

Ewalds opplysende og romantiske diktkunst

Af Alvhild Dvergsdal

Im Ganzen aber ist noch immer das *Interessante* der eigentliche moderne Maß-stab des ästhetischen Werts.¹

Friedrich Schlegels begrep om det interessante inneholder bestemte kvalitative egenskaper, blandt annet »das totale *Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen*«, »das rastlose unersättliche Streben nach dem Neuen, Piquanten und Frappanten, bei dem dennoch die Sehnsucht unbefriedigt bleibt.«² Det interessante er hos Schlegel grunnleggende knyttet til hans begrep om det moderne. Å spørre etter det interessante ved et stykke kunst vil si å spørre etter dets romantiske/moderne elementer. Den romantiske kunsten dyrker dem nemlig, ifølge Schlegel.

Ewalds dikt om »Rungsteds Lyksaligheder« (1775) har blitt, og blir stadig ansett for å være et interessant dikt. Det viser seg ikke minst ved at det er gjenstand for forskeres nye analyser og tolkninger.³ Jeg har beskjeftiget meg med diktet ut fra spørsmålet: *Hva er dets interesse-vekkende egenskaper?* Det interessante må på en eller annen måte være avstikkende elementer, og dermed knyttes til en form for brudd. Et hovedpoeng ved den følgende diktlesningen er å knytte det interessante til det *betydningsskapende* prosjektet som mange av opplysningens diktere gikk inn for. Med opplysningens blikk kunne det nedarvede poetiske språket fortone seg som substansløs overflate og tom utsmykning. Hvordan betydningstilskrivningen skjer, gir diktet »Rungsteds Lyksaligheder« innblik i.

Peer E. Sørensen fester det interessante og moderne i en *opplysningsbevissthet* ved sin analyse av diktet i innledningsdelen til avhandlingen og boken *Håb og erindring. Johannes Ewald i Oplysningen* (1989). I gjennomgåelsen er det først og fremst den siste strofen som framstår som den interessevekkende. Sørensen mener at odeforfatteren stiller seg grunnleggende kritisk til tradisjonens og konvensjonens uttrykk – her det pastorale motivs – sannhetsverdi ved å markere dens *manglende ytre referanse*.

Odeforfatterens digteriske ready mades er de pastorale loci communes, men de er stivnede til rekvisitter. Han bruker dem derfor

distanceret og reflekteret; han bruker dem som citat. De danner *modbilleder til en verden uden fortryllelse*.⁴

Jeg er enig i at opplysningsbevissthetens kritiske distanse til tradisjon og konvensjon er sentral i dette diktet. Men jeg er ikke enig i at det skjer ved en markering av manglende ytre referanse til landskapsmotivet.⁵ I stedet er jeg opptatt av, og viser i det følgende, hvordan etablerte konvensjoner og genre videreføres på måter som innebærer at de konvensjonelle elementene er tilført *nytt betydningsinnhold*. En interessevekkende egen-skap er videre at diktets forskjellige strofer og deler kan anses som tilhørende *forskjellige diktgenre*. Som helhet innebærer det dermed en tekst som oppretter forskjellige genreforventninger hos leseren, som derfor vanskelig kan samles til ett organisk hele.

Jeg ser på det som viktig å unngå en konstruksjon av »den klassiske teksten« for å innkretse det romantiske/interessante/moderne ved en tekst. Det er en utbredt konstruksjon som blant annet Horace Engdahl benytter seg av i sin bok om *Den romantiska texten* (1986). Til begrepet om den klassiske teksten hører hos Engdahl bruk av klassisk retorikk i disposisjon og bildebruk, overholdelse av »de versifikatoriska och grammatiska reglerna och genrekonventionerna«, og »ett antal kulturellt centrala stoffkretsar«.⁶ Fra denne uinteressante klassiske tekst er det at romantikerne »sprenger seg ut«. De demonterer og oppløser den, for å frisette nye kunstformer og -språk. Oppløsningen skjer ved forskjelligartede skrivestrategier, som Horace Engdahl beskriver nærmere. Til denne konstruksjonen kan man spørre: Kan man ikke lese hans generelle beskrivelse av den klassiske teksten langt på vei som en beskrivelse av elementer også i en *romantisk tekst* slik vi kjenner dem hos f.eks. Stagnelius, Oehlenschläger, Wergeland? På hvilken måte kan man så kalle de romantiske teksterne romantiske?

Forestillingen om at romantikerne sprenger seg ut av, frigjør seg fra klassisismens fengslende mønstre hører med til en romantisk selvforståelse, som kan etablere blindpunkt hos lesere og forskere. Romantikerne har blitt seierherrer i litteraturhistorien.⁷ Paul de Man formulerer det slik:

In the case of romanticism it is a matter of the interpretation of a phenomenon that we can only consider from the temporal perspective of a period of time that we have ourselves experienced. The proximity of the event on the historical plane is such that we are not yet able to view it in the form of a clarified and purified memory, such as Greece presents itself to us.⁸

Den romantiske poetiske diksjonen viser nemlig at både tidlig-romantiske og romantiske diktere fortsatte å skrive innenfor en etablert litterær tradisjon. Det er min oppfatning at bare i lys av denne tradisjonen kan det romantiske meningspotensialet forklares og utdypes. De interessante og romantiske elementerne kan nemlig i stor utstrekning beskrives som de tegn i teksten som indikerer hvordan *arbeidet med betydningsskapelse har blitt problematisk og et prosjekt i seg selv*. Romantisk diktning kan knyttes til opplysningsideologiens krav om ekte, sanne, betydningsbærende uttrykk. Før lesningen av Ewalds dikt skal dette prosjektet beskrives nærmere.

Opplysningen av språket på 1700-tallet

Ewald diktet i opplysningsideologiens hundreår. En dominerende forestilling var tanken om menneskenes universale, naturgitte fornuftsevne. Den la grunn for optimisme og tro på framtiden, på den utviklingen som skjedde i vitenskapens og teknologiens navn.

Opplysningsideologien har en viktig basis i tanken om det frigjørende i å *bringe informasjon* til folket. Dette dannelsesprosjekt ble den franske *Encyclopedien* det mest storslagne uttrykket for. For det andre brakte den inn et *kritisk, av-slørende* blikk rettet mot tradisjonelle instanser med krav på autoritet og makt. Det handlet på den ene siden om *tilføring* av kunnskap, på den andre siden om å *sanere*, luke bort det falske og utvendige: fordommer, overtro, utsmykning. Dette opplysningsprosjekt fikk konsekvenser for kunstens uttrykk.

