salig.

Den naturhistoriske og den religiøse udlægning af »Præsten i Vejlbys« udelukker ikke hinanden, men forudsætter tværtimod hinanden som enderne i en hårdt opspændt bue. Man kan her sammenligne med *Johanna Gray* (1825), Blichers sørgespil, der som novellen fremstiller en helt(inde), som uretfærdigt dødsdømmes, men som gennem måden, hvorpå hun ac-

cepterer skæbnen, demonstrerer en højere religiøs styrke. Forskellen er, at hvor *Johanna Gray* udmunder i en eksplicit apoteose af heltinden, dvs. der er en glidende overgang fra det sceniske eller tekstlige udtryk over i transcendenten, så er dette ikke tilfældet i novellen. I novellen er der effektivt sat spærrebom for, hvad der kan bekræftes i teksten. Man kan sige, at den kristelige betydning problematiseres, eller at den – mere positivt – bliver sublim i kantiansk forstand, dvs. at en virkning fremkaldes via en negation på udtrykssiden (jf. Kant 2001, s. 147-48). Netop idet forholdet mellem allegorisk tegn og hellig betydning markeres som diskontinuert og krisepreget, får spørgsmålet om det religiøse en voldsom affektiv kraft; betydeligt voldsommere end i *Johanna Gray*, hvor det religiøse må siges at være »too easily mastered« (Poland 1990, s. 38). Dette er i hvert fald ikke tilfældet i »Præsten i Vejlbjerg«, hvor Vejlbjerg-præstens insisteren på den religiøse erfaring hinsides ethvert »holdepunkt til en ordnet verden« (Langballe 2004, s. 282) og hinsides enhver »jordisk og etisk rimelighed« (Nielsen 2009b, s. 151) snarere tjener til at fremkalde en rædselsblandet fascination af og beundring for troens kraft: en ambivalent følelse for troens *mysterium tremendum* (jf. Poland 1990, s. 38-39).

Plot og teatralitet

Jeg vil nu med udblik til det øvrige novelleforfatterskab prøve at sige noget generelt om sammenhængen mellem den protestantiske kristendom og plottets status hos Blicher.

Den klassiske novelle fra 1800-tallet og frem betragtes med hensyn til plottet gerne som det aristoteliske dramas moderne arvtager (jf. Holmgaard 1996, s. 150-51). Som den antikke tragedie har den klassiske novelle et enstrengt handlingsforløb og bygger på en immanent kausalitet, som handlingsforløbet gradvist afdækker. Handlingen leder frem mod et indsigtspunkt (*anagnorisis*), hvorfra den skæbneomvæltende begivenheds (*peripeti*) rette kausalisering i form af én eller flere fatale fejlhandlinger (*hamartia*) kan overskues. Den blicherske novelle, herunder »Præsten i Vejlbjerg«, passer, som bl.a. Jørgen Holmgaard og Søren Baggesen har vist, særdeles godt ind i dette skema. Jeg vil imidlertid hævde, at forskellene i forhold til det aristoteliske drama er mindst lige så betydningsfulde som lighederne, og at disse forskelle er underbelyste af forskningen.

Skal man levere en kort formel for plottets status i Blichers noveller, så kunne man, som Blicher selv gør flere gange, henviser til forestillingen i

Paulus' breve (især 1 Kor. 13.12) om den stykkevise erkendelse hernede versus den fulde erkendelse hisset. Denne teologiske forestilling anvender Blicher i slutningen af »Skytten paa Aunsbjerg« (1839) som begrundelse for novellens egen fragmenterede – og sørgelige – karakter:

Højstærede Læsere og Læserinder! harmes ikke paa mig! fordi denne lille Historie, der vel neppe kan anslaaes højere end til en stor Anecdote, er saa stykkeviis, dunkel og sørgelig. Er ikke al vor Kundskab hernelen stykkeviis? er ikke al vor Viisdom dunkel? og Størstedelen af vor Erfaring – jo lad det kun staae her – sørgelig? (Blicher 1999, s. 211)

