

Opblæste Gloser merkes let

Overvejelser over barokbegrebet omkring
Tøger Reenbergs *Ars poetica*

Af Frederik Stjernfelt

»Barokken«

Begrebet om en litterær periode fra ca. 1600-1750 benævnt »barokken« er en bemærkelsesværdig størrelse. Det er et ærkeeksempel på ustabiliteten i litteraturvidenskabens begreber: ingen litteraturhistorie kan skrives uden anvendelse af begrebet, og dog gives der ejheller nogen blot tilnærmelsesvis exakt bestemmelse af det. Midt mellem en rent stilistisk anvendelse (barokken som et principielt evigt sæt stiltræk) og en ren periode-anvendelse (barokken brugt rent ydre, deskriptivt om den nævnte periode mellem senrenæssance og nyklassik) ligger det som et ustabil symptom på dén videnskab, der tager det i anvendelse: er dén synkron, strukturbaseret, som den første brug af ordet lader ane – eller er den historisk, som den anden lader formode?

Det er selvfølgelig nærliggende at søge at opløse paradoxet ved hjælp af det romantiske trick, det er at lade begge begrebets sider smelte sammen i ideen om en *stilhistorie*, en verdensomspændende fortælling, hvori de enkelte stilarter optræder som aktanter, der afløser og bekrieger hinanden ifølge en logik, der fører til større indsigt og sensibilitet, evt. med karakteristiske bagslag, – men spørgsmålet henstår da stadig, hvad *motoren* skulle være i en sådan historie: stilen *selv* – og hvordan i alverden det? – eller noget bagvedliggende? – hvilket blot igen ville give den rene historie overvægt.

Lad os for at komme nærmere ind på problemet betragte, hvorledes forskellige litteraturhistorikere pejler sig ind på begrebet.

Den nyudgivne *Dansk Litteraturhistorie* er i det mindste klar over problemet, kan man sige. Med sine socialhistoriske grundaxiomer må den se det stilistiske niveau *afledt* af et mere væsentligt historisk niveau, som det da gælder om at fremstille. Problemet søges således her løst ved simpelt hen at *undgå* de traditionelle stilistiske bestemmelser og lade socialhistorien alene bære byrden: intet kapitel eller afsnit oplyser om begrebet *barok*, der i stedet søges erstattet af termini som »enevælde«, »reformpoesi«, »lejlighedsdigtning«, »embedsmandskultur«

etc.; dvs. frem for at fokusere på stilen trækkes her digtningens politiske kontekst og dens funktioner heri frem. At problemet herved på ingen måde løses, afslører et opslag i værkets eget register under ordene »barok« og »barokdigtning«, der leverer ialt ikke mindre end 44 opslag alene hvad værkets bd. III (1620-1746) angår. Hvad der ikke må udstilles på overskriftniveau ligger således gemt i tekstens beskrivelse af de enkelte værker, hvor det pludselig viser sig, at de socialfunktionelle kategorier ikke længere er tilstrækkelige:

»Det er barokken snarere end den franske forfatters [Scarrons] fortælleform, han er inspireret af.« (310).

hedder det f.eks. om Povl Pedersen Philedor; hos Elias Naur fremholdes hans

»... barokke stiliseringskunst« (308)

ligesom det om Jørgen Sorterup kan hedde, at

»Metaforerne og symbolerne er helt i den barokale (!) stil.« (372).

Problemet er nu blot, at man ikke længere overhovedet har noget begreb om, hvad dette »barokke« eller »barokale« er, bortset fra henvisninger til påvirkninger fra de tyske schlesiske skoler og Nürnbergskolen osv. – hvilket jo heller intet rent stilistisk forklarer, ligesom en sådan inspirations-tese vel heller ikke kan være acceptabel for den socialhistoriske vilje i værket.

Det problem, som *Dansk Litteraturhistorie* så tydeligt føler, men ikke formår at løse, er naturligvis også, at *barok* brugt om litteratur er *eftertidens* begreb. Det bruges tidligt om periodens arkitektur, men først sidst i det 19. årh. vandt begrebet hævd som litteraturhistorisk begreb med tyskeren Heinrich Wölfflins *Renaissance und Barock* (1888). At barok etymologiseres til ital. *barocco* efter lat. *veruccu* – en uregelmæssig perle, og således angiver noget asymmetrisk, irregulært og uforudsigeligt i stilen, siger intet om selvforståelsen hos periodens forfattere, der tværtom – sic – anså netop denne stil for den mest poetisk kraftfulde og beskrivende. Den anden gængse etymologi, der fører begrebet tilbage til en bestemt negativ og tvingende slutningsmo-

dus i skolastisk logik, falder således heller ikke tilbage på opfattelsen hos periodens skribenter og læsere eller selve de barokke teksters egen-skaber; selve periodiseringen er en senere kritiks værk. Spørgsmålet er da, om dén stilistiske enhed, som eftertiden har følt så tydeligt, at den har kaldt på en navngivning som periode, overhovedet har noget på sig: de digtere – også på dansk grund – vi kender som barokke, var på ingen måde enige og lå i store stilistiske fejder indbyrdes.

De litteraturhistorikere, der ikke som *Dansk Litteraturhistorie* har forsøgt at socialhistorisere sig ud af stilproblemet, må da vælge en anden fremgangsmåde for at forsøge at begribe denne enhed, der synes os så tydelig. Det er ikke for meget sagt, at det her er gennemgående, at litteraturhistorikeren stillet over for det svære problem, det er at beskrive eller definere barokken, *selv* på overraskende vis må kaste sig ud i den barokke stil: pludselig afbrydes den sobre, videnskabelige prosa gang på gang af ophobninger af stærke adjektiver og mærkelige metaforer. Exemplerne herpå er legio; Carl S. Petersen i *Illustreret Dansk Litteraturhistorie* udgør et storslået sådant:

»... den nye Æsthetik, der ser Poesiens Formaal i at forbløffe Læseren, sætte hans Følelse og Fantasi i den hæftigste Bevægelse gennem det rørende, det rystende eller det sanselige, og som til dette Brug udspekulerer en Stil, der kan forceres op til de mest svimlende Højder med spidsfindige Aandrigheder, Ordspil, Metaforer, Hyperbler og Antiteser, saa man har Fornemmelsen af, at det mere er Kunststykket end Kunsten selv, der lægges Vægt paa.« (937).

Men også Billeskov Jansen i *Politikens Litteraturhistorie* følger godt med:

»... en storslået billed- og figurstil, en digtekunst, der hænningssløst spillede på ekstreme modsætninger, og som i vælde og pragtglæde ikke gav barokarkitekturen noget efter. (...) overdreven smiger og bombastisk patos.« (223).

Litteraturhistorikerne går selv barok og vælter sig i extreme adjektiver og antiteser, når de skal beskrive det barokke – men overalt aner man en *afstandtagende* tone: den beskrevne stil er altid for konstrueret («udspekuleret», »spidsfindig«; Petersen) og overskrider visse ikke

nærmere bestemte grænser («overdreven», »hæmningsløs«; Billeskov). Det interessante er her, at det ikke er en *bestemt brug* af barokken, der åles; det er selve stilarten *som sådan*, f.eks. Billeskov i kritikken af Elias Naur, hvis værker er

»... skæmmet af forfatterens umådeholdne given sig hen i barokkens voldsomme stiloverdrivelse.« (233).