Matematikkens språkssystem dannet fra 1600-tallet av mer og mindre bevisst et idealtypisk tegnsystem. I matematikkens språk er der ingen mulighet for ornamentikk, kun entydige logiske størrelser gjenstår, som mennesker uavhengig av tid og sted ved sin fornuftsevne kunne avkode og forstå.

The *geometrical spirit* is not so tied to geometry that it cannot be detached from it and *transported to other branches of knowledge*. A work of morals, of politics or criticism, perhaps even of *eloquence*, would be better (other things being equal) if it were done in the style of a geometer. The *order, clarity, precision, and exactitude* which have been apparent in good books for some time might well have their source in this geometric spirit.⁹

Et viktig utgangspunkt for opplysningens blick på språket og språkkunsten var den cartesiansk inspirerte grammatikk knyttet til *Port-Royal*-kretsen. I 1660 gav grammatikerne Antoine Arnauld og Claude Lancelot ut hovedverket innenfor universalgrammatikken, *Grammaire generale*.¹⁰ Inspirert av naturvitenskapens suksess og tanken om de universelle naturlover søkte Port-Royal-grammatikerne etter de *allmenne språklige strukturer* som basis for sitt grammatiske system. De var også grunnleggende inspirert av filosofen Descartes metodiske tvil, som innebar at de ytre og tilfeldige sanseinntrykk kunne og skulle skjæres bort, for at den tenkende bevisstheten skal kunne nå sann og sikker erkjennelse.

Port-Royal-grammatikerne søkte – og forutsatte eksistensen av – et universelt språkssystem, selve Språket, som konstituerte og styrte samtlige menneskelige språk. Dette prosjektet innebar og krevde for det første en skeptisk holdning til de enkelte språkuttrykk, uttrykksdimensjonen: deres sanselige yterside inneholdt sannsynligvis tilfeldige elementer som forstyrret og fjernet det fra den felles naturgrunn som ethvert språk engang kun materialiserte.

Med utgangspunkt i aksiomet om et felles grunnlag for alle språk arbeidet Port-Royal-grammatikerne ut fra hypotesen om to språknivåer, et *ytre og et indre språk*. Det indre språket representerer det opprinnelige, sanne, ekte, naturlige og allmenne – men altså skjulte – språk.¹¹ Denne tanken hadde viktige konsekvenser. Fra en tenkning der ytre, ikke-språklige elementer (dogmer, Gud, kosmos) kunne og skulle styre og garantere språkuttrykkets sannhetsverdi, var det nå indre, skjulte elementer som skulle styre det ytre uttrykket. Det innebar en retorikk-kritikk, som rami-stene allerede hadde innledet (på 15-1600-tallet) – der logikken og grammatikken fikk primatet i det klassiske *trivium*, mens retorikken ble redusert til en lære om framførelse (actio) og om stil. Det innebar også en varhet overfor alle former for »effekt-makeri« – det vil si, en mistanke om at uttrykket ikke kan føres ned/tilbake til et tilsvarende sannhetsnivå, der altså språkuttrykket »i virkeligheten« bare var tom sanselighet og ikke materialiserte et tilsvarende indre språk.

Det poetiske språkets sannhet?

Denne skepsis og gjennom-skuende blick overfor de nedarvede, kulturelt betingede uttrykk og tanken om det *indre språk* gjenfinner vi hos

blant annet Rousseau og Herder, to viktige inspiratorer for den romantiske estetikken og diktningen. Begge skrev de avhandlinger om *språkets opprinnelse*.¹² Skepsisen til de nedarvede konvensjoner fikk viktige konsekvenser for deres tenkning omkring kunsten og det poetiske språket.

Det poetiske språket og retorikkens ornamentikk-språk var to sider av samme sak. Selve utsmykningsmetaforen illustrerer tanken at det dreier seg om ytre, forskjønnende/amplifiserende men for sannhetsverdien unødvendige elementer. Innenfor en tenkning styrt av opplysningens idealer om et indre sannhetsbærende nivå og språk blir dermed retorikkens toposlære, troper og figurer problematiske som kjennetegn og hovedkarakteristika for diktning og poetisk språk.

Det ble viktig for filosofer og kunstnere å finne en allmenn og opprinnelig basis, en natur-grunn for sin kunst og kunstens språk. Rousseau og Herder gir to beslektede svar på hvor et kunstspråk i stedet skal finne sitt fundament av opprinnelighet.¹³ Hos dem begge representerer språkutvikling og kultivering språklig forfall. Herder er imidlertid i stand til å knytte opprinnelighetsegenskapen til språklige størrelser. Han tenker seg blant annet at de første språkllyder og ord var *onomatopoetikon*, lydhermende ord som etterlignet naturens språk. Blant annet slik får språket hos Herder en naturgrunn, og han finner et viktig fundament for den sanne poesi i den muntlig overleverte diktningen, folkediktningen.

Rousseau finner derimot et av de tidligste språklige uttrykk i *urskriket* – altså i en lyd direkte knyttet til noe ikke-språklig, følelsene og driftenes lag. Han forklarer samtidig språkevnen som en guddommelig innstiftelse, idet han ikke er i stand til å finne en »naturlig« forklaring på overgangen fra en ikke-språklig naturtilstand og til et liv med og innenfor språket.

Mennesket i naturtilstanden preges hos Rousseau av en uinnskrenket frihetens mulighet som adskiller det fra resten av naturen, av en *drift* til selvoppholdelse og evnen til *med-lidenhet*. Det vil si at han knytter det naturlige og ekte til faktorer utenfor den rasjonelle språkevne, innenfor følelsenes og driftenes domene. »Sproget er ikke for Rousseau et værenssettende og værenstyvende *logos*, det er et ikke-naturlig redskap mennesket får behov for og utvikler i livskampen. [...] Sproget skygger for det værende«.¹⁴ Det ekte og umiddelbare uttrykk må i Rousseaus perspektiv på en eller annen måte festes til og hentes opp fra følelsenes dyp.