Forði »al vor Kundskab hernelen« er »stykkeviis«, kan novellen kun blive et fragment. Det er påfaldende, at der i »Skytten paa Aunsbjerg« ikke nævnes et »deroppe« som modstykke til »hernelen«. Det gør der i »Præsten i Vejlbjerg«, hvor Aalsøe-præsten med allusion til 1 Kor. 4.5 taler om herredsfogedens vandring »heden, hvor Alt det skal komme for Lyset, der endnu er skjult for vore Øjne« (s. 150). En gennemgående tanke hos Blicher er altså, at der i hvert fald i *dette liv* ikke kan etableres en position, hvorfra man kan overskue det vigtigste, nemlig spørgsmålet om frelsen. *Anagnorisis* i Blichers noveller vedrører pragmatiske spørgsmål, men kan ikke besvare spørgsmålet om skæbnen i dybeste, kristelige forstand. Dette er netop anderledes i den græske tragedie, hvor *Ødipus'* skæbne kan gendes i sit fulde mytiske omfang, og det er også anderledes i de samtidige dannelsesfortællinger, hvor helten finder sig selv og sin plads i samfundet.

Netop *Kong Ødipus* refereres der i »Præsten i Vejlbjerg« indirekte til gennem en bemærkning af Vejlbjerg-præsten, som fortæller, at han engang til en ligprædiken ville anvende en sætning af »en Viismand hos de gamle Græker«, nemlig: »priis Ingen lykkelig, før han dør!« (s. 142). Sætningen er af statsmanden Solon, men den optræder desuden som den allersidste sætning i *Kong Ødipus*, hvor den afrunder korets afsluttende sammenfatning af en morale. Sætningen fungerer både i *Kong Ødipus* og i Blichers novelle som udtryk for den erfaring af lykkens skrøbelighed, som forbindes med det dramatiske skæbneomslag (jf. Andersen 2009, s. 141). Det er imidlertid interessant, at Vejlbjerg-præsten ikke er tilfreds med at bruge hverken Solon eller *Kong Ødipus* som forlæg for sin prædiken: »At tage en Hednings Sentens til Text i en christelig Tale, vilde ikke gaae an; men det forekom mig og, at den samme Tanke med omtrent de samme Ord skulde findes et Sted i den hellige Skrivt. Jeg ledte og ledte, og kunde ikke

hitte Stedet« (s. 142). Han lægger sig da til at sove, og da han næste morgen sætter sig til skrivebordet, ser han foran sig »paa Bordet skrevet med store Bogstaver paa et Blad Papiir: ‘Priis Ingen lykkelig, før hans Endeligt kommer! Syrach det 11te Capitel, 34te Vers;’« (s. 142). I Blicher-novellen fungerer sætningen ikke som en afsluttende sammenfatning, men som en indlejret mise-en-abyme af selve det dramatiske skæbneforløb (jf. at sentensen reflekterer Vejlbyske præstens skæbne), som Blicher altså i en form for metapoetisk gestus rekontekstualiserer fra en græsk til en kristen sammenhæng. En forskel i forhold til den græske sammenhæng er da åbenbart, at der i Blichers luthersk-kristne ‘sørgespilnovelle’ er særligt fokus på skriften som sådan (Den Hellige Skrift, bogstaverne på papiret) og på inderligheden som et gådefuldt og uigennemskueligt rum (jf. søvngængerudførelsen af Bibel-læsning og nedskrivning).

Det barokke sørgespil og dén moderne litteratur, der bredt kan betegnes som postluthersk, adskiller sig fra en aristotelisk tradition med hensyn til den status, som det teatrale tillægges. Hos Aristoteles spiller det teatrale som sådan så godt som ingen rolle. Det er at forstå som et i sig selv transparent rum, der tillader plottet at finde sted (jf. Weber 2004, s. 101). I en postluthersk kontekst bliver det teatrale derimod til noget irreducibelt: et spil, som ikke lader sig ophæve i et afrundet, meningsgivende plot:

What, then, is the nature of this theatrical medium? Perhaps its most salient character is its replacement of character or, rather, of the hero, by ‘natural history,’ which is to say, a notion of history derived from the Christian promise of individual redemption, but also cut off from its fulfillment. Severed from its symbolic connection with transcendence by the subordination of good works to individual faith, the Christian history of salvation – *Heilsgeschichte* – turns into its opposite, *Unheilsgeschichte*, a story of unremitting decline and fall. (Weber 2004, s. 175)

Matricen er ikke det græske immanente skæbneplot, men den kristne transcendent frelseshistorie, blot uden frelsen som teleologisk anker. Det teatrale er den rest, der bliver tilbage, når symboliseringen af transcendenten mislykkes.