Tilsvarende sager finder vi i et af det tidligste danske barokstudier, Vald. Vedels bog om spansk og italiensk barok; her hedder det – idet vi koncentrerer os om adjektiverne:

»anspændt og demonstrativt« (15)

»et hoverende Overmod, en pralende Triumf, og ogsaa (...) noget uholdbart, usolidt, noget forløjet, forlorent ...« (15)

»udpolstret«, »svulstigt«, »skrattende« (16)

»brutal Pathos«, »mørk Fantasi« (24)

Mere stilistisk præcist – både hvad angår den stilistiske karakteristik og den egne stil – bliver det, når Vedel skal karakterisere de spanske og italienske mestre; om gongorismen hedder det således, at

»... Koncepterne [er] dobbelt sindrig udpekulerede, Metaforerne metaforiserede i 2den Potens, Hyperblerne vildere extravagerende, og den hele Kunststil bygget tungere, stærkere, dunklere end nogensinde før kendt.« (415).

medens det om marinismen bemærkes, at det er ved

»... den barokke Sammenkobling af det fjærnest og mest uensartede og ved Forbindelsestraadens Tyndhed, at »la vivezze d'ingegno« brillerer. (...) Det lette og fine bliver voldelig knyttet til tunge, stærke Billeder (...) Saa søgte de er, kan Lignelserne være slaaende nok.« (353).

Er stilen antitetisk, må man sandelig sige, at dens virkning på fortolkerne ikke er det mindre: det hele er voldeligt og dog hårt trukket, søgt og dog slående, dunkelt og dog stærkt, udpekuleret og dog rystende på én gang.

Hvorledes dette kan gå til, kan man måske få et vink om hos Petersen, hvor det om Naur hedder:

»Han er Barokpoet af reneste Vand, sikkert den mest typiske i sin Tids Danmark. Vi saa hos Bording Barokkens første Spirer, hos Kingo dens udfoldede Blomster, men hos Naur er det dens overmodne Frugter, der præsenteres i fulde Skaaler.« (975).

Dén tredeling (præ-, høj-, senbarok), der efter Ejnar Thomsens barokstudie fra 1935 er blevet gængs i dansk barokforskning, foregribes her i en organisk, romantisk vækstmetafor. Barokken er en organisme, der spirer, vokser og dør; det iøjnefaldende er imidlertid, at det udfoldede blomsterstadium, der sædvanligvis er dét, der repræsenterer tingenes fulde tilsynekomst, her overgås i autenticitet af *overmodnings*-stadiet: det mest typiske, barokken af reneste Vand, er dén, der allerede er ved at dø! Det er i en sådan narrativ myte, vi skal søge litteraternes barokke væmmelse ved barokken: i sin egentlige, rene form er den allerede død; barokken er i sig selv *for meget!*

Hvorledes kan dette gå til? Vi skal forsøge at sondere dette spørgsmål ved at bese Tøger Reenbergs interessante brydningsværk: endnu stående i barokken foretager han et franskinspireret, nyklassicistisk opgør med den danske barokstil – i det omfang man overhovedet kan sige, der har fandtes nogen sådant samlet inden dette opgør. Fra Reenberg og frem er fordømmelsen af dét, der først herefter kunne tænkes som en periode og en stil, gennemgående og genfindes hos alle de citerede litteraturhistorikere. Hvorledes argumenterer Reenberg mod barokpoetikken, og hvor barok er han egentlig selv, sammenlignet med den barok han forsøger at skrive sig ud af og dermed samtidig kommer til at definere?

Ud fra sådanne spørgsmål vil vi forsøge at fokusere på, hvad et begreb som »dansk barokpoesi« overhovedet vil sige. Har barokken altid været *for meget*?

Reenbergs poetik

At periodens poeter ikke forstod sig selv som barokke, indebærer ikke, at de ikke besad nogen kritisk selvforståelse. Tværtom repræsenterer perioden den første danske kunstpoesi overhovedet – i den forstand, at det er den første danske poesi, der reflekterer over sin egen æstetiske status.¹ Det er et særegent fænomen, at de afgørende impulser til denne

udvikling af dansk som kunstsprog kommer udenlands fra, som følge af senrenæssancens mistro til folkeversemålene og applikationen af den i renæssancen genopdagede antikke metrik på folkesprogene. I Danmark førte dette problem – antikt metrum og dansk sprog – til en debat først og midt i 1600-tallet. Som de øvrige germanske sprog kunne dansk ikke uden videre overtage de klassiske hexametre og nyklassiske alexandrinere m.fl., fordi de byggede på græskens og latinens sondring mellem lange og korte vokaler – en skelnen der ikke i de germanske sprog nyder status af distinktivt træk. Efter flere omhyggelige men forgæves forsøg på at danisere den antikke kvantitetsmetrik kom accentprincippet, der i en modificering af folkeversemålenes opbygning på betonede stavelser omfortolker skellet mellem lang og kort stavelse til et skel mellem betonet og ubetonet stavelse, til at ligge fast som grundlag for tilegnelsen af de antikke metre på dansk grund. Med Arreboes kæmpeværk *Hexaëmeron*, der gendigter skabelsesberetningen, fra 30rne (dog først trykt 1661) var startskuddet givet til det følgende århundredes udforskning af dansk som kunstsprog. Også til de stilistiske sider heraf gav udlandet inspiration, således som nævnt især de tyske såkaldt schlesiske skoler og Nürnbergs skolen, og heraf udsprang dén selvstændiggørelse af poesien fra de klassiske forbilleder – omend endnu opbygget af disses elementer – som eftertiden dømte »barok«. Overfor en 'moderat' linje fra Anders Bording til Reenberg skelner man sædvanligvis en mere konsekvent barok med hovednavne som Arreboe, Kingo, Elias Naur, Povl Pedersen Philedor, Jørgen Sorterup.

Det er denne – endnu udøbte – barok, Tøger Reenberg i den første danske litterære satire *Forsamling paa Parnasso* holder opgør med i ca. 1699, og det er over for den han i 1701 formulerer sin alternative, nyklassicistiske poetik i *Ars poetica*.² Lad os bese disse i mere end én forstand skelsættende tekster.

Satiren *Forsamling paa Parnasso*³ er Reenbergs dom over en serie samtidige skribenter. Stilistisk er den formet som en hyldest til afdøde Bording:

»Siig, gode *Bording!* siig mig dog:/Hvo lærte dig at skrive?/At spende hvert et Ord i Aag,/Til Riim det skulde blive?« (1-4)

idet Reenberg i kontrastiv beskedenhed – og jo i øvrigt i modstrid med verset selv – anfører sin egen ringhed som middelmådig efterligner:

»Jeg svær dig paa, jeg neppe veed/To Riim at sammenklinke,«
(17-8).

Dog forhindrer denne beskedenhed ham ikke i at dømme skarpt om tendenser i den samtidige poesi, f.eks. lejlighedsdigtningen, der for rimets skyld er ligeglad med sammenhæng og konsekvens. En hel lille poetik er indeholdt i denne kritik; f.eks. tillempningen af ord, så de passer til metret fordømmes:

»Et lumpen *e* kand volde tit,/Man gandske Verset slipper:/Men see! Den gode Mand i sit/Det rodden *e* beklipper./Og, fattes dig en Stavelse;/Giør Ordet til *pluralis*:/Enhver sig lidet kan forse:/Et skrives, andet tales./Sæt *Nomen* her, sæt *Verbum* der,/Ey skøtte, hvor du flytter;/Du strax Poet og Riimer er,/Og idel Vers udspytter./Vort *A-B* det er jo saa riigt,/Dermed du *Phæbus* tvinger, (...)« (85-96).

Idealet synes at være det *talesprogsnære* vers, idet al kunstfærdighed på skriftens niveau restløst fordømmes som resultat af dårlig verskunst (man tilsliber ord, ændrer deres grammatiske form, ændrer syntaxen – alt så et »et skrives, andet tales«). Dén poet, der bedriver sådan poesi, belæres:

»Dit vers er Lapperie og Drek,/Og Riimeren en Drømmer,«
(102-3).