Den poetiske bevisstheten, kunstneren, har ifølge Rousseau denne muligheten til å tre tilbake fra kulturens forblindelse og hente opp, skrive fram elementære og grunnleggende forestillinger. Poesien innebærer for ham en mulighet til å realisere et *opprinnelighetens språk*. Problemet er

at de poetiske uttrykkene kjennetegnes av en plagsom utvendighet og er beheftet med kulturens stempel.

Rousseaus språkrefleksjoner peker på opplevelsen av friksjon mellom motiv og motivets medium i litteraturen, språket. Friksjonen er med på å skape interessante uttrykk. Også Ewald var opptatt av å »male Følelsernes Sprog«. I Rousseaus ånd knytter han det poetiske språket til det opprinnelige følelseslag som alle mennesker eier. Ewald var også opptatt av Klopstocks diktning, og kjente Klopstock personlig. I Klopstocks »ville oder« syntes et indre opprinnelighetens språk å bli skrevet fram, avspeilende mentale nivåer som ikke var besudlet og deformert av kulturens kunstighet.

Ewald *identifiserer seg med opplysningen* og viser en bevissthet til og et kritisk blick rettet mot nedarvede poetiske konvensjoner. Hans bevissthet omkring sin kunst på dette punktet formuleres blant annet i de to kortere avhandlingene om dikterkunsten (1765 og -67). Det ekte poesiens språk framstilles som frigjort fra snevre nytteperspektiv, og diktkunsten tilskrives særtrekk som skiller den fra og hever den over andre kunstarter.¹⁵ Vi skal i det følgende se på hvilken måte konvensjoner videreføres i »Rungsteds Lyksaligheder«, nærmere bestemt toposet *locus amoenus* og retorikkens *patetiske språkkode*.

Den forførende idyll

Den følgende gjennomgåelsen av »Rungsteds Lyksaligheder« er basert på en tredelt struktur. Delene er av svært ulik lengde. I sentrum står Sangen (strofe 7). Den forberedes i stofe 1-6, språklig ved noen sterkt spenningskapende konstruksjoner,¹⁶ og reflekteres over i strofe 8-9.¹⁷

Man kan lese strukturen i »Rungsteds Lyksaligheder« som en gjenspeiling av retorikkens tre tidsplan knyttet til tekstproduksjon: *forberedelse* (inventio, dispositio, ornatus); forberedelsenes resultat, *Teksten*, realisert i *actio*; tekstens resultat, *virkingen* (overføringen på mottageren av pathos og/eller logos). Tidsplanene er henholdsvis *framtid*, *nåtid* og *fortid*. I strofe 1-4 beskrives landskapet Rungsted, der en skalds bryst fylles. Stofe 5-6 uttrykker den guddommeligheten som dikterjeget tolker ut av landskapet. Strofe 7 rommer Sangen, selve teksten, der den begejstrede følelse, fryden, kommer direkte til uttrykk. I strofene 8-9 spørres det etter sangers og Sangens virkning. »Rungsteds Lyksaligheder« kan

slik også leses som et metadikt, som en beskrivelse av den skapelsesprosessen som Sangen inngår i. Den gir innblikk i de forutsetninger, men også den usikkerhet som er knyttet til den frambrakte Sang. Sangen får lyde i kun en av strofene og knapt nok det.

Landskapsbeskrivelsen i første del rommer elementer fra det pastorale, idylliske landskap.¹⁸ I selve framstillingen av det kan man lese ut en bevissthet om dets mulige bedrageriske kraft, til den støy som sansetrykk kan gi. Skepsisen kan anses som en refleksjon av den Port-Royal-ske skepsis til språkets uttrykksdimensjon.

Det skjønne natursceneriet i diktet beheftes for det første med *forførelse* egenskaper. Rosene utbrer *mørke* (1.2), en funksjon som står ljernt fra rosens tradisjonelle tilknytning til sommer, sol, liv. Sangersken »røber sin Rede«; *røpe* er et anføringsverb som, i motsetning til f.eks. »fortelle« har et moment av skyld eller unatur, ved seg. Videre: Skalden *dysses* til slummer av bekkens rislen, vandreren »*glemmer* den heldende Dag«, slik Louise *tilbydes* å *forglemme* sin »kiærlige Kummer«. Det dreier seg om en forførende, kun illusorisk legende kultur, og naturrommet er gjennomtrengt av en bevissthet om dets illusjon. Det framstilles hos Ewald dermed slett ikke som et jordisk paradisi.¹⁹

»Rungsteds Lyksaligheder« har for det andre *klaustrofobiske* egenskaper; i Rungsted *innhegnes* »den reeneste Lyst«. Det er et landskap som den dydfulle og følende skald i diktets univers frir seg fra – og det er her snakk om en direkte lesning av motivet. Skalden vekkes, haster rastløst gjennom – og lar sin sang tone når landskapets fortryllelse er brutt, berget har lukket seg. Camoenen fylte jegets bryst på Rungsted – men først etter etableringen av en dydfull tolkning av dette motivet, som dermed forlattes (»Jeg saae dine Throner, O Almagt ...«), kan Sangen tone.

Det klaustrofobiske og den skjulte farligheten ved det skjønne landskap understrekes ved den kraftfylde og de *overskridende krefter* som enkeltlementene i det beheftes med. Hjordene *brøler*, de ville dyr *stønner*. »Meyeren« *oppløfter* sitt rop, bølgene *beskvulper* vandreren, hvis blikk hele tiden fikseres på punkter utenfor Rungsteds grenser. Naturgjenstandene tilskrives også *dynamiske, instabile* attributter, språklig realisert i verbaladjektiver. Landskapet som skildres, hviler ikke harmonisk i seg selv: det har »kiølede, quiddrende, sprudlende, følede, steds' eensrislende« elementer – der bekkene »snart dysse, snart vække«. I det poetiske språket er toposet på denne måten omformet, slik at det ikke lenger dreier seg om idyllens locus amoenus. Opplysningens avslørende blikk og skrift har gjort et topos *interessant*. Ved omformningen har to-

poset blitt tilskrevet en ny betydningsbærende kraft, vi kan si at det har blitt romantisert.