Dommeren er siden antikke tragedieværker som *Orestien* og *Kong Ødipus* den teatrale grænsefigur par excellence, for så vidt som man kan sige, at dommen markerer det teatrale spils ophævelse i et afrundet, meningsgivende og skæbnebeseglende plot. Karakteristisk for Ødipus er ikke bare,

at han til sidst i Sofokles' tragedie endelig genkender og derefter dømmer sig selv ud fra et tilbageskuende overblik, men også at hans skæbne fremstår som en effekt af den forbandelse, som han selv i begyndelsen af tragedien som øverstansvarlig for efterforskningen af mordet på kong Laios har nedkaldt over den skyldige (jf. Menke 2005, s. 25-50). I Ødipus' tilfælde går selvbestemmelse og mytisk bestemmelse hånd i hånd. Karakteristisk for Blichers herredsfoged er derimod, at han i stigende grad er ude af stand til at dømme og dermed også ude af stand til at bestemme sig selv. Nyt i Blichers novelle er frem for alt dagbogens allegorisk-teatrale funktion som refleksionsrum for dommerens dømmekraft. Hvor tragediens klassiske dommerfigurer fra Sofokles' Ødipus til Schillers Elisabeth (og Blichers Johanna) dømmer på en scene, der mere eller mindre *er* verden (»Mikrokosmos und Makrokosmos fallen zusammen«, Szondi 1978a, s. 60), så etablerer Blicher via dagbogen en forestillet og reflekteret scene for herredsfogedens dommervirksomhed. Til forskel fra *Kong Ødipus* og den aristoteliske plotmodel, som *Kong Ødipus* er det paradigmatiske eksempel på, reflekterer herredsfogedens dagbog den selvrelaterede dømmen som en uafsluttet, inderliggjort proces. Det er en dømmen, som ikke falder til ro i en afrundet, meningsgivende og skæbnebeseglende dom.

Transcendensens tvetydige status betyder hos Blicher, at fortællingen har en tendens til at falde fra hinanden, samtidig med at der åbnes til et inderligt rum. Det er ikke tilfældigt, at Blicher excellerer i dagbogsnoveller. Første halvdel af 1800-tallet er generelt dokumentfiktionernes tid (jf. Bredsdorff 1995, s. 231), men det er karakteristisk, at mere verdsligt orienterede forfattere som Thomasine Gyllembourg og M.A. Goldschmidt foretrækker brevfiktionen frem for dagbogsfiktionen. Hvor disse forfattere dyrker en *udadrettet* dokumentform, der udveksler socialt og horisontalt, så holder Blicher sig til en *inderlig* dokumentform, der i højere grad udveksler religiøst og vertikalt. Blicher ligner – også på dette punkt – Søren Kierkegaard.⁶

I »Eneboeren paa Bolbjerg« (1834) har hovedpersonen efterladt sig en samling »løse Papiirstykker, som Samleren siden, efter rimelig Gisning, har ordnet, og nu overgiver til den læsende Verden« (Blicher 1920-34, bd. 19, s. 138). Og det »overlades til Læserens egen Phantasie at udfylde de store Huller i denne mørke og sørgelige Historie, saavel som at gjætte Grunden til den Beslutning at tilbringe Livet – et Liv af over tredive Aar – i hiin vilde og glædeløse Ørken« (Blicher 1920-34, bd. 19, s. 150). Dagbogsformen markerer her en videreførelse af træk, som ifølge Benjamin er kendetegnende for sørgespillets teatrale rum til forskel fra trage-

diens. Hvor tragedien udgør en selvidentisk og meningsfuld helhed, som utvetydigt bestemmer sit forhold til tilskueren, så er sørgespillet mindre sammenhængende og mere relativt i forhold til tilskuernes standpunkt. Sørgespillets mangel på organisk sammenhæng spejler en tilsvarende mangel i tilskuerne: »It presents them with an image of their own lack of connectedness or, rather, of the radical incommensurability between their inner feelings, the realm of 'faith,' and the external, phenomenal world in which they live« (Weber 2004, s. 177). Hos Blicher bliver dagbogsformen et noget nær perfekt billede på denne sammenhængsløshed og isolation, jf. at dagbogen i »Eneboeren paa Bolbjerg« bl.a. omfatter dagbogsskribentens mere end 30 år lange eneboertilværelse i en hytte ved Vesterhavet, hvor han soner et syndigt liv gennem »langvarig Anger og strængt Arbejde« (Blicher 1920-34, bd. 19, s. 149). Christian, som er eneboerens meget sigende navn, går i kirke og hjælper ved skibsforlis, men ellers er hans soning rent inderlig (»langvarig Anger«). Han oplever ikke personligheden som et sammenhængende hele: »hvo kan randsage et Menneskes Hjerte? hvo kjender sit eget? Og ere vi ikke alle Hyklere for os selv – uden at vide det?« (Blicher 1920-34, bd. 19, s. 143). Gennem den efterladte dagbogs »løse Papiirstykker« opfører novellen Christians ransagning af sit eget labyrintiske hjerte som et allegorisk teater.