Bortset fra at den tiltalte i disse to vers for Reenberg selv er syntaktisk ustabil og smutter fra anden til tredje person, antyder de også, at en sådan skriftnær og talefjern poet er *drømmer*, dvs. han antages, hvad poesiens *indhold* angår, at afvige fra dén realitet, der er tæt forbundet med talesproget. For at undgå disse fælder og nå Parnassi top må poeten ikke lade sig smigre af ukyndige, f.eks. kvinder; han må besinde sig på overmåde flid og endelig besidde naturens gave. Denne indledende del af digtet slutter med en bemærkelsesværdig allegori om resultatet, hvis man skulle forsøge sig udi kunsten uden denne begavelse:

»Det gaaer dig, som det Sneglen gik,/Der Bierget vilde stige./Og overkige Verdens Skik,/Om hun vel havde Liige:/Hun skiød sig frem, sig slæbte fort;/Men, da hun saae tilbage,/Den Vey var kort, hun havde gjort/Med vel saa stor Umage./Hun strax

paafandt et andet Spil:/Bad Ørnen vilde føre/Sig udi Luften, der
hun vil/Al Verden overhøre./Det skeede saa. Men, der hun
kom/I Veiret og det Høye,/Bad Ørnen hende see sig om,/Og
alting grandske nøye;/Men, i det samme, falskelig/Han slap, lod
Sneglen dratte:/Hun faldt, blev gruttet jammerlig,/Sit arme Liv
tilsatte.« (141-60).

Hvem poetens ørn er i allegorien, er ikke ganske klart; det er sagtens den falske inspiration, der griber den ikke så flot begavede? Det barokke billede er ikke entydigt, og kun allegoriens dødelige udgang gør det tydeligt, at talentløse poeter nok gør klogest i at tie.

Herefter følger satirens berømte hoveddel; fortælleren falder i søvn og drømmer, at Bording indkalder ham til digter-konkurrence i anledning af en ledig plads paa Parnasso. Han overværer da et dommerteam bestående af de antikke poesi-emblemer Phæbus og Pallas vurdere en række større og mindre danske skønånders digteriske produktion. I rækkefølge Claus Andersson Trundhiemb (der skrev et *Heptaëmeron* som follow-up til Arreboe), lejlighedsdigteren Claus Hansen Bang, Mads Pedersen Rostock (forfatter af et da utrykt værk om Ribe), Dorothea Engelbrechtsdatter (*Sang-Offer, Taare-Offer*), Jacob Worm, kendt for sine satirer, der skaffede ham landsforvisning til Tranquebar, Mads Thrane (*Den christelige Pillegrims første Journal og Reisebog*). Alle optræder unavngivet, men efter alt at dømme let genkendeligt i digtet, og alle formenes de plads paa Parnasso i grovere eller mildere kritik. Til sidst tillades *Kingo adgang*, omend ikke uden et mindre hib:

»Du dine Riim skal lade gaae/Vel ofte giennem Sigte« (435-6).

Efter den afsluttede drøm gør Reenberg sig nogle overvejelser over det betimelige i overhovedet at forfatte noget sådant, men forsvarer det ved at skelne et rent æstetisk debatniveau fra øvrige æresfejder. Skulle nogen forsvare en angreben poets ære, er svaret:

»Men hør! Hvad kommer det herved?/Du hannem Titel giver/
Af Fromhed, Dyd og AErighed;/Vel an! Jeg underskriver./
Men, siger du: Han er Poet,/Og høyt paa Bierget klyver;/Jeg
skal standhaftig negte det,/Tør svære paa, du lyver.« (457-64).

Hermed udskilles der et rent æstetisk-litterært debatniveau, og det er på dette niveau Reenberg slutter med i et foregribende forsvar for sin

egen tekst at skelne digter og kritikere som kniv og slibesten, hvor denne sidste

»(...) giver Jernet Odd og Egg,/og selv dog intet skiærer.« (471-2).

De angrebne digtere angribes således principielt på dette æstetiske niveau, hvor man kan tillade sig at klandre andre for noget, man ikke nødvendigvis kan udføre selv, fordi man er fælles om en sag, hvor rent håndværksmæssige dyder afgør målestokken, jvf. slibestensmetaforen. Satirens gennemgående forståelse af dette æstetiske ligger således i *kompetencens* register: æstetikken er simpelt hen et håndværksmæssigt spørgsmål om at overholde de regler, vi tidligere refererede. Trundhiemb får at vide, at »hans Riim er tvunget« (219); Hansen Bang at hans hjerne »... ey/Er skabt til Riim at finde.« (232). Rostock får at vide, at hans vers er »uden Artighed« (255), men at han dog med tiden vil kunne få plads på bjerget, omend endnu ingen krans:

»Ney! svarte Phœbus: Skulde man/Saaledes Krandsen give;/
Hvert Laurbær-Træ paa dette Land/Pilskalled maatte blive.« (249-52).

Engelbrechtsdotter roses som Poetinde (286), men får på puklen for »Selvgiorte Danske Gloser.«, der sandsynligvis blot er norvagismer, Reenberg ikke har forstået; ligesom hun giver anledning til den berømte advarsel til kvindekønnet generelt mod at digte. Worm gives værste bedømmelse af alle (»Fortient at miste Liv og Alt« (351)) i tilslutning til enevældens landsforvisning af ham; han afskrives uden æstetisk argumentation som »galind Mand« (358). Thranes krav på Sehested, Syv og Torkildsens pladser paa Parnasso afvises med den eneste indholdsmæssige æstetiske kritik i digtet

»Og ey kand nogen i din Digt/Den Geist og Andagt finde,/Som burde sees i Aandeligt,/For Salighed at vinde« (385-8).

Den reenbergske æstetik er således i digtet frem for alt *teknisk*: det drejer sig om, er at blive »Mester-Riimer« (440) og dette ved overholdelse af talesprogsnærhed uden at modificere ord (man må her tilgive, at han f.eks. selv opererer med to metriske versioner af »Arreboe«,

hvor det nu er belejligt: »Aröboe« (177) og »Arboe« (202)), forandre syntax eller på anden måde lade skriftens muligheder få for frit spil. Ideologisk drejer det sig om at tilstræbe den rette »Geist og Andagt« (386), dvs. et kristent rammeimperativ, og øjensynlig ikke drive satire for langt ud, jvf. Worm.

Vi vender tilbage til sider af Reenbergs egen stilistik i digtet; lad os forinden bese, hvorledes denne embryonale æstetik i anderledes orkestreret form udfoldes i hovedværket *Ars poetica*.

At en af Reenbergs præcisioner af sin poetik i *Ars poetica*⁴ lyder:

»Vær kort, dog klar og tydelig,/Ey Fylde-Kalk indflikke.« (580-1)

tror man næppe, når man præsenteres for dette over 1700 linjer lange læredigt fuld af gentagelser, mærkelige metaforer og besynderlige digressioner. Digtet er groft gennemgået disponeret som følger

Stilistisk vejledning 1-96

Inspirationen fra antikken 97-228

Kritik af samtidens opdragelse og pengedyrkelse 229-312

Ny stilistisk vejledning 313-452

Forsvar for fremmedord 453-504

Forsvar for brug af antikke emblemer 505-556

Ny stilvejledning 557-604

Kritik af opskruet stil 605-628

Jævnføring af genre og formål med tekst 629-656

Vejledning i antikisering 657-820

Poesihistorie fra tidernes morgen 821-864 (-1672)

Forsvar for satiren som genre 865-932

Vejledning i at skrive for teatret: tragedien 933-1018

komedien 1019-1100

generelt 1101-1248

Videreførelse af poesihistorien 1249-1444

(grækere, skyther, tyskere og især Oldnorden (»gothor«))

Ny vejledning ud fra den »gothiske« arv 1445-1570

Kritik af den aktuelle situation og sluttelig vejledning 1571-1672

Afsluttende selvkritik og kongerøgelse 1673-1712

– og selvlegitimation 1712-1732.

Som man ser, er det gennemgående en normativ vejledning for digtning, der så søger ud i historiske digressioner for at begrunde og exemplificere de poetiske råd.