En lignende bevissthet og advarsel omkring de konvensjonelle skjønnegjenstanders bedrageriske kraft kommer til uttrykk også i andre av Ewalds dikt, blant annet i »Da jeg var syg«:

Lyksalig den, som ey den *vilde Klang*,
 Af fulde Glas – og ey Sireners Sang
 Ey *Guldets Troldomsrøst* – ey Klirrende
 Af mordrisk Staal, og ey Herolderne
 Ey *falske Venners Hvislen* – *Usles Graad*
Kiedsommeliges Gaben – *Daarers Raad*
 Ey *Stærke Fienders Brøl* – ey *Svages Skrig*,
 Berøver Gud – og Lyst – og Sands – og Sig!
 (mine uthevninger)

De støyende ytre uttrykk beskrives som *tomme, betydningsløse* eller forføreriske og dermed farlige – »det falske Gienskin [...] Det, som fortryl-ler mig«. I diktet »Til min M***«, som han skrev til sin venn i 1780, går det fram at støyen nok kan forføre, men ikke skape Sang.

Mig har Krigslyd og Vinen og Elskov
 Altid mægtig fortryllet, men aldrig
 Fylt med Sang; dine rødmende Druer
 Mosel, og Øresunds blussende Piger
 Kryster jeg tavs.

Det indre sprog: følelsenes sprog

Et sentralt prosjekt for Ewald var å »male Følelsernes Sprog«. ²⁰

I den sentrale strofe 7 i »Rungstedts Lyksaligheder« kan vi studere hvordan det indre språket realiseres hos Ewald. Sangen skal utbre den fryd som Camoenen fylte dikterbrystet med.

O Verdeners Fader! -
 Saa sang jeg – Du Stærke! – Du Viise! –
 Gud! – som Myriader,

Som Himlens Vældige priise! –
See Støvet kan bære,
Din Rigdom, Din Ære,
Din Godhed, o Fader! – saa sang jeg – og Fryd
Brød Læbernes bævende Lyd. –

»*Selv Støvet* kan bære din Rigdom, din Ære ...«. Dette er en ytterligere nedvurderende omtale av det idylliske landskapet, som får Gud til å heve seg desto mer opp fra det. Dikterjeget ser Gud til tross for, gjennom, støvet (det skapte, skapningen), som kun rommer guddommelighet i en omvendt analogi (som avtrykk av guddommen).

Denne sangen er i virkeligheten *invadert av (retorikkens) ornamentikk*. Det synes i utgangspunktet vanskelig forenlig med den skepsis til språkets utside som opplysningens språkkritikk innebar. Men denne ornamentikken er hentet fra en spesiell språklig kode, de uttrykk for *pathos* og *amplificatio* som retorikerne gav anvisninger for, og som i store trekk også faller sammen med den *sublime kode* kjent fra antikkens hymnediktning og beskrevet av Longin.

Sangens form realiserer *aposiopesens* figur, idet den er ufullstendig. Den er språklig representert kun av en innledning, *expositio*, der den lovpriste gjenstanden tiltales og beskrives idealiserende, og et *propositio*, en fregripelse av et hovedpoeng. Den brytes av »Fryd« før hoveddelen starter. Aposiopesen er en språklig figur for budskapet »ordene strekker ikke til!«. ²¹ Ved innskrivningen av tausheten kan følelseslaget representeres direkte, uten en avstandsskapende og konvensjonell, forstyrrende overflate. Aposiopesen krever/åpner slik for en subjektiv realisering hos den lesende.

Aposiopesen hører til blant retorikkens affekt-uttrykkende og -skapende figurer. Til den sublime koden hører også figuren *interpretatio*, som er parafraserende uttrykk for det samme begrep. I Ewalds Sang: *Verdeners Fader – Du Stærke – Du Viise – Gud Fader*. Den asyndetiske, sideordnende oppstillingen er tradisjonelt uttrykk for det overdimensjonerte, kvantitativt eller – som her – kvalitativt. Apostrofen, den direkte tiltalen, øker det patetiske innholdet.

Uttrykkene for sterke følelser kan altså tilbakeføres til konvensjonelle utsmykningslementer, Ewalds følelsesspråk hviler i tradisjonen for det *hymniske språket*. I denne språklige kode, sammensetningen av den høyeste stil og den tilsynelatende ustrukturerte og uordnede, er det Ewalds kunstneriske uttrykk framstår i sin høyeste potens. I den følgende tausheten representeres diktets klimaks. Ser vi bort fra den ladning og betyd-

ning formene har i kraft av den retoriske tradisjonen og diktgenrenes språk, blir sangen i strofe 7 semantisk fattig. Hovedsaken, det vil si retorikkens narratio-del, er jo utskrevet, bare innledningen står, som i stor grad består av ordfordoblinger.

Ewald skrev et stort antall leilighetsdikt, der det nettopp er *følelsene* som fokuseres. I dikterens selvpresentasjon i *Levnet og Meeninger* underbygges autensiteten i disse uttrykkene, ved at dikterens »romanske« (her: sydlige) temperament stadig understrekes. Det vil si et kolerisk, u-regjerlig temperament der ytre uttrykk dirigeres direkte av drifter, tilskyndelser, følelser. Den dikteriske fundamenteringen på et ikke-språklig bevissthetslag viser seg også i metaforer han bruker om sin diktning i diktningen. De knytter an til sanseopplevelser: smak, hørsel, syn og følelse. Klopstocks diktning kalles i diktet »Haab og Erindring« »Klopstocks Sang«, og han maner sin sjel til å »smage / Det Øyeblik, som er«. Metaforikken peker mot en kunst som formidler sitt innhold umiddelbart gjennom uttrykket.

Prosjektet å male følelsenes språk frustrerer dikteren:

Dog hvem har Sprog – hvem afmaalt Lyd til Eder
I alt for smeltende?

...

Hvo kan udvikle Glædens store Scene?
Hvo lærer Mennesket
Hans Taarers Sprog?

(»Haab og Erindring«)

Hovedmotivet, følelsene, framstår ofte som en trussel mot hans sang og skrift, en instans som kan få språket til å forstumme. Avslutningsdelen i »Haab og Erindring« innledes slik:

Og hiint – og hiint – hvi zitrer du min Læbe?
Hvi døde Glædens Lyd?
Og hiint – hvi velte Taarer frem og stræbe
At røve mig min Fryd?

