MIG OG POESIENS MISSION

AF

AAGE KABELL

I aargangen 1946—47 af Danske Studier meddelte forfatteren af disse linjer en ni sider lang opposition ved dr. Th. Linds disputats om Poesiens Mission. I den følgende aargang har dr. Lind optaget traaden med et indlæg paa godt sex og tyve sider, altsaa ikke en replik, men et originalt arbejde, en praktisk udførelse af den kritiske vurdering, hans disputats skulde lægge grunden til. Det er for saa vidt et overflødigt galanteri, naar mit navn er rykket helt op i den nye afhandlings titel.

Paa den anden side er det dog ikke helt med urette, thi det er jo mig, der har foreslaaet visse af de foretagne vurderinger som passende exempler; maaske det derfor ogsaa maa tilkomme mig at antyde, hvordan den nye afhandling saalangt fra at vise det tilgrundliggende systems tilstrækkelighed tværtimod opridser dets tydelige begrænsning.

Jeg skal herunder forsøge at indtage en lidt mindre negativ og mere sammenhængende holdning end tiden tillod i første omgang. Jeg vilde dengang, som jeg sagde, nødig, at mine kritiske tanker skulde opfattes som et af tidens talrige „systemer"; min uvidenhed paa omraadet var — og er vedblivende — foruroligende. Nu ser jeg dem flere gange betegnet med et andet ord for det samme, som min „teori", og jeg indrømmer, at jeg heller ikke har arbejdet helt ud i det uvisse, men at min skuffelse over den omhandlede disputats først og fremmest bundede i, at det grundlag for æstetisk vurdering, jeg selv anlagde, her blev forbigaaet eller endog fornægtet.

Lad os da begynde med systemets betragtning af det skønne i kunsten i stil med det skønne i naturen etc. Ogsaa den nye afhandling taler (s. 33) om „i sig selv" poetiske landskaber over for upoetiske.

Det er naturligvis et synspunkt, og uden tvivl det, der først og fremmest melder sig. Det er synspunktet for den, der modtager kunsten, læseren, beskueren, tilhøreren. Saaledes overvældes jeg umiddelbart af nogenlunde moderne texter. Digteren er i stue med mig, jeg hører ham klart, han binder min naive sjæl i værkets illusion. Eller jeg hører ham maaske alligevel kun halvklart, og jeg digter selv videre i den anede illusion og opkonstruerer en eller anden efter mit skøn plausibel helhed. Jeg kan for exempel tage Baudelaires Les Fleurs du Mal for mig og føle mig frem til en mening i hele samlingen bag ved de enkelte digtes i sig selv ikke altid lige gennemskuelige mening. Denne ubegribelige, uangribelige, medskabende kunstoplevelse inden for illusionen, begejstringen over det værk, kunstneren giver, uden hensyn til kunstneren selv eller til de tankebaner, han holder borte, er altid nødvendig, men ikke tilstrækkelig. Den har sin aabenbare begrænsning deri, at læseren som barn af en given tid og en given kultur fortrinsvis vil tolke de just raadende normer ind i texterne; den naive betragtning er aktuel, bundet af betragterens tid, sted, alder, køn, miljø; den tilhørende æstetiske oplevelse grunder sig i tolkerens stemning eller vilje, der udløses af kunstværket, som den udløses af et meningsløst ord eller et landskab.

Denne kunstopfattelse kan maaske *beskrives* (af en mediciner), men saa vidt jeg ser, kan der først blive tale om en *forklaring* af den æstetiske oplevelse, naar det bemærkes, at den netop er bundet af tid, sted osv., naar man altsaa forsøger at samle æstetiske vidnesbyrd paa trods af disse kategorier. De kan derfor ikke blive lige aktuelle alle sammen; man eftergaar den æstetiske tradition til adskillige tider osv. Man finder da, at den omhandlede disputats' gruppering og beskrivelse af æstetiske værdier intet præciserer. Inddelingen er nemlig en cirkel; den omslutter hele menneskets erfaringskreds. Saavel storbyen som landlivet, saavel nutiden som fortiden eller fremtiden, saavel det klare som det slørede, saavel det skønne som det hæslige, saavel afsky som elskov etc. etc. inspirerer poetisk. Den æstetiske oplevelse møder saavel i Ditte Menneskebarn som i Den lange Rejse. Havfruerne hos Oehlenschläger og Frimann og Storm og Horats er ikke mere forudbestemt til æstetisk værdi end et hvilket som helst andet element i tankegangen. Alt afhænger af, om læseren anser havfruer for existerende eller illuderende; anderledes udtrykt: teknikken er løbet fra Jules Verne; hans illusion er blevet existens.