Anledningen er tydeligvis den aktuelt pauvre situation, som den lange indlagte poesihistorie sluttelig fører frem til:

»Vi have kuns een *Arebo*,/Og, siden *Bording* døde,/Er Sædet efter disse To/Paa Bierget blevet øde.« (1577-80)

i en fortsættelse af allegorien fra *Parnasso*. Man ser, at det er den mellemliggende digtning, de øde sæders periode, der herved – unavngivet – må holde for som læredigtets modtager. Dét program, der heri opridses er velkendt for sit nære slægtskab med fransk nyklassicisme, især Boileau, som digtet direkte parafraserer. Denne evidens skal imidlertid ikke forhindre os i at bese det nærmere.

Antikiseringen, der er så gennemgående i digtet, er naturligvis *lieu commun* fra senrenæssancen gennem barokken og frem og derfor ikke specielt nyklassicistisk. Det er derimod poetikkens *stil- og sprogpuristiske* elementer og det stærke behov for en ideologisk legitimering af poesien. Umiddelbart forekommer purismen ikke stram – f.eks. argumenteres der mod en kristen kritik for brug af antikken på typisk barokvis som rene emblemer:

»Endeel, jeg veed, er af det Sind,/De strengelig forbyde/At føre *Juno*, *Pallas* ind,/Med dennem Verset pryde;/Men jeg er ikke saa bigot,/Jeg skulde mig indbilde/Min Daab dermed at gjøre Spot,/Min Christendom at spilde.« (505-12).

»Ved Godhed tegnes *Jupiter*,/*Mercurius* forstandig,/Minerva klog, *Apollo* lærd,/Den stolte *Mars* er mandig./Hvert Element en Guddom faaer ...« (713-17).

De antikke elementer er explicit kun en pryd for verset og en ornamenterende arv fra de stilistisk overlegne oldtidspoeter; de fraskrives således ideologisk indhold. Dog har de føltes truende, fsv. kristendommen holdes i hævd og antikiseringen forvises fra visse høje emner

»Men, er min Sang om Gud og Mand,/Bort *Jupiter* og *Venus!*« (533-4).

Man aner her en indre modsætning i poetikken mellem dén forfaldshistorie, der bliver poesien til del: fra græsk-latinsk-nordiske højder over kæmpeviser og en periode med poetisk inkompetence til det mangelmærkede nu, overfor kristendommens opstigningsfortælling. Reenberg udfolder dog ikke denne modsætning mere end vi allerede har anført, og hans tolerance skyldes her, at hans purisme ikke finder sine rødder inden for nogen af disse to store fortællinger, men snarere i den spirende oplysnings fornuftsdyrkelse. Det er da også dén, der lader ham være tolerant på fremmedordenes felt med en kritik af nationalpurisme, der endnu i dag kan virke aktuell:

»Et Vers jeg ey fordømme kand,/Hvor stundom sees en Glo-
se,/Der ey saa just fra Konning *Dan*/Af Borgerskab kand rose.«
(453-6).

Således har hans purisme på fornuftens vegne andre mål end antikfernis og udanskhed. Den er helt gennemgående i poetikkens vejledningsafsnit, således helt fra start:

»Vor Stil maa være jævn og slet,/Og stedse bør at blive/Sig liig;
men rettet efter det,/hvorom vi Verset skrive./En ziirlig Skik,
med Fynd og Klem,/Hvor alle Parter falde/Udi sin Orden ange-
nem,/Proportion vi kalde./Naturen best udviiser det:/Hvor vi os
heden vende,/Vi Skaberens Fuldkommenhed/I Kreaturet kien-
de.« (33-44).

Stilen skal på en eller anden måde *mime emnet*; hertil kommer en hentydning til korrekt morfologi og syntax («partes orationes»), der metaforiseres i et organisk billede: sætningen skal modelleres efter naturens enhed. Denne er karakteriseret ved »middelmådighed« i positiv forstand:

»Og lykkelig han siges bør,/Det Maaden veed at ramme:/For
lidet og for meget gjør/Det beste tit til Skamme./Med denne
Stjerne findes saa:/En Feil vi ville hindre,/En anden derimod
begaae,/Der synes ikke mindre.« (50-6),

– forsøger man således at kompensere for én fejl for at ramme naturens

middelvej, begår man blot en anden: korthed fører til gådefuldhed, klarhed til kedsommelighed, stilistisk opgejlethed til tomhed og af-dæmpethed til klangløshed, berettes der herefter i fire desillusionerede eksempler. Hvorfor da overhovedet skrive, jo, fordi man med en metafor, der er den mest opskruede barok værdig har en »(...) Riime-Byld,/Der stedse kløer og kriller.« (87-8) – og det er overfor dette problem: den påtrængende poesitrang, der ikke kan finde sin naturlige udløsning, at man må henvende sig til de antikke mestre, hvoraf vi kun er »Copiister« (224). Deres stil lærer os, at metrum og rim må underordnes *fornuften*:

»Et Vers, som skrevet er i Hast,/Fornuften gjerne støder,/Den jeg dog stedse, hvad jeg gjør,/For Rettesnor skal have;/Hun Mester er, og Riimet bør/At følge som en Slave:« (367-72)

Hertil behøves »Fliid og Konst« (361), men også *inspiration*:

»Og viid, du intet artigt gjør/Før Geisten dig er reede,« (349-50).

Denne fornuft er således i sig selv et kompromis mellem en mimetisk naturpoetik, en arbejds-poetik, der peger over mod videnskab og en genipoetik fra den italienske barok og tyskerskolerne, der peger fremad mod romantikken. Det er således lidt ideologisk uigennemsigtigt, hvad det er, der skal grunde dén fornuft, der skal vejlede rim- og billeddannelsen: natur, arbejde og inspiration er alle på færde – for slet ikke at tale om den stærke binding til den antikke tradition! Mod slutningen resumeres dette egentlig kaotiske grundlag for Reenbergs nyklassik:

»(...) Thi den, som Vi, kom nøgen ud,/Maa klædes og stafferes,/Ved flittig Læsning, Hovedbrud,/Arbeydes, udstuderes./Naturen, Læsning, Øvelse,/Skal os Poeten mage:/Men, mangler Et af disse Tre,/Troe mig, du staaer tilbage.« (1593-1600).

Argumenteres der således ud fra et yderst blandet sæt af idéhistoriske evergreens for en fornuftig versekunst, må man også tilføje et pragmatisk argument: *kommunikationen* – man skal indrette sin tale på modtageren og det omtalte emne. Her indoptages i kimform de franske gen-reteorier:

»Din Tale lempes efter det,/Du handle vil og skrive:/Jeg med en Bonde snakker plat,/Med den, som mig befaler,/Jeg veyer Ord, og alt er sat/Paa Skruer, hvad jeg taler.« (631-6).

Ud fra en sådan relativistisk poetik kan man således ikke fortænke Reenberg i selv at bevare den komplicerede barokstil i egne lejlighedsdigte; alligevel er det dén, hele det poetiske apparat tjener til at inddæmme. For hvorfor oprulle hele denne komplicerede metapoetiske argumentation, hvis det ikke var for at beherske et område, at forhindre en poetisk tendens, der bedømmes farlig? Man vil have bemærket, at vi i det foregående har gjort os muntre over, at Reenberg ikke selv ganske formår at overholde de anvisninger, han afstikker. Dette ikke være gjort af blot nid: ha! han kan ikke selv, hvad han pålægger andre – men for at påpege, at der heri må ligge et *symptom*: var det så gennemgående af vejledende grunde direktiverne gaves, kunne Reenberg sikkert selv efterkomme dem. At han ikke formår det, peger på, at de snarere har til formål at uddrive en eksisterende fjende, der også huserer i hans *egen* tekst – men hvilken?