Noe av det interessante og særegne ved Ewalds diktning kan forklares ved det poeng at motivets vesen hos ham i bunn og grunn ikke er forenlig med språkliggjøring. Eller man kan si: motivet kan kun representeres i teksten ved at språket forstummer. Det er »Rungsteds Lyksaligheder« et eksempel på, der Sangen avbrytes av »Fryd«. Også i prosaspråket kan

dette fenomenet avleses – som i *Levnet og Meeninger*: »- Hvorfor blusser min Kind? – Hvorfor truer denne tungthængende Taare, at slette min Skrift ud? – O mine Læsere! – o Himmel! – Hvormeget – hvormeget har jeg, som jeg vilde, at denne Taare kunde udslette! – – – Af Veyen Caspar! – – – « (SS Kbh. 1919 b.4 s. 269).

Flere diktgenre representert

Det problematiske i prosjektet å språkliggjøre de utemmelige og ikke-språklige følelser avtegnes i en erkjennelse som Ewalds dikt også gir uttrykk for, at det dydige og sanne poetiske uttrykk først kan framstå i refleksjonens avstand.

Dette poenget avtegner seg i en mystifisert og dermed amplifisert form i sluttstrofen i »Rungstedts Lyksaligheder«. Strofe 8 inneholder en generell refleksjon over den ideelle og dermed lykksalige dikter som synger for mennesker og guddommelige vesener i en ubrytelig helhet, der sangen bringer videre til tilhørerne den følelseskvalitet som var årsaken til dens oppkomst (her: *Lyst*). Vi kan si at her beskrives den Tekst og den Sang som eier den maksimale uttrykkskraft. I strofe 9 spør så den reflekterende bevisstheten: »Hvilken uttrykkskraft eier den sang som her har blitt realisert?«

Men Du, som allene
Fremkaldte den Lyst af min Smerte,
Siig! – Kan min Camoene
Udbrede sin Fryd i dit Hierte? –
O siig mig, Veninde! –
Kan Sangens Gudinde,
Med smeltende Toner belønne det Skiød,
Hvoraf min Lyksalighed flød? –

Kraftens virkning uttrykkes ved metaforen *smeltende* – altså som en kraft med avslørende virkning, i retning ned og inn – mot et mer opprinnelig lag. Den betydningsbærende poesien skal avkle noe ytre og unødvendig.

I strofe 9 omtolker det innskrevne *jeg* diktet til et *leilighetsdikt*, rettet til et bestemt, uidentifisert *du*, »min Veninde«. Det innebærer fire forskjellige diktgenre i gjennomgåelsen av »Rungstedts Lyksaligheder«.

»Rungsteds Lyksaligheder« starter som et idylldikt, fortsetter i hymnen, og avslutter i henholdsvis den reflekterende ode-diktning og leilighetsdiktet, her en personlig henvendelse mellom et mannlig jeg og et kvinnelig du. Sekvensstrukturen kan knyttes til det romantiske trekk å demonstrere friheten i å sette sammen forskjellige koder og diktgenrer i annerledes kombinasjoner. Ved at diktet nyfortolker seg selv i siste strofe, blir avslutningen en ny begynnelse. Og ved at det her opptrer et ikke spesifisert *du*, er en gåte skrevet inn som ikke lar seg løse i diktets kontekst. »Rungsteds Lyksaligheder« lukker seg ikke harmonisk om seg selv – og det er et av de mest iøynefallende interessevekkende trekkene til diktet.

De personlige pronomen er tomme tegn, som konteksten må utfylle. Men i dette diktuniverset er der ikke etablert en kontekst som gjør du-et i siste strofe entydig – og en utfylling krever derfor nødvendigvis et tolkende grep der den lesendes behov og vilje til mening er drivkraften.²² Der er gjort mange forsøk på å forklare og tolke dette *du*, og jeg lanserer min tolkning.

Med støtte i diktet »Haab og Erindring« kan man lese *duet* som en personifisering av *erindringen*. Der er flere momenter som kan rettferdiggjøre å trekke inn diktet »Haab og Erindring« som parallell til, og derfor bakgrunn for å lese »Rungsteds Lyksaligheder«. Begge dikt er metadikt der prosjektet å male følelsenes språk tas opp til kritisk vurdering. Strukturelt er de to diktene parallelle. Også »Haab og Erindring« er tydelig tredelt, der den siste delen uttrykker en tvil om språkets mulighet til å etterligne følelsene. Begge dikt ender i spørsmålets modus og leilighetsdiktets genre.

Ney taus og hemmelig skal Siælen nyde
 Hvert Gienskin af sin Ven [min Schleppegrell].
 Selv ey dets fulde Glands – En Tvil skal bryde
 En Skye skal dæmpe den!
 Og øm af Vellyst, frygtsom vil jeg stamme
 Ak! er han lykkelig?
 Er han i hvert et ædelt Træk den samme?
 og – TÆNKER HAN PAA MIG?
 (fra avslutningsdelen i »Haab og Erindring«)

»Haab og Erindring« uttrykker frustrasjonen over det umulige i å fastholde øyeblikkets følelsesladning i refleksjonen og skriften. Midtpartiet består i en *lovsang* – som i »Rungsteds Lyksaligheder« – til de instanser

som forløser skriften samtidig som det følelsesmalende prosjektet består. Følelsene kan fastholdes og reflekteres i en skrift i håpets modus, altså ved å uttrykke en framtidig følelse, og i erindringen, altså i bevisstheten om en fortidig følelse. I disse modi kan det evig flyktige øyeblikket fastholdes. Vi ser i »Haab og Erindring« erkjennelsen av at i avstanden til det besyngede, fungerer et språk med sannhetsfeste. Overgangen til dette midtpartiet lyder slik:

O HAAB! og du ERINDRING! – Thi kun Eder
Betroer den Ævige
Magt at tilveye Støv Lyksaligheder
Og himmelsk Følelse

Håpet og erindringen personifiseres til to kvinnelige instanser – og i kraft av disse får dikteren makt til å skildre de jordiske følelser, Støvetts lyksaligheter, og det bedrageriske ytre skinn, Støvetts »lyksaligheter«. Den lignende ordbruken i »Rungsteds Lyksaligheder« er slående. *Erindringen* framstilles videre som *håpets mor*, den første og grunnleggende instans hvis smil »omhyller / Den forbigangne Lyst / Med Liv, med Pragt ...«.