Allersidste optegnelse i Christians dagbog slutter med beskrivelsen af en drøm, hvor der fra det himmelske kaldes på den døende, altså en attest på at Christian finder nåde for sine synder og frelses. Det er en svaghed eller i hvert fald en inkonsekvens ved novellen, at den på den ene side gennem billedet af den angrende eneboer fremstiller frelsesvejen som et inderligt anliggende, hvor man i princippet aldrig med sikkerhed kan vide, om man er på rette vej (eftersom man kan være en hykler uden at vide det selv), mens den på den anden side ender i en regulær kristen apoteose som i *Johanna Gray*.

»Jøderne paa Hald« (1828) er en dagbogsnovelle med en mindst lige så spektakulær iscenesættelse af dagbogsfortællingen som i »Eneboeren paa Bolbjerg«, idet den dagbogsskrivende her frivilligt har ladet sig levende indemure i kælderen under Hald Slot. At Johan har ladet sig indemure (med madvarer til et år), skyldes et ønske om at dække over faren, der som kongelig amtsforvalter på slottet (vi er sidst i 1600-tallet på Chr. den femtes tid) har taget af kassen, og som nu er rejst til Amsterdam for at hæve tilgodehavender til at erstatte manglen, samtidig med at et efterladt brev i kassen skal få det til at se ud, som om Johan har taget pengene og er flygtet. Johans indemuring er et udgangspunkt, der svarer til indadrejningen

hos andre Blicher-figurer som herredsfogeden, Christian Bolbjerg og Johanna Gray. I Johans tilfælde er problemet, at han ofrer sit liv heroisk for faren, men at – som i Søren Kierkegaards tekst om den moderne Antigone i *Enten Eller* – ingen kan eller må vide, at han har ofret sig. Spaltningen er komplet: Indadtil kan han i *sandhed* kalde sig »et ubesmittet Liv« (SS 11, s. 207), udadtil *spiller* han en æreløs skurk.

Et spørgsmål, som optager Johan, er: Kan et »helligt« (SS 11, s. 210) formål, nemlig farens rygte, hellige spillet som middel? Han hælder i begyndelsen mod en positiv bedømmelse af sit spil, idet han ser det som resultat af en guddommelig indskydelse (jf. SS 11, s. 175). Senere hælder han mere nøgternt mod, at han selv har ansvaret, og at det muligvis var en fejl at indlade sig på spillet (jf. SS 11, s. 204), idet han nu under alle omstændigheder er fanget af det. Det eneste, der vil kunne ophæve spaltetheden mellem det indre autentiske rum og den ydre verden, som er inficeret med inautentisk spil, er selvmord eller en guddommelig indgriben. Den første mulighed, selvmordet, forbereder Johan sig på at udføre, da den anden mulighed indtræffer. Fra et kighul ser han den skøjteløbende Salamiel, en af slottets nye jødiske beboere, gå gennem isen, hvorpå han resolut bryder frem fra sit skjul (det har han nemlig fundet ud af, at han kan) og redder ham. Gennem denne 'næstekærlige' dåd bryder han i ét nu ud af sin hamletske refleksionssyge og 'belønnes' derved, at der i det samme kommer bud med et brev fra faren, som tager al skyld fra ham og åbner verden for ham igen. Johan opfatter selv hændelsen som en indgriben af det »naaderige Forsyn« (SS 11, s. 215), der forhindrer ham i at begå selvmord (»derfor maatte Salamiel ud paa Søen; derfor maatte Isen briste under ham«, SS 11, s. 208), altså en ufortjent nåde og en forsynsforståelse, der svarer nøjagtig til Vejlbys-præstens – illusoriske! – forsynsforståelse i »Præsten i Vejlbys«.