Parnassets sæder har stået tomme siden Arreboes og Bordings død; man aner således at de tomme sæders spøgelse præcis er den mellemliggende periodes højbarok, der dog kun et enkelt sted i digtet trækkes direkte frem til den »gennemhegling« (422), Reenberg anbefaler:

»Endeel, vi finde, plaget er/Med særlige Capricer,/Særdeles unge Mennisker,/Naar Blodet dennem hidser:/De, for at viise stor Talent,/Og Stiilen høyt at bringe,/Forkaste det, som er gemeent,/Sig høyre ville svinge;/Udspidse Hiernen, tvinge Ord,/Udgrunde dybe Klygter,/Saa høyt, at ingen det forstaaer,/Ey den som Verset digter:/At give Verset Art og Skik,/Tre Ord de sammenknibe;/Men gaaer dem, som det Hunden gik,/Der Skyggen vilde gribe./Thi saadant ingensteds har hiem;/Alt hvad som ikke smager/Af sund Forstand, af Fynd og Klem,/En sindig Læser vrager.« (605-24).

Man ser, at det er anderledes farlige fjender der her er tale om end de blot håndværksmæssigt svage; der er næsten en tone af Peter Poulsen læsende modernisme hér. Det er denne klassicistiske fornufts afvisning af det der senere skulle blive kendt som de barokke excesser, der her første gang finder udtryk i den danske litteratur; den skulle forbavsende hurtigt blive enerådende og er det endnu i dag. Afvisningen begrun-

des med hensynet til læseren og den sunde forstand, ligesom stildyrkelsen dels patologiseres («Capricer»), dels affejes som en poetikkens børnesygdom, der rammer ynglinge. Højdemetaforikken fra *Parnasso* videreføres hér: man kan komme så højt op – og udgrunde så dybt – at ingen det forstaaer. Det er en skriftens luftige exces over for forståelsens middelvej, en stilens rendyrkelse over for forstandens kommunikation, en lidenskabens (det hidsige blod) over for besindighedens (den sindige læser) poetik. Dén liberalisme over for de nationale purister, der luftedes, modificeres her på det retoriske niveau («... ingensteds *har hiem*»), hvilket gentages lidt senere, hvor den »høyttalend Pen« (hvad i øvrigt her med det rodne *e*, Reenberg?) tillades på et begrænset område: kun i genrer som heltekvad, hvor stil og formål mødes:

»Ja! Her du kanst behagelig,/Foruden at opskiære,/Af mindste
Flue, liden Myg,/En Elephant formere:/Dog at det uden *Vanitet*/
Sig frem for Øyet stiller,/Opblæste Gloser merkes let,/Og
ligne Daarens Griller./Hvad affecteret kommer frem,/Det stin-
ker, viiser gjerne/En Geist, der ingensteds har hiem,/Og alt for
flygtig Hierne.« (645-56).

Den tilladelse til stilistisk Schwung, der gaves i tilfælde med tilpas højt emne («Alt hvad Veltalenhed formaacr,/Hvad Hierne kand udfinde,/Skal yttre sig ...») indskrænkes i selvsamme bevægelse. Med Erasmi metafor med myggen og elefanten er vi straks tilbage i affekterede, opblæste, stinkende dåregriller, der intetsteds har hjemme. Over for denne hjemløshed i de tynde luftlag højt over *Parnasso* er det da at antikken og hele digtets anden halvdel trækkes ind som pædagogisk modvægt: Reenberg får brug for den poetiske forfaldshistorie – og dens kristne medspiller – for at forklare og hele dette uheldsvangre hul i fornuften, denne veltalende vaklen i versets sindigt-forstandige fynd og klem. Det fortolkes med forfaldshistorien simpelt hen som et resultat af *dårlig poetik* (dvs. ikke af en *anden* poetik), det er et output af middelalderens mørkeæra, («*Parnassus* da med Stormer-Magt/Indtaget blev, og øde;« (1489-90)) at den nutidige poetiske læremester beklagende må konstatere:

»Jeg taler om, hvad burde skee,/Men faa, desværre! gjøre;«
(1571-2).

Men hvad er det for en barok Reenberg er så opsat på at uddrive med sin poetik: ordenes sammenkniben – dvs. h jbarokkens tendens til sammensætning af ord, der ikke i talen var  t – stilens irrelevans i forhold til emnet, forkert brug af antikken, skriftens fjernhed fra talen, umiddelbar uforst elighed, affekterethed, oppustethed. Lad os inden vi ser nærmere på, med hvilke metaforer Reenberg selv søger at udgrænse denne giftige sprogbrug, se på hvorledes barokkens poci er søgt tænkt uden for den gængse klassicistiske afvisning.

Allegoriens teori

Walter Benjamin gør sig i sin afhandling om det tyske s rgespil *Ursprung des deutschen Trauerspiels* fra midt i 20rne overvejelser over, hvad der karakteriserer det der på det tidspunkt allerede var litteraturhistorisk arkiveret som *barok*. Benjamin konstaterer de romantiske poetikers fokusering på *symbolet* som kunstens centrale karakteristikon og forsøger bagom denne opfattelses historiske overvægt at rehabilitere begrebet om *allegori*, der heri altid blot ses som en skygge, en mindreværdig trope, der kun er egnet til at kontrastere det egentlig kunstneriske symbol. I symbolet ser romantikken ideens inkarnation i et  jeblikkeligt n rv r; allegorien er heroverfor uegentlig, fordi den er koderet, tidslig udstrakt, konventionelt afl selig:

»Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die facies hippocratica der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus. (...) Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als 'Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in den Stationen ihres Verfalls. Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingr bt.« (182-3).

Hvad Benjamin her i sin typisk kryptiske prosa midt mellem komprimeret tysk senidealisme og en art »pr semiotik« udtrykker, er, at den barokke allegori er noget ganske andet end den middelalderlige allego-

ris umiddelbart entydige oversættelse af et abstrakt begreb med et konkret – som f.eks. i de antikke emblemer, som Reenberg anbefaler. Allegorien henter sit billedmateriale i en bagvedliggende narration, der tvinger billedet – der således er uden kunstnerisk frihed – og den gør det specielt med døden, forfaldet, fiaskoen, sorgen som indhold. Denne indbyggede destruktivitet i allegorien – som man ikke skulle forvente i en trope, definitionen på hvilken præcis skulle være rent formel, indholdsløs – hidrører fra dens forudsætning i en narration, der pr. definition er forandringens, undergangens, udskiftningens tekstlige mulighed. Allegorien i dens barokke form åbenbarer således for Benjamin en forfærdende *arbitraritet* – som man med semiotisk bagklogskab kan sige er en uudryddelig væsenssegenskab, omend ikke udtømmende, ved al tegngivning:

»Jede Person, jedweddes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten. Diese Möglichkeit spricht der profanen Welt ein vernichtendes doch gerechtes Urteil: sie wird gekennzeichnet als eine Welt, in der es aufs Detail so streng nicht ankommt.« (193).

Men det indebærer samtidig, at selve tegnfunktionen helliggør visse detaljer, nemlig dem, der får status som signifikante:

»Doch wird, und dem zumal, dem allegorische Schriftexegese gegenwärtig ist, ganz unverkennbar, daß jene Requisiten des Bedeutens alle mit eben ihrem Weisen auf ein anderes eine Mächtigkeit gewinnen, die den profanen Dingen inkommensurabel sie erscheinen läßt und sie in eine höhere Ebene hebt, ja heiligen kann.« (193).

Men dermed helliggøres visse betydende *komplexer*, hele samlinger af helliggjorte genstande i tegnfunktion:

»Will die Schrift sich ihres sakralen Charakters versichern – immer wieder wird der Konflikt von sakraler Geltung und profaner Verständlichkeit sie betreffen –, so drängt sie zu Komplexen, zur Hieroglyphik.« (194).

Det er sådanne helheder, barokken konstruerer ud af de antikke frag-

menter, den behandler »ohne strenge Vorstellung eines Ziels« (198) og det er denne fragmentering, arbitrarisering af de indgående elementer, der på indholdsplanet giver barokken dens karakter af »Überreife und Verfall ihrer Geschöpfe« (199) – ligesom det er den, der giver den dens mangel på forud givet betydning, dens karakter af *skrift*:

»... an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht. (...) Das macht der Schriftcharakter der Allegorie.« (205).