I lys av diktet »Haab og Erindring« kan *duet* i »Rungsteds Lyksaligheder« leses som den personifiserte kvinnelige erindring som sikrer at sangen kan lyde, i hvilken følelsene kan fastholdes og uttales. »Rungsteds Lyksaligheder« beveger seg fra håp (strofe 1-6), som er *framtid* orientert, til *nåtid* – tekstens midtpunkt, den umiddelbare sangen og ender i den *fortids* orienterte *erindring*, ettertanken og refleksjonens stemme (strofe 8 og 9).

Ved nærmere ettersyn omfatter *erindringens modus hele diktet*. Den første delen er ett eneste langt førsteledd til en *episk*, fortidsorientert beretning. Strofe 7 simulerer nåtid ved anførselstegnene – men anførselsverbene avslører erindringens modus: »saa sang jeg«. Strofe 9 rommer en refleksjon over og en akseptasjon av at følelsenes språk realiseres avsluttet av hukommelsens avstand. Det reflekterende jeg i avslutningen anroper og hyller denne instans som »allene / Fremkaldte den Lyst af min Smerte«, den personifiserte erindring.

Det språk og den diktning som skulle skrive fram et opprinnelig følelseslag fraskrives dermed i sluttstrofen all uskyldig umiddelbarhet. Det grunnmotivet – følelsene – som skulle sikre umiddelbarhet, opprinnelighet, ekthet innenfor Ewalds poetiske prosjekt, er det samme motiv som

enten er beheftet ved erindringens avstand, – eller også som stopper skriften og skaper brudd og taushet.

Det negative som betydningsbærende faktor

In strengstem Sinne des Worts ist ein *höchstes Häßliches* offenbar so wenig möglich wie ein höchstes Schönes. Ein unbedingtes *Maximum der Negation*, oder das *absolute Nichts* kann so wenig wie ein unbedingtes Maximum in irgendeiner Vorstellung gegeben werden; und in der höchsten Stufe der Häßlichkeit ist noch etwas Schönes enthalten. Ja sogar um das häßlich Erhabne darzustellen, und den Schein unendlicher Leerheit und unendlicher Disharmonie zu erregen, wird das größte Maß von Fülle und Kraft erfordert.²³

»Rungsteds Lyksaligheder« demonstrerer den tiltrekningskraft som et motiv (her locus amoenus) kan ha til tross for dydens avvisning av det. Ved å innføre elementer fra negativitetens sfære på de konvensjonelt skjønne motiver eller språk tegn signaliseres bevisstheten om deres blendverk. Ved innskrivningen av/i det konvensjonelt negative kan kjente motiver og det poetiske språket framstå som underliggjorte og betydningsbærende.²⁴

Innskrivningen av negativitet er et gjennomgående trekk i »Rungsteds Lyksaligheder«, og kan stå som overskrift for svaret på det innledende spørsmålet om diktets interessevekkende egenskaper.

Det gjelder beskrivelsen av det idylliske landskapet. Når *farlighet* tilskrives landskapet tilskrives det nødvendigvis en forbudt fascinasjonskraft. Aksentueringen av det klaustrofobiske landskapet er samtidig en understreking av dets potensialitet. Skalden som befant seg i de forførelseriske »Rungsteds Lyksaligheder«, tolker det i strofe 5 og 6 i stedet som støv, og ser Guds troner, preg, spor i støvet. Det vil si et landskap som i sin negativitet – her litenhet, avstand, fravær, er meningsbærende og forkyner Gud.

Betydningssskapelse ved negativitetens prinsipp gjelder også de syntaktiske »ustrukturer« i sangen, ikke minst det *stammende*, uelegante språk som garant for det ekte. (Jf. »Og øm af Vellyst, frygtsom vil jeg *stamme* / Ak! er han lykkelig?« (»Haab og Erindring«)). Negativiteten

markeres i siste strofe med markeringer av avstand og isolasjon, både i forhold til Sangens årsak og dens virkning. Avslutningens gåtefulle *du* tilfører diktet disharmoni, det blir ikke bare stående som et spørsmål uten svar, selve spørsmålet blir en gåte. Den uortodokse kombinasjonen av diktgenre gjør diktet til et monument både over det usammensatte og uidentifiserbare.

I Ewalds dikt er *tausheten* skrevet inn som en semantisk størrelse – den eneste måten følelseslaget kan representeres direkte. Hans parataktiske stil med prikker og tankestreker gir preg av stadig å starte på nytt, og skriver på den måten inn taushet og brudd. Aposiopesen gjennomtrenger i stor grad Ewalds diktspråk, både i mikro- og makrostrukturer. »Rungsteds Lyksaligheder« bekrefter ytterligere og viderefører problemene omkring det å skrive betydningsfullt og poetisk for en opplyst bevissthet. Ewalds dikt Kunst preges av en vedvarende bevissthet om at hans språk samtidig *ikke* er de umiddelbare følelsenes språk, men er underlagt ettertankens og erindringens språk. Avslutningene innebærer ofte en eller annen form for åpenbar erkjennelse av dette, ved en avslutning i erindringens modus – eller de representeres av tausheten som oppstår etter avbruddet – aposiopesens andre halvdel.

Tanken om *språklige symboler* er den senere romantiske estetikkens svar på utfordringen fra det matematiske språkets ornamentikkuløse og umiddelbare, sannhetsformidlende tegn.²⁵ I Ewalds interessevekkende skildring av det pastorale landskap kan man kun se *ansatser* til en slik romantisk symboldiktning: Det dreier seg om en indre ladning av et konvensjonelt motiv. Det gjelder også innskrivningen av språklige elementer med direkte og umiddelbar kommunikativ kraft, her *tausheten* som oppstår ved ordstrømmens brudd.

Det subjektive modus, den retoriske bevissthet

Romantikernes ensidige evangeliske budskap om subjektets frigjørelse i kunsten og poesiers frigjørelse i originaliteten må neddempes i litteraturkritikken for at flere dimensjoner ved den romantiske kunsten kan tre fram.