Tilbage står, at »Jøderne paa Hald« i kraft af indemuringshistorien rummer nogle af forfatterskabets stærkeste billeder på den sceniske spaltethed i en handlings- og en refleksionsscene (»Verden heroventil, Graven her nedentil«, SS 11, s. 199), som synes at være et vilkår og et kendemærke ved Blichers noveller. I »Præsten i Vejlbys« afspaltes refleksionssubjektet mere og mere fra handlingen. I »Jøderne paa Hald« integreres det i handlingen gennem forsynets indgriben, men selve koblingen er et øjeblik af sublim, bundløs angst:

Jeg mindes engang at have drømt: at jeg paa et Toug var steget op til Spidsen af et meget højt Taarn; foran mig var en uhyre uudgrunde-

lig Dybde; og vende mig torde jeg ikke – jeg omfavnede Kuppelen; Touget forsvandt under mine Fødder; – jeg hang mellem Himmel og Jord i gruelig Dødsangest: ak! denne Drøm var et Varsel for min nærværende Sindstilstand. Længe torde den ikke vare. (SS 11, s. 210-211)

Denne sublime kobling suppleres af en anden kobling, nemlig den ironiske flaskeposthistorie, der lanceres allerede i første optegnelse. Johan sammenligner sig her med en sømand i yderste havsnød, der meddeler sig angående sin ulykke og overgiver »denne Meddelelse i en lukket Flaske til Bølgerne«:

Saaledes vil da ogsaa jeg, der kan ansee mig selv for levende begravet og udslettet af Jorden, optegne mine sidste Tanker; om maaske denne min underjordiske Bolig engang i Fremtiden kan vorde aabnet, og mine Been overgivne til et helligere Hvilested. (SS 11, s. 172)

Hele dagbogshistorien kobles her til novellens indledning, hvor den oldgranskende forfatterfortæller beretter om sit fund af dagbogen hos en gammel fisker, der som dreng har været med til at finde den i slottets ruiner. Det betyder, at dagbogen – som Hamlets historie hos Shakespeare – kommer til at fremstå som en alternativ form for genopstandelse: en genopstandelse eller transcendens gennem teatral selvrefleksion. Det betyder imidlertid også, i betragtning af at Blicher efter alle kunstens regler leger med påstanden om dagbogens autenticitet og sin egen status som digter med et tvetydigt forhold til sandheden (jf. SS 11, s. 171-72), at opmærksomheden henledes på det principielt umulige i at skelne mellem et reddende forsyn og en ironisk *deus ex machina*.

Lutherdom og modernitet

Det kan synes mærkeligt, at Blichers holdning til spørgsmålet om transcendenzen kan variere så stærkt fra den ene tekst til den anden: Fra den mest direkte hævdeelse i *Johanna Gray* af den frelseshistoriske fortællings sandhed og den lutherske introspektions adelskab over noveller som »Eneboeren paa Bolbjerg« og »Jøderne paa Hald«, der i det mindste associerer introspektionen med isolation og melankoli, til en novelle som »Præsten i Vejlbjby«, der udfordrer troen på den frelseshistoriske fortælling maksi-