Således er f.eks. den antikiserende personificering med emblemer ingen besjæling, men blot en måde at gøre en konkret betydning mere virkningsfuld, der tværtom gør den sjælløs: den forbliver et magisk, alkymistisk konglomerat af elementer⁵ som kun *maximen* (hvis der optræder en sådan) forsøger at oplyse, idet den forsøger at forklare og entydiggøre dens betydning, der ligger skjult i dens brug af altid *konkrete* ord, der paradoxalt nok gør den tung. Og som igen skiller dens *skrevne* side, dens konstruerede sammenføring af konkrete elementer, fra dens *læste* side, hvor subjektiv vellyd residerer. Anagrammer, onomatopoetica, selvstændiggørelse af stavelser, ord og lyd fra sætningens tvang er således resultatet af allegoriens dominans som trope: Benjamin skitserer et helt 'elementernes oprør' mod den betydning, de udgør: et gab mellem lyd og tyd, mellem signifiant og signifié bliver mærkbar her. Billedet i allegorien er bestandig kun et *tegn* på dets betydning, aldrig en direkte tvingende repræsentation, et ikon i peircesk forstand⁶ – og dermed en »fordampning« af teologisk essens (223). Men alligevel er kristendommen en forudsætning for allegorien: det er den der i første færd har fjernet naturens umiddelbare betydning og erstattet den med *skyld* ved at kondensere betydningen i en Gud: den allegoriske fortolkning er da den eneste frelse fra dette betydnings-tab. Allegorien er således anti-antik og dens brug af det antikke Panteon tilfældig og blot et blandt mange udtryk for den betydnings sorg, den bærer på. Djævelen er den arketypiske allegori, fordi det er i ham gen-semiotiseringen af den betydningstømte natur symboliseres – og netop bestandig i den sorgens modus, som angiver, at den egentlige betydning er andetsteds.

Såvidt et kort raid henover Benjamins allegori- og barok-overvejelser, der har inspireret en senere udlægning af den barokke betydning, nem-

lig den italienske æstetiker Mario Perniolas – i artiklen *Ikoner, visioner og simulakra* (In: *Blændværker*, Århus 1982).

For Perniola muliggør barokkens betydningsstruktur præcis en *und-flyen* af sorgen i det benjaminske Trauerspiel – men han betragter da også en ganske anden barok, nemlig den sydeuropæiske i tilknytning til Jesuskompagniet og modreformationen. Perniola skitserer indledningsvis to semiotiske evergreens i religionshistorien, *ikonodulien* og *ikonoklastien* – hhv. billeddyrkelsen og billedhadet. Den første må hævde billedets *ontologiske* status: billedet er ikke tilfældigt, men har en privilegeret tilknytning til dét, det betegner og bør derfor æres med samme styrke som dette. Heroverfor er ikonoklasterne arbitrærister: intet kan repræsentere Gud, og derfor skal man lade være med at forsøge derpå. Gud må jo dog som semiotisk fænomen repræsenteres; det gør man da i en forestilling om en sandhed, sandere end alle billeder, *som skal komme*. Ikonoduli og -klasti angår for Perniola sandheden i et hhv. nutidigt og fremtidigt billede, ikoner og visioner, og hans centrale pointe er, at de derfor begge vil *øve terror* i dette billedes navn: ikonodulien fordrer virkeligheden formet i dens ontologisk korrekte billede som ikon; ikonoklastien kræver den tillempet forestillingen om sit fraværende ideal, som vision.

I det postmoderne perspektiv, der er Perniolas, er den centrale pointe, at begge disse tilsyneladende så modstridende strategier i vore dages medievirkelighed, der indebærer så førhen uhørte muligheder for ideologiske feedbackvirkninger på virkeligheden, afslører sig som solidariske:

»Hypervirkelighed og hypervision ligner hinanden, thi *de hæver begge at være noget andet og mere end billeder*, at stå for et eksisterende eller fremtidigt væsensforhold, som indeholder en oprindelighed.

Ikonoduli og ikonoklasti mødes i den *metafysiske fordring* om at kunne etablere et forhold mellem billede og original.« (49-50).

Mellem disse to dybest set overensstemmende strategier er det, Perniola argumenterer for, at Ignatius af Loyola og barokken tilbyder os en ikke-metafysisk måde at tænke repræsentationen på, idet Jesuskompagniets grundlægger undsiger ikonoklastiens fraskrivning af alt værendes betydning såvel som ikonoduliens tilskrivning af visse objekters metafysiske betydning. I stedet for vision eller ikon skal billedet herefter

ter tænkes som *simulakrum*: simulakret har en værdi uafhængigt af originalen; det indsættes derfor i en essentielt *historisk* dimension: forskellige billeder kan til forskellige tider repræsentere Gud, og man forholder sig til dem i en blanding af *ligegyldighed* og *sanselighed* (53) – billedet henviser kun til sit eget komplekse, kunstfærdige konstrukt af elementer og er *derfor* en mulig ikke-ontologisk repræsentation. Med dette argument lægger Perniola op til en forsoningsstrategi med de postmoderne samfunds medievirkelighed, men vigtigere for vor sammenhæng er det, at han betoner, at dén arbitraritet i betydningen, som Benjamin konstaterede og som hos ham gav anledning til så megen *Trauer*, kan befris fra sin metafysiske nostalgi af netop samme grund – fordi Guds principielle fjernhed åbner for en umetafysisk sanselighed i omgangen med det værende. At eskatologien som vi så hos Benjamin er fraværende for det barokke sprog (omend ej nødvendigvis fra dets ideologi, jvf. f.eks. Kingo), noterer Perniola som forudsætning for den barokke brug af *emblemet* som variant af simulakret: en hvilken som helst ting kan heri bringes til at betyde en hvilken som helst anden.

Det er oplagt at konstatere disse effekter af et abstrakt Guds- og betydningsbegreb i to mulige registre modus Spanien og modus Tyskland: en neutral, acceptøgende »modreformations«-udgave – og en sorgladet, pictistisk »reformations«-version: begge forudsætter den idéhistorisk centrale åbning af en spalte mellem sprog og verden: at Gud ikke længere udfylder det værende er det samme som at sproget ikke dækker det.

I dansk barokpoesi er det naturligt at se sådanne semiotiske effekter, at den dybt religiøse, reformerte Kingo nok kunne være »keed aff Verden, og kier ad Himmelen« og samtidig boltre sig i sanselige allegorier hentet fra den keedsommelige verden herneden med sin storslåede poesi til følge – eller omvendt af samme årsag at den dybt sjofle og hinsides enhver grænse polemiske Hans Hansen Nordrup kunne gøre kastration og sex til allegoriske hovedtemaer i sin poesi samtidig med at han kunne søge præstecembede i den by, der gav ham tilnavn. Og det er sikkert betydningseffekter som disse, der endnu i vore dage virker essentielt *barokke* på os – som de til en begyndelse har gjort på Reenberg, som vi hermed vender tilbage til.

Har en flyvende snegl en kløende byld?

Er det væsenstræk ved barokken, vi her har fremstillet, er det næppe

længer så underligt, at Reenberg er ude i dét hygiejniske ærinde, han er, at han med et ordspil *ad modum* Sorterup vier sine to hovedskrifter til at holde det poetiske *Berg reent*. Vi konstaterede, at de ideologiske bevæggrunde for hans poetiske hygiejne ikke glimrede ved deres sammenhæng og derfor snarere var symptom på noget udsigeligt, som måtte holdes ude af poesien: skriften frem for talen, stilen frem for forstanden, brud på syntax og »naturlig« ordfølge frem for korthed og jævnhed, fortænkthed frem for forståelighed: det er præcis allegorien i benjaminsk forstand, simulakret i perniolask forstand der skal holdes af bjerget. Den antikke emblematik og dens iboende fare for tilfældighed i betydningen, nu hvor den er løsrevet fra levende tro, søges da også som vi så behersket via de evindelige historiske ekskurer i digtets løb: for at holde betydningen på dens fornuftige plads behøver Reenberg fortællingen til at legitimere, hvorledes den bør holdes i ave.