Vi har sett at Ewalds diktspråk kan beskrives som samtidig videreføring, utbygging og ny anvendelse av kjente koder og strukturer. Følgende romantiske tanke problematiseres dermed, som Peer E. Sørensen uttrykker slik:

Grundlaget under den klassicistiske retorik, som under den retoriske tradition i det hele taget, er en levende tro på det almenes primat og sammenfaldet mellem res og verbum: virkeligheden har eksistens i sproget og omvendt. Retorikken er derfor som tekstmaskine konfrontativt intertekstuel. Dens grundlag er kanon, dens princip imitatio. At give sine erfaringer sprog er således ikke et problem for en klassicist; han kan bare tage for sig i traditionens store billedlager. Ganske anderledes forholder det sig dér, hvor individualiteten med sin særegenhed presser sig på og nægter at lade sig forsone med det almene.²⁶

Slike synspunkter innebærer etter min mening en urettmessig naivisering av den retorisk bevisste dikter, som tvert imot til alle tider har vært preget av bevisstheten om den språklige konstruksjonen som teksten er. Opplysningens språkkritikk er allerede til stede i den retoriske bevisstheten, som viser seg ved et ambivalent og problematisk forhold til elocutio / ornatus. De stadig tilbakevendende spørsmålene for retorene når *ornatus* skulle gjennomgås, var: når, hvordan, skal og kan man forsvare å utsmykke språket på de konvensjonelle måtene?

Fordi tankeinnholdet skulle danne kjernen og midtpunktet i teksten, kjempet de seriøse retorikere med (og mot) ornatus. På den ene siden var den språklige utsmykningen nødvendig og ønskelig, og det framkalte interesse, skjønnhet og tilhørernes velvilje; på den andre siden var ornamenteringen unødvendig og farlig, det innebar forføreriske og fordunklende egenskaper.

Fascinasjonen for språkets ornamentikk er også fascinasjonen for språkets *konvensjonalitet*. De retorisk skolerte opererte med en sterk skriftlig bevissthet om nettopp avstanden mellom konvensjonell form og språkuttrykk på den ene side, tanke og meningsinnhold på den annen side. Den retoriske tradisjon rommer derfor i seg selv – er faktisk grunnleggende basert på – en fraværstanke: tanken om at språkets uttrykksside kan stå i misforhold til dets innholdsside – eller *må*. Det er denne retoriske bevisstheten som man kan finne reflektert – tematisert og demonstrert – i »Rungstedts Lyksaligheder«.

Ewald – og de fleste av de romantiske dikterne – var sosialisert inn i en retorisk tradisjon og litteratur. Å »avsløre« slike ambivalenser i deres tekster er egentlig bare å avdekke noen språklige og litterære refleksjoner som i den romantiske selvforståelsen har blitt utsatt for en kollektiv glemsel og fortrenkning. Her er altså for så vidt intet nytt. Den romanti-

serte teksten framstår som en *aksentuering* av nettopp denne erkjennelsen. På den ene siden ved at den gis direkte uttrykk, ofte i det som kalles »romantisk ironi«; på den andre siden ved de betydningsladende grepene som den romantiserende teksten avslører, den pragmatiske holdningen til konvensjonene som den romantiske bevisstheten har inntatt.

I lesningen av »Rungstedts Lyksaligheder« har det romantiserende blitt beskrevet i lys av tradisjonen, som en videreføring av den, men på noen annerledes måter som gjør at man kan tale om en romantisk tekst. Leseren kan i den konfronteres med sin egen konvensjonalitet – eller bli offer for romantikernes pragmatiske, retoriske grep og mystifikasjoner, fordi bevisstheten om disse kodene, genrene, modiene idag i stor grad er utsatt for en kollektiv glemsel – i opplysningens og romantikkens ånd. Den dekonstruksjon som blant annet Paul de Mans lesninger knyttes til, innebærer en gjenoppdagelse av de romantiserende grep som dikterne i opplysningens navn foretok for å skape et grunnlag for ny betydningsfullhet i det poetiske språket. Vi har blant annet sett at den avslørende skriften tilfører betydning.

Litteratur

- »Da jeg var syg« (1771).
- »Haab og Erindring« (1772).
- Levnet og Meeninger* (1774-75).
- »Rungstedts Lyksaligheder. En Ode« (1775).
- »Til min M***« (1780).

Dansk litteraturhistorie bind 4 København 1983.

Vilhelm Andersen: *Illustreret dansk Litteraturhistorie* bind II København 1934.

Bengt Algot Sørensen: *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik* København 1963.

A. Amirova m.fl.: *Abriss der Geschichte der Linguistik* Leipzig 1980.

Leonid Arbusov: *Colores Rhetorici* Göttingen 1963.

Hans Arens: *Sprachwissenschaft* [...] Band I München 1969.

Aristoteles: *Retorik* Platonselskabets skriftserie / MTF 1983.

F. J. Billeskov Jansen: *Danmarks Digtekunst* bind II København 1947.

Lothar Bornscheuer: *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft* Frankfurt a.M. 1976.

Hans Brix: »Rungstedts Lyksaligheder«. i *Fagre Ord. Smaa Kommentarer til berømte danske Digte* København 1908.

Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* Bern 1948.

- Jørgen Elbek: *På sporet efter enhjørningen* Århus 1992.
 Horace Engdahl: *Den romantiska texten* Stockholm 1986.
 I. Falbe-Hansen: »Rungstedts Lyksaligheder. Et Tolkningsforsøg« i *Øhenschlægers nordiske Digtning* København 1921.
 Thomas H. Greer: *A Brief History of the Western World USA* 1982.
 Erik Lund, Mogens Pihl og Johannes Sløk: *De europæiske ideers historie* København 1982.
 Paul de Man: *The Rhetoric of Romanticism* New York 1984.
 Klaus P. Mortensen: analyse i *Kritik* 1976 s. 104 ff.
 Friedrich Schlegel: *Kritische Schriften und Fragmente* b. 1 Paderborn 1988.
 Peer E. Sørensen: *Håb og erindring. Johannes Ewald i Oplysningen* København 1989.
 Keld Zeruneith: *Soldigteren. En biografi om Johannes Ewald* København 1985.