malt. Som Lasse Horne Kjældgaards studie af udødelighedsforestillinger i den sene guldalder (nærmere bestemt 1833-1849) viser, er Blichers tid generelt en opbrudstid på det religiøse område, hvilket viser sig også på et semantisk niveau: »I almindelig sprogbrug var selve udtrykket 'sjælelsens udødelighed' blevet hjemløst, 'et løst og ledigt Ord', der kunne sættes ind i en hvilken som helst sammenhæng, fordi dets traditionelle betydning og sammenhæng var ved at gå tabt« (Kjældgaard 2007, s. 18). Kjældgaards undersøgelse omfatter ikke Blicher, men det er fristende at antage, at den samme semantiske udskriden er på færde hos ham, dvs. at spørgsmålet om det hinsides ikke skal tages helt bogstaveligt. En antagelse af den art finder man hos Jan Rosiek, der hævder, at: »Altid fokuserede Blicher på kristendom som kærligheds- og tilgivelses-evangelium«, og at »Blicher fokuserer på kristendommen som et kærlighedsbudskab med jordisk vægt, ikke på den moralske disciplinering eller den overjordiske belønning« (Rosiek 2006, s. 123). Som det er fremgået, mener jeg dog, at et sådant synspunkt gør sig blind for vigtige aspekter af Blichers tekster. Jeg mener, at den af Kjældgaard beskrevne rystelse af udødelighedstankens traditionelle betydningssammenhæng får flere forskellige konsekvenser i Blichers tilfælde. På den ene side er der ingen tvivl om, at Blicher ofte bruger begreber som paradys, himmel og salighed i forskudte kontekster, f.eks. i »Hosekræmmeren« (1829) som led i en kritik af »kvindens begrænsede erotiske muligheder« (Rosiek 2006, s. 123-24). På den anden side mener jeg, at Blicher på et meget grundlæggende plan er et barn af netop den lutherske betydningssammenhæng, som oprindeligt har produceret udødelighedstanken, og at rystelsen af denne betydningssammenhæng derfor mærker Blichers noveller på afgørende måder. Jeg mener således, at frelsesspørgsmålet også i bogstavelig forstand er akut hos Blicher, men at den stadigt mere udbredte kulturelle og samfundsmæssige verdsliggørelse gør utvetydigt religiøse svar problematiske. Når »Præsten i Vejlbys« opleves som en mere vellykket tekst end *Johanna Gray*, så hænger det ikke mindst sammen med, at førstnævnte i modsætning til sidstnævnte reflekterer denne religiøse krise på æstetisk adækvate måder. Disse æstetisk adækvate måder har jeg i denne artikel forsøgt at beskrive ud fra kategorier som refleksion, spil, allegorik og teatralitet.

Hvor dramaet *Johanna Gray* er en tekst, der i vidt omfang 'fortrænger' den religiøse krise, så er novellen »Præsten i Vejlbys« en tekst, der med maksimal konsekvens ser den i øjnene, idet den iscenesætter selve krisen som et allegorisk teater. Allegorisk teater eller »allegorical theatricality exceeding the dimensions of theater in the narrow sense« er Samuel

Webers samlende betegnelser (jf. Weber 2004, s. 180) for de poetologiske strategier, som Benjamin indkredser i sin bog om det barokke sørgespil, men som Weber og andre med ham snarere ser som en fortsat bestræbelse i det æstetisk moderne bredt forstået. Benjamins barokforståelse markerer en alternativ modernitetsgenealogi; en genealogi,

die keine Geschichte von Emanzipation, Selbstgesetzgebung und Selbstschöpfung erzählt, sondern Modernität unhintergebar als gegenreformatorisch versteht: als theatralen Rückschlag auf eine irreversible Entleerung der Welt, auf die einzig das Theater – mit seinen Prothesen, Masken, Technologien – ‘antworten’ kann; antworten, indem es nichts weiter tut, als je aufs neue das Ausbleiben einer Antwort zu inszenieren. (Etzold 2007, s. 235)

Således forstået er »Præsten i Vejlbys« et af de steder, hvor det moderne i litteraturen begynder. Min afgørende pointe i denne artikel er, at det moderne her udspringer af Blichers lutherske kristendom. Protestantisk teologi markerer under alle omstændigheder en sekulariserende tendens i forhold til katolicismen, som tillægger gerningerne en åndelig mirakelvirkning. I »Præsten i Vejlbys« føres denne sekularisering helt igennem, samtidig med at frelseshistorien bibeholdes som et – nu ruineret – skema for fortællingen. Det moderne begynder i tekstens allegorisk-teatrale udfoldelse af en ekstrem, ikke længere mediérbar spænding mellem frelseshistorie og naturhistorie.

Det er ofte nok og med rette blevet bemærket, at Blicher f.eks. i sit syn på dødsstraf og på kvindens stilling var fremsynet og på forkant med moderniteten. Jan Rosiek foreslår endda, at når Blicher f.eks. i »Hosekræmmeren« ikke endnu tydeligere går i brechen for kvindens ligestilling, så skyldes det alene en frygt for negative reaktioner fra et patriarkalsk indstillet parnas (jf. Rosiek 2006, s. 123-24). Der har givetvis været god grund til at nære en sådan frygt, men jeg tror ikke, at det er hele forklaringen. Jeg har selv argumenteret for en mere ‘tragisk’ eller ‘sørgelig’ læsning af »Hosekræmmeren«; en læsning, hvor netop forholdet mellem meningstømning og teatral iscenesættelse står i forgrunden (jf. Andersen 2010). Jeg mener således, at Blichers holdning til moderniteten grundlæggende er ambivalent. På den ene side var han notorisk særdeles aktivt engageret i mange af sin samtids politiske og samfundsmæssige diskussioner fra spørgsmålet om det nationale og parlamentarismen over forsvaret for udgrænsede befolkningsgrupper som jøder og tatere til meget konkrete