Men fortællingen er selv en tekst; den er selv underlagt samme eroderende fare, som dén Reenberg vil værne poesien mod med nyklassicistisk besindelse. Lad os da slutte med at bese, hvorledes hans egen tekst bag om den nyklassicistiske fornufts-ideologi argumenterer for sine standpunkter. Den reenbergske poetik søger sin legitimering i historien, sagde vi, og dermed i fortællingen. Den kombinerede poetiske forfaldshistorie og kristne normativitet, der garanterer nyklassikken indebærer som vi så en intern modsigelse, men bindes sammen af deres fornuftige *telos*, dvs. i narratologisk forstand af deres *Destinatør*,⁷ dén komponent i fortællingen, der er »alle værdiernes kilde« og som vi så Reenberg havde svært ved at få gjort til både Gud, Natur, Flid og Geni på én og samme gang. Er narrationen derved indgivet en ustabilitet, der gør det svært at skelne dens helt og skurk andet end i de tautologiske betegnelser *god* og *dårlig* poesi, som Reenberg forsøger, når han lader den rent håndværkstekniske side af sagen bære argumentationen, så bliver det *retorikken*, der skal bære narrationen hjem og garantere at godt er godt og skidt er skidt.

Allerede Parnassus som et mons poeticus er et antikt emblem, der indebærer dén fare for betydningens tilfældighed, som Benjamin og Perniola konstaterede – og en undergravning af det foregår allerede i dén allegoriske fabel, som vi med en vis omhu registrerede som Reenbergs trussel mod de slette poeter: sneglen, der lader ørnen løfte sig til uvante højder for derfra at falde i døden. Hvor det antikke emblem opererer med en poetisk »højdeaxe«, hvor rumslig stigning svarer til poetisk kvalitet, leverer ørne-snegle-allegorien en anderledes fortolk-

ning af højden: man kan meget let komme *for højt op*, hvor poesien direkte går over i død. Og hvem véd om man i en sådan allegori er en snegl? – man må i alle tilfælde hellere vare sig og holde sig til den reenbergske fynd og klem. Allegorien er her overtalende, præcis fordi den henholder sig til betydningens tilfældighed: enhver kan være snegl, betydningen deraf kan ikke kontrolleres.

Er poeten en snegl, kan det næppe undre, at *Ars poetica* indleder med at placere denne i et *hus*:

»Et Huus, hvor Porten er for eng,/Og Vindverne, for viide,/Indsættes her og der i Fleng,/Foruden Snor og Kride,/For snever Gaard, for viide Fag,/En Skorsteen ilde lavet,/For lavt til Loft, for høyt paa Tag,/Og Timmeret forsavet:/Det viiser os, at Mesteren/En Fuser er, og ikke/Forstaaer, hvorledes Bygningen/Sig danne bør og skikke./Et vers, som, uden Sammenheng,/Er ilde sammenflikket,/Hvor Bladet er med Ord i Fleng,/For Rii-mets skyld, beklirket,« (1-16).

Konstruktionen af et vellykket vers gøres her i endnu en håndværksmetafor lig den rigtige bygning af et hus: elementerne bør ikke sammensættes vilkårligt. Alle kender forskel på et godt og ilde bygget hus; med denne indlysende sandhed argumenteres der for at den poetiske skellen går lige så gelinde. Også højdemetaforen skriver med igen (»for høyt paa Tag«), så det kan næppe undre, at versbygmesteren lynhurtigt igen bliver flyvende: om det vers, vi forlod i linje 13 foroven hedder det, at det

»Nu, ligesom med Ørne-Pen,/Sig i det høye svinger,/Strax falder, tumler ned igien,/Og prøver Høne-Vinger,/Begynde stort og ende slet,/Nu her, nu der, indklinge/Et Ord, som smager af Poet,/Et andet, af en Sinke;« (17-24).

Her er det ikke længere kun overdreven højde, der er skadelig, men sammenblandingen af ørn og høne, høj og lav, der jævnføres med arkitektonisk »indklinkning« – jvf. her også Fylde-Kalken fra før. Husmetaforen forudsætter, at man hellere må blive i bygningen, dvs. holde sig fra det høje; imidlertid får vi i advarslerne om ikke at udbedre en fejl med en anden at vide:

»En anden gaaer sin stille Gang,/Fra Jorden tør ey komme;
Men Verset er foruden Klang,/Hans Stemme, som en Dumme«
(69-73)

– ved jorden at blive er altså heller ikke tilrådeligt. Poesien er derfor et problem: der angives netop ingen sikker flyvehøjde mellem det uformulerede ved jorden og det dødelige i højden:

»En Riime-Geist, der plager os,/Vil os i Luften føre:« (77-8).

I dette aeronautiske problem, der ikke har samme anskuelighed som når man holder sig på jorden og gør verset til et hus, er der da intet andet for end igen at skifte allegori:

»Jeg vist, til Straf for Syndens Skyld,/Belad med disse Griller,/Er plaget med en Riime-Byld,/Der stedse kløer og kriller./Jeg ellers kunde magelig,/Udi min Bonde-Hytte,/I Rolighed henliste mig,/Min egen Syssel skytte.« (85-92).

Flyvetrangen, der viste sig så svær at styre, erstattes pludselig af en som vi bemærkede ret barok, kløende rim-byld, der står i modstrid med ideen om poesien som mimetisk efterligning af »Skaberens Fuldkommenhed/I Kreaturet« (43-44) men tværtom direkte forstås som en Guds straf. Poesien er nu pludselig at ligne ved et *sygdomstegn* i skabningen. Og ikke nok med dét: denne lidelse er det der driver poeten ud af sin *Bonde-Hytte*: den trækker ham ud af dét hus, der var forudsætningen for det velkonstruerede vers i begyndelsen. Poesien er nu pludselig en lidelse, der driver poeten ud af poesien! Man ser, at Reenberg kun kan forsvare sin klassik med gennemført barokke allegorier, der præcis hviler på dén betydningens tilfældighed, som det gjaldt at inddæmme: læser man dem som vi har forsøgt klassisk, dvs. konsekvent, fører det til ikke uinteressante, men bestemt også ganske uklassiske konsekvenser. Dette nu ikke blot for at udbryde et ævbæv, Reenberg er så sandelig selv barokpoet – hvad der jo altid har været tydeligt f.eks. i hans lejlighedsdigting – men for at spore, hvorfor vore litterater i indledningen måtte væge sig mod barokken med så barokke argumenter: barokken er simpelthen den iboende tilfældighed i betydningen, som er *for meget*, og som man må væge sig mod, være det sig endda med

barokke argumenter. Barokken er da en principiel trussel mod betydningen, der med dén som trussel – men også som argument! – skal lære at holde sig til dén pragmatiske *middelvej*, der allerede selv er en barok allegori. Er Gud på så fjern afstand, at han ikke længere afgiver direktiver til poesi og betydning er det, at man må indføre natur, inspiration osv. for at tøjle den, at man må indføre en domstol à la Parnassus for at få fastlagt den rette flyvehøjde og indsætte betydningen i en traditionsforvaltning:

»Anatomeer hver Punkt og Ord,/Hver Linie, hver en Glose;/
Indbild dig, *Bording* hos dig staaer,/Og tænk, vil han det rose?«
(405-8),

fordi »Enhver vil dømmе vel om sit,« (429) og således ikke i enrum, ukritiseret, ane sneglens fare. Ikke, at de æstetiske kriterier på den anden side er noget evig givet:

»Hvad under Maanen rører sig,/I hendes Fodspor træder,/Omskiftelig, foranderlig,/I Sproget, Skik og Sæder.« (481-4).