Det hedder imidlertid i den nye afhandling, at der i systemet er forsøgt en redegørelse for diverse elementers poetiske muligheder. Det er sandt. Det gøres gennemgaaende ud fra disputatsens eneste nævneværdige begrænsning af poesien som uselvisk. Herefter afgøres det ellevte instinkt, „tendensen til at raabe om hjælp", paa halvanden linje saaledes, at det „har helt igennem praktisk sigte og ses ikke at have nogen betydning for poesien". Men allerede David vil det anderledes i den tredie Psalmes ottende vers: Staa op, HERRE! frels mig, min Gud! thi du haver slaget alle mine Fiender paa Kind-Benet; du haver sønderbrudt de Ugudeliges Tænder. Aiskhylos skriver noget lignende adskillige steder. Der er faktisk faa instinkter, som har affødt saa megen og saa stor poesi som tendensen til at raabe om hjælp. Naar man bemærker, at det næste punkt, „tendensen til at konstruere huse og værktøj" fylder det tidobbelte i systemet, tvivler man om, at den givne gruppering eller argumentering kan vise noget som helst.

Og det er jo ikke blot paa dette punkt, at tanken om egoismens ringe poetiske muligheder begrænser forstaaelsen. Jeg har tidligere nævnt eet exempel paa poetisk udnyttelse af den primitiveste egoisme, Davids Psalme LVIII. Jeg skal efter opfordringen i den nye afhandling s. 45 gerne nævne flere. Der er den romerske soldatersang fra det tredie aarhundrede:

> Mille, mille, mille, mille, mille decollavimus,
> etc.

Der er en skare af skjaldekvad omved aar tusinde; lad mig fremhæve Egill Skallagrímssons Hǫfuðlausn fra 936, fordi man kan være sikker paa, at det er blevet saadan, som tilhøreren vilde have det. Det er, som de andre skjaldekvad, lidt uoverskueligt, men tendensen er den samme: fyrsten hædres i forhold til sine krigeriske og financielle præstationer. Der er fremdeles den berømte engelske ballade om slaget ved Azincourt 1415:

> Agincourt, Agincourt!
> Know ye not Agincourt,
> Where we won field and fort?
> French fled like women
> By land and eke by water;
> Never was seen such slaughter
> Made by our bowmen.

Der er Rule, Britannia fra 1740, Kong Christian stod ved højen Mast fra 1778, Deutschland, Deutschland über alles fra 1841; de nationale hymner er snart sagt den nyere litteraturs eneste direkte udtryk for heroisk magtillusion, men at der til visse tider i visse af hinanden uafhængige, men kulturelt beslægtede kredse har været en aaben sans for denne poesi, turde være givet. Almindeligvis udvikler man imidlertid selvhævdelsestrangen under videre synsvinkel; man styrker sig i andres og egnes øjne ved en gennemført *retfærdighed*, der i forbigaaende kan koste dyrt; man griber til *askesen*, naar livets glæder har tabt deres værdi i sig selv eller i troen paa det hinsidige. Allerede Pindar bestræber sig for at indlægge retfærdighedssansen i sine sejrshymner, og argumentationen i kraft af det tilkommende hersker med kristendommen. Der ligger vel heri intet egentligt brud med egoismen; baade juristen og den troende mener, at de staar sig ved at efterkomme budet; men der sker dog en saa kraftig forædling, at man efter ordets almindelige brug ikke vil kalde den hellenske eller kristelige livsførelse egoistisk. Det maa da være klart, at der i skyggen af to saa overvældende aandsstrømninger vanskeligt kan gøres studier over den primitiveste egoismes æstetiske værd. Netop den af texterne fremgaaende begrænsning af primitiv magtglæde til visse tider eller klasser er oplysende. Naar hverken dr. Lind eller jeg føler trang til med David og andre at vade rundt i vores fjenders blod, kan vi ikke dermed slutte, at trangen i sig selv er uden poetiske muligheder. Dr. Lind drager imidlertid denne slutning; det er et typisk exempel paa, at æstetikeren ikke i tilstrækkelig grad har frigjort sig fra tid, sted etc. Der kan ikke være tvivl om, at den primitive selvhævdelse virker stærkt, og at den med megen effekt forskanser sig *tragisk* i de kredse, hvor man fornægter den. Hvordan gaar det til, at det netop er Satan, der bærer Paradise Lost? Shakespeares Richard III., hans Købmanden i Venedig, Molières l'Avare, Schillers Wallenstein, Sanders Niels Ebbesen (der som bekendt handler om grev Gert), Oehlenschlägers Hakon Jarl, Goethes Faust, Byrons Cain, Ibsens Catillina, v. d. Reckes Bertran de Born, Munks Idealist viser en særdeles betagelse af de traditionelt mest egoistiske typer, der da enten faar lov til at drive deres værk i ly af en sig nærmende dom eller undergaar en vis hellensk-kristelig hjemling til helt. Hakon Jarls tilblivelseshistorie er oplysende. Og der kom jo en tid, hvor idealerne simpelt hen maatte vige for den æstetiske betagelse af magt; romantikkens kraftgeni lever gennem Hegels