forslag til forbedring af dyrknings- og avlingsmetoder i landbruget. På den anden side lurer der næsten altid i Blichers litterære tekster en uhjælpelig, dyb melankoli, som skuer lige igennem alle jordiske håb om fremskridt og forbedring. Denne melankoli er naturligvis ikke gået sekundærlitteraturens opmærksomhed forbi. Man har – meget nærliggende – forklaret den ud fra de mange problemer i Blichers privatliv, altså biografisk. Man har også på et mere tekstinternt plan forsøgt at forklare den som et resultat af den sociale kritiks utilstrækkelighed (jf. f.eks. Baggesen 1984, s. 439-441). Min tilgang her har været at se melankolien som en omstændighed ved Blichers lutherske kristendom: som på den ene side en afmægtig liden i forhold til den religiøse krise og på den anden side en mærkelig tilfredsstillelse ved selve den allegorisk-teatrale gestaltning af krisen.

Litteratur

- Abel, Lionel, 1963: *Metatheatre. A new view of dramatic form*, New York, Hill and Wang.
- Andersen, Claus Esmann, 2009: »Teorier om det tragiske«, i: *K&K* 108.
- Andersen, Claus Esmann, 2010: »'Den største sorg i verden her'. Blichers 'Hosekræmmeren' som et eksperiment med det tragiske«, i: *Spring*, nr. 29.
- Auken, Sune, 2008: »Den moderne tragiker – Steen Steensen Blicher«, i: Klaus P. Mortensen og May Schack (red.): *Dansk litteraturs historie*. Bind 2, København, Gyldendal.
- Baggesen, Søren, 1965: *Den blicherske novelle*, København, Gyldendal.
- Baggesen, Søren, 1984: »Tragisk realisme: Steen Steensen Blicher«, i: Auring, Steffen (m.fl.): *Dansk litteraturhistorie*. Bind 5, København, Gyldendal.
- Benjamin, Walter, 2014 (opr. 1928): *Det tyske sørgespils oprindelse*, København, Museum Tusulanums Forlag.
- Blicher, Steen Steensen, 1920-34: *Samlede Skrifter 1-33 (SS)*, København, Gyldendal (DSL).
- Blicher, Steen Steensen, 1999: *Noveller*, 1. udgave, 2. oplag, København, Borgen (DSL).
- Bredsdorff, Thomas, 1995: »Struktur og retorik i den klassiske novelle«, i: Thomas Bredsdorff og Finn Hauberg Mortensen (red.): *Hindsgavl Rapport. Litteraturteori i praksis*, Odense, Odense Universitetsforlag.
- Etzold, Jörn, 2007: »Melancholie des Spektakels: Guy Debord«, i: Menke, Bettine og Christoph Menke (red.): *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, Berlin, Theater der Zeit.
- Holmgaard, Jørgen, 1996: »Realisme og narrativitet«, i: Holmgaard, Jørgen (red.): *Gensyn med realismen*, Holte, Forlaget Medusa.
- Kant, Immanuel, 2001 (opr. 1790): *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, Felix Meiner Verlag.