Men netop denne omskiftelighed er det der nødvendiggør en justits med betydningens opførsel. Men styringen er svag, barokken en evig trussel. Selv når der som vi så argumenteres, at

»Opblæste Gloser merkes let,/Og ligne Daarens Griller,/Hvad affecteret kommer frem,/Det stinker, viiser gierne/En Geist, der ingensteds har hiem,/Og alt for flygtig Hierne« (651-6),

er vi jo pludselig på begge sider af den middelsøgende flyverute på én gang: det opblæste, højtflyvende er her lig den slet formulerede, døvstumme (»Dumme«) dåres jordbundethed uden for versets beskyttende hjem. Poeten er en syg, flyvende snegl og derfor allerede en *contradictio in adjecto*, altid-allerede barok og på kant med dagligsproget.

Lad os som afslutning bese et eksempel på, hvorledes Reenberg andetsteds har forsøgt at bekæmpe dét barokke, der bestandig bliver forudsætning for hans egen tankegang, med selvtugt. I det smukke digt *Foraars Jagt* sker ting og sager:

Aprilis du smukke! du deilige Vaar!
 Som volder, Naturen sin Skikkelse faaer:
 Da Markerne grønnes, da Trærne knoppes,
 Da Fugle med Fugle vil parres og kroppes:
 En spurre sin Mage, en Andrik sin Brud
 En Vibe Vibinde, vil søge sig ud.
 Uhrhanen alleene med Høner vil hore,
 Og aldrig sig eeneste Kone vil kaare;
 En Tyrk i sit Hierte: saa tidt som han kand,
 Til ti, ja til tyve, vil binde sig an.
 Naar Lerken hun siunger, han høres at hvæse,
 Som stolte *Philander*, der savnte sin Næse:
 Kort efter han buldrer og brumler på Tydsk,
 Og springer, ret som han var galen og rydsk;
 Og viser, hvad heller han hopper og triner,
 Letfærdige Fagter, horagtige Miner.
 Naar Hønen hun kagler, og raaber: Kom! kom!
 Paa Spansk han da triner, og snurrer sig om.
 Men Enden paa Legen: *Vulcanus* dig møder,
 Med Blye og Salpeter til Døde dig støder.
 (citeret fra *Ars Poetica. Digte mellem to tider, Kbh. 1972*).

Den erotisk livlige Uhrhane, der lig den højtflyvende snegl må møde døden som straf for sine »letfærdige Fagter« og ustadige omgang med sproget (Tydsk, Rydsk, Spansk) er selvsagt endnu en forfaren poet og lignes med et antikt emblem med den hvæsende næseløse *Philander*. Hvorfor nu det? hvorfor skal den letfærdige – og, må vi tro, barokke – hanes elskovspoesi samles under en sådan figur? I et tidligere håndskrift af digtet har Niels Simonsen (1982) lokaliseret følgende anderledes version af linjerne 11-2:

»Han morgenen tilig begynder at hvæse/
 Som hand af fransoser skal miste sin Næsse.« (Simonsen 123).

Med dette anderledes barokke billede – og mere konsekvente, i forhold til det erotiske tema –: den syfilitiske urhane, hvis næb ædes op af bylder, etableres koblingen tilbage til Reenberges egen »Riime-Byld«: poesien er et sår i sproget og poetens organisme, en sygdom i betydningen, som det antikke emblem i sin tilfældighed forgæves forsøger at

hele. Skal man lade den sunde skære bylden kan man ikke overlade Reenberg kniven: han står selv inficeret og hiemløs uden for sin Bonde-Hytte.

Men med nyklassicismen viste han vejen frem for en *social*, pragmatisk styring af den barokke betydning med sin insisteren på modtageren og traditionens dom over digtet: her ser vi i kimform – som i Reenbergs egen kritikervirksomhed i *Parnasso* – den danske litterære institutions fødsel som byldeskærer over for den syge allegori: en institution der som et velkonstrueret hus garanterer mod barok subjektivisme og oplæsthed i betydningen. Det er kun set fra et sådant hus, at »Oplæste Gloser merkes let«.

Måske er det derfor, litteraterne har det svært med barokken: de er der for at holde den borte?

Noter

1. Dog må man anføre et eksempel som C. C. Lyschanders (fortalerne til *Grønlands Chronica*, 1608, og især *Vduellelse och Hylding* (til Chr. »V«), 1623) refleksion over den danske poesis særegenhed over for udenlandsk pragtstil som et tidligere tilfælde af æstetisk refleksion; her foretrækkes den »gamle Tharelighed« som æstetisk norm. Æstetikken fæstnes dog her uden videre i traditionen og er således rent defensiv og bundet til et forsvar for dansk som poetisk sprog overhovedet; først med Reenberg fritstilles et ikke-etnocentrisk æstetisk argumentationsniveau med stridende muligheder inden for dansk. En tak til dr.phil. Fl. Lundgreen-Nielsen for at have henledt min opmærksomhed på Lyschanders æstetik.
2. Begge de to værker står i dyb gæld til den franske nyklassicisme, især Boileau, hvis værker Reenberg kendte fra en større udlandsrejse i begyndelsen af 80erne. *Forsamling paa Parnasso* gendigter således Boileaus 2. satire, ligesom *Ars poetica* frit parafraserer hans *L'art poétique*. Paludans gennemgang (1900-02) leverer en grundig oversigt over teksternes forhold til deres franske forbillede, der ikke her skal opholde os.
3. Henvisningerne gælder her linjeangivelserne i optrykket i Sønderholm 1971.
4. Vi anvender her den ret elendige udgave v. Per Stig Møller, Kbh. 1972, der er skæmmet af næsten utallige fejl – i håbet om at få af dem er vandret med over i vor tekst. Linjeangivelserne gælder denne udgave.
5. Man kan her en passant tænke på Marcel Mauss' definition af magien som en lignende procedure, der opretter sakrale helheder ved et system for kombination af elementer. Også her står besjælingen – dvs. dæmoniseringen – svagt.
6. Den amerikanske semiotiker C. S. Peirce skelner i sin fænomenologiske semiotiks »anden trikotomi« tre tegntyper ud fra forholdet mellem tegn og referent: *ikonet*, hvor en lighedsrelation forhindrer de to, *indexet*, der knyt-

tes sammen af en årsagsrelation, og *symbolet*, hvor forholdet mellem de to er arbitrært og konventionelt. Se Peirce 1955.

7. Vi henviser her til den greimasianske semiotik, hvor man finder en omfattende fortælle teori, bl.a. indbefattende et *narrativt skema*, hvor en hovedkomponent er dén Destinatør (folkeæventyrenes Konge), der styrer heltens projekt og garanterer tekstens værdier.

Litteratur

- Benjamin, W. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a.M. 1972 (1928).
- Billeskov Jansen, F. J. et alii *Dansk Litteraturhistorie I*, Kbh. 1964.
- Greimas, A. J. (m. J. Courtés) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris 1979.
- Paludan, J. »Landsdommer Tøger Reenberg til Ristrup. Et Digterliv for 200 Aar siden«, in *Historisk Tidsskrift*, 7. Rk. 3. Bd. Kbh. 1900-02.
- Peirce, C. S. *Philosophical Writings* (ed. J. Buchler), N.Y. 1955.
- Perniola, M. *Blændværker*, Århus 1982.
- Petersen, C. S. *Illustreret dansk Litteraturhistorie I*, Kbh. 1929.
- Reenberg, T. *Ars Poetica* v. Per Stig Møller, Kbh. 1972.
- Reenberg, T. *Forsamling paa Parnasso*, in Sønderholm 1971.
- Simonsen, N. *Verdslig Barok*, Kbh. 1982.
- Sønderholm, E. *Dansk barokdigtning 1600-1750 I-II*, Kbh. 1971.
- Sønderholm, E. *Dansk barok 1630-1700*, Kbh. 1974.
- Sørensen, P. E. (m. J. Hougaard et alii) *Dansk Litteraturhistorie III*, Kbh. 1983.
- Thomsen, E. *Barokken i dansk digtning*, Kbh. 1971 (skrevet -35).
- Vedel, V. *Barok i italiensk og spansk Aandsliv*, Kbh. 1918.