Noter

1. Friedrich Schlegel i »Über das Studium der Griechischen Poesie« 1795-97.
2. Friedrich Schlegel op.cit. s. 73.
3. I løpet av de siste 7 år i Keld Zeruneith: *Soldigteren. En biografi om Johannes Ewald* 1985 s. 264-275, Peer E. Sørensen: *Huab og Erindring. Johannes Ewald i Oplysningen* 1989 s. 29-71, Jørgen Elbek: *På sporet efter enhjørningen* 1992, Klaus P. Mortensen: *Himmelstormerne* (1993).
4. Sørensen 1989 s. 58-59 – min kursivering.
5. »Landskabet tømmes for substantialitet i disse strofer – og de er dog ét langt råb om den.« Peer E. Sørensen's innledning til disputatsforsvar, trykt i *LÆS* 12/90 s. 21.
6. »framför allt antikens mytologi, den klassiska världens geografi och historia, herdefiktionens landskap och persongalleri, den officiella historieskrivningens fosterländska hjältefigurer samt bibelns gestalter, som dock utnyttjades sparsamt.« Engdahl 1986 s. 37-38.
7. F. J. Billeskov Jansens verk om *Danmarks Digtkunst* (København 1958) og beskrivelsen av den danske *Romantik og Romantisme* er et illustrerende eksempel på et lignende perspektiv på romantikkens kunst, romantikken som *frigjøringen*. Det viser seg blant annet ved betegnelser som »Omvendelsen« til romantikken og det romantiske »Evangelium«, romantikken som »Føreløsning«, »kunstnerisk Revolution« og *arkimedisk punkt*.
8. Paul de Man: »Wordsworth and Hölderlin« i: *The Rhetoric of Romanticism* 1984 s. 49-50.
9. Bernard Fontenelle (1657-1757) – sitert fra Thomas H. Greer: *A Brief History of the Western World* 1982 s. 370 – mine understrekninger. Tanken om den poetiske symbolismen som romantikerne utviklet, kan anses som kunstens gjensvar til de matematiske tegns utfordring, det å etablere språklige tegn som umiddelbart og entydig betegnet seg selv og ikke mer.
10. Boken fikk stor betydning og ble trykt i mange opplag, så sent som i 1830. I

- 1801 utkom en dansk »Almindelig Grammatik« skrevet av Sylvestre de Sa-cy på grunnlag av blant annet den franske Port Royal-grammatikken.
11. Denne oppdelingen i ytre og indre språk, overflatenivå og underside, har siden vært levende i språktenkningen, og kan gjenfinnes blant annet i Saus-sures oppdeling i *parole* og *langue* og i transformasjonsgrammatikkens sy-stem med overflatestruktur og dypstruktur.
 12. Jean-Jacques Rousseau: *Essai sur l'origine des langues* – utkom posthumt 1781.
 13. Det er viktig her å understreke hvordan den temporære betegnelsen opprin-nelse samtidig er basert på en rom-metafor, kilden idet den rinner fram fra fjellet eller jorden, før noen inngrep er foretatt på den. Spørsmålet etter det *originale* uttrykk er spørsmålet etter det *opprinnelige* uttrykk, det indre all-menne språk – og innebar ikke i utgangspunktet altså et spørsmål etter det forskjellige eller individuelle.
 14. Asbjørn Aarnes: »Jean-Jacques Rousseaus kulturkritikk« s. 140 i Jean-Jacques Rousseau: *Om ulikheten mellom menneskene – dens opprinnelse og grunnlag* Oslo 1984.
 15. Jf. bl.a. Zeruneith 1985 s. 136ff.
 16. Den syntaktiske sammenknytningen av strofe 1-4 er påfallende – og velkom-mentert. Her opptrer 5 lange adverbiale ledd som alle hører til den samme oversetningen. Til slutt i strofe 4 oppsummeres alle de foregående ledd med det påpekende pronomen »Der« – og så får vi endelig subjekt og verbal: »fylde Camoenen mit Bryst.-« Det er en sterkt *spenningsskapende* konstruk-sjon, der det som konvensjonelt danner basis i setningen, neksusleddet, for-skyves og lar vente på seg gjennom fire hele strofen.
 17. Jf. også Jørgen Elbek 1992 s. 64, som deler diktet inn på samme måte. Hans Brix finner en harmonisk tredelt struktur der »Dets ni Strofer deles naturligt i tre Afdelinger ... De tre første Vers er landskabelige af Indhold; de tre midter-ste lader Sangen stige svulmende indtil Læbernes Rand. De tre sidste Vers er selve Hymnen og dens Virkninger.« Hans Brix 1908.
 18. Om *locus amoenus* – se beskrivelse i Sørensen 1989 bl.a. s. 38.
 19. Dette er også Keld Zeruneith inne på i sin lesning av »Rungsteds Lyksalighe-der«, idet han påpeker at den beskrevne naturen er bærer av flere sett av egen-skaper. Den kvinnelige natur eier både elskerinnens og moderens attributter. Den moderlige naturen har både et positivt aspekt, er det elementet som kunstneren skylder sin opprinnelse, og derfor sin takk og lovprisning – og et negativt: den er det element kunstneren må frigjøres fra. Elskerinnen er farlig ved sin forføreriske skjønnhet. Zeruneith 1975 s. 270 ff. Jf. også Elbek 1992 s. 63-64 og Klaus P. Mortensens artikkel i *Kritik* 38/1976, begge finner en sterk erotisk ladning i landskapet som adskiller det fra begrepet om det klas-siske pastorale landskap.
 20. Peer E. Sørensen legger i sitt verk om Ewald vekt på Rousseaus tekster som et viktig utgangspunkt for lesningen av Ewalds skrifter.
 21. »*Aposiopesis* [...]: – Stillschweigen mitten in der Rede, [...] wo erst die Haupt-sache kommt, also: Verschweigen und Erratenlassen des bewegten Fortschreiten-s, die der Einbildungskraft die Ausfüllung des Weggelassenen überlässt. Zweck: Leidenschaftliche Ausdruckssteigerung«. Arbusow 1963 s. 48.

22. For å fylle pronomenet har det tidligere vært foreslått: dikterens mor, elskerinne, elskerinnens mor, dikterens venninne, leseren (-innen), moder natur (de to siste hos h.h.v. Peer E. Sørensen og K. Zeruncith).
23. Friedrich Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie« 1795-97 i *Studienausgabe* Paderborn 1988 b.1 s. 114.
24. Den samme logikken gjenfinnes forøvrig innenfor retorikkens logikk, blant annet ved figuren *hyperbaton*, omkastning av vanlig ordfølge. Det negatives og ustrukturertes kraft har lang tradisjon i vår litteratur. Ved anormalitet og uskjønnhet innskrives nettopp *interesse*, og dermed betydningskraft.
25. Om det romantiske symbol i forhold til bl.a. etablerte topoi skriver Bengt Algot Sørensen i *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik* København 1963.
26. Sørensen 1989 s. 300.