- Kjældgaard, Lasse Horne, 2007: *Sjælen efter døden. Guldalderens moderne gennembrud*, København, Gyldendal.
- Kjær, Severin, 1894: *Præsten i Vejlbjby: Søren Jensen Quist, hans Slægt og Samtid: en gammel Kriminalhistorie*, København, Pio.
- Kurz, Gerhard, 1988: *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Langballe, Jesper, 1971: »Præsten i Vejlbjby – en protestant«, i: *Tidehverv*, nr 7-8.
- Langballe, Jesper, 2004: *Anlangendes et menneske. Blichers forfatterskab – selvopgør og tidsopgør*, Odense, Syddansk Universitetsforlag.
- Larsen, A.P, 1951: *Sagen mod Præsten i Vejlbjby – og de Sager, der fulgte. Fremstillet efter Akterne*, København, Gyldendal.
- Menke, Christoph, 2005: *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Menke, Bettine, 2010: *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld, Transcript Verlag.
- Nielsen, Henrik Skov, 2009a: »At give ret, ret at give«, i: *Passage*, nr. 61.
- Nielsen, Henrik Skov, 2009b: »Æstetik, politik og etik i 'Præsten i Vejlbjby'«, i: Hornbek, Birgitte Rasmussen (red.): *Det æstetiske og det politiske*, Århus, Forlaget Klim.
- Poland, Lynn, 1990: »The Bible and the rhetorical sublime«, i: Warner, Martin (red.): *The Bible as rhetoric: studies in biblical persuasion and credibility*, London, Routledge.
- Pontoppidan, Erik, 1747: *Annales ecclesie Danicæ*, bd. 3, København, Andr. Möller.
- Rosiek, Jan, 2006: »Uautoriserede fortællere hos Blicher. En læsning af 'Sildig Opvaagnen' og 'Hosekræmmeren'«, i: *Danske studier 2006*.
- Storstein, Eira og Peer E. Sørensen, 1999: *Den barokke tekst*, Frederiksberg, Dansk lærerforening.
- Szondi, Peter, 1978a (opr. 1956): *Theorie des modernen Dramas*, i: *Schriften I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Szondi, Peter, 1978b (opr. 1961): *Versuch über das Tragische*, i: *Schriften I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Weber, Samuel, 2004: *Theatricality as medium*, New York, Fordham University Press.

Noter

1. Det skal her nævnes, at Benjamin ikke som Freud skelner mellem sorg og melankoli. Hvor Freud i essayet »Sorg og melankoli« (1917) med de to begreber betegner henholdsvis en normal og en patologisk reaktion på et ydre tab, så anvender Benjamin dem i flæng som betegnelser for en generel stemning eller disposition, som går på tværs af Freuds skelnen. Hvor Freuds fokus er psykopatologisk, så er Benjamins nærmest idéhistorisk.
2. Det er muligt, men ligger uden for rammerne af denne artikel, med udgangspunkt i domsmotivet at påvise en interessant intertekstualitet i trekanten mel-

lem det pågældende Schiller-drama, Blichers eget sørgespil *Johanna Gray* (1825) og novellen »Præsten i Vejlbye«. Her skal alene henvises til, at Lionel Abel, der i bogen *Metatheatre* har et ganske kort kapitel om *Maria Stuart*, ser dette drama som eksempel på en tragedie, der – netop i kraft af Elisabeths manglende evne og vilje til at tage ansvaret for at dømme på sig – genre-mæssigt overskrider sine egne grænser og bliver til noget andet: »[T]o make a tragedy of *Mary Stuart*, Schiller would have had to accept Elizabeth, the executioner of Mary, as a noble figure in ordering that execution. [...] What we have at the close of *Mary Stuart* is a denial of responsibility for Mary's death by Elizabeth, who, for the play to be a tragedy, would have to accept this responsibility« (Abel 1963, s. 73-74).

3. Hvor intet andet angives, henviser sidetal i parentes til Blicher 1999.
4. For en fin diskussion af barokkens status og former i moderne litteratur fra romantikken og frem henvises til kapitlet »Epilog: Barokkens genkomst – barokkens aktualitet?« i Storstein og Sørensen *Den barokke tekst* (1999), der dog ikke inkluderer Blicher.
5. I *Annales ecclesiae Danicæ* omtaler Erik Pontoppidan ingen herredsfoged, men det gør han til gengæld i *Den danske Atlas* fra 1768. Heri omtales en herredsfoged Niels Sørensen, som »havde dømt en uskyldig Præst i Vejlbye fra Livet, dog paa falske Vidner« (citeret efter Larsen 1951, s. 11). Herredsfoged Niels Sørensen har dog ikke været nær så involveret i forløbet, som herredsfoged Erik Sørensen bliver hos Blicher. Den virkelige herredsfoged har ikke været forlovet med Vejlbye-præstens datter og har desuden næppe heller repræsenteret så mange øvrighedsfunktioner som Blichers herredsfoged, der både leder undersøgelsen, holder forhør og dømmer (jf. Larsen 1951, s. 21). Blichers herredsfoged er i det hele taget ikke en herredsfoged fra Christian den fjerdes tid (en »anset Bonde« med den praktiske funktion at lede tinget), men hører snarere hjemme i slutningen af det attende århundrede (hvor herredsfogeden er en »studeret Mand«) (jf. Larsen 1951, s. 21).
6. For interessante diskussioner af Blichers indflydelse på Kierkegaard henvises til Nielsen 2009a og 2009b samt til Langballe 2004.