enevoldslære videre i Nietzsches overmenneske og endnu videre hos George; ogsaa Kipling og Johannes V. Jensen kan nævnes. Lige fra romantikkens dage har holdningen været lidt krampagtig, retfærdighedsillusionen ligger endnu i blodet, og magtfilosofiens praktiske følger har bragt bestræbelsen i vanry. Det maa dog ikke henstaa som nogen æstetisk gaade, at nyere digterskoler som de nævnte gennem generationer har arbejdet paa at omgaa det hellensk-kristelige komplex og mønte dybere lag i bevidstheden. Det er da ogsaa kun en gaade, naar man forvexler sin egen kultiverede smag med muligheden for smag overhovedet.

Samtidig med, at den aktuelle kunstnydelse giver plads for en undrende erkendelse af, at andre læsere har andre behov for kunst end een selv, og at kunstbehovene aabenbart er intimt knyttet til tid, sted, alder etc., finder der en helt anden, efter sit væsen lige saa uforklarlig erkendelse sted, nemlig den, at kunstværket slet ikke er et naturprodukt, men et symbol for vilje, altsaa et tegn paa evne. Det bliver nu i stadig stigende grad opgaven at fatte, hvad ophavsmanden har tilsigtet, og saavel texterne som deres ophavsmænd værdsættes efter forholdet mellem vilje og evne. En grundlæggende svaghed i dr. Linds æstetik er det efter min mening, at den ikke holder sig til beskrivelsen og grupperingen af de for læseren subjektive, aktuelle poetiske værdier, men at den, som det ogsaa fremgaar af den nye afhandling (s. 23 for neden) somme tider vil *forstaa* texterne. Forstaaelse vil sige skøn over, hvad ophavsmanden har tilsigtet (vi forbigaar de erkendelsesteoretiske, logiske, psykologiske og sprogfilosofiske vanskeligheder), men hverken disputatsen eller den nye afhandling giver noget tilfredsstillende overblik over bredden af det aktuelle poetiske behov, som viser sig i de *skabende* bevidstheder, den forstaaende læser efterhaanden gennemskuer; systemet er paa dette punkt lige saa bundet af den nærmeste reaktion, som tilfældet var over for modtagerens behov; hvordan nogen har kunnet begejstres til at skrive de tre første strofer af Kong Kristian eller de øvrige magtforherligende triumfkvad, indses ikke. Ogsaa ophavsmændenes betragtning af selve den poetiske skaben løftes jo tit af den primitive egoisme, som systemet undsiger. Man kan heller ikke paa dette punkt vurdere magtfølelsens poetiske værd udfra nogle citater hos Holger Drachmann, Per Lange, Grethe Risbjerg Thomsen eller andre moderne vesteuropæiske forfattere; det omtalte hellensk-kristelige komplex vanskeliggør det, og det er vel overhovedet

kulturens adelsmærke, at ialtfald de mest følende sjæle opfatter menneskeværkets begrænsning. Løftelsen i den primitive selvhævdelse skal her som før søges i barbarernes kreds, og den skal findes ved første opslag hos Horats:

> ... non ego, pauperum
> sanguis parentum, non ego, quem vocas,
> *dilecte Maecenas, obibo*
> nec Stygia cohibebor unda.

Det er digterens triumf, at hvad der ikke kan underkues i krig, skal betvinges aandeligt:

> me Colchus et, qui dissimulat metum
> Marsae cohortis, Dacus et ultimi
> noscent Geloni ...

Mægtig er fyrsten, men mægtigere er digteren:

> vixere fortes ante Agamemnona
> multi; sed omnes inlacrimabiles
> urgentur ignotique longa
> nocte, carent quia vate sacro.

Hovedstedet er naturligvis den pragtfulde ode III:30: *Exegi monumentum aere perennius*, som er for lang til at anføres, og som udmunder i den usminkede *superbia*, der blev en rædsel for komplexet. Den omhandlede disputats analyserer ikke disse berømte digte, end mindre andre af lignende holdning, der trods alle komplexer er løbet de nyere i pennen; er det ikke Shelley, der skriver noget om, at digterne er the trumpets which sing to battle, the unacknowledged legislators of the world? Hvad skal man gøre ved et vist sted af Vigny i Billeskov Jansens franske poetik, side 28?

Dr. Lind nævner overhovedet ikke Horats, hvad der i betragtning af hans emnes art er værd at mærke sig. Han forvexler atter sin egen efter tiden og stedet særligt kultiverede smag med muligheden for smag overhovedet.

Ved en, som det synes, endogsaa ganske unødvendig begrænsning af textudvalget afskærer han sig derfor fra resultatet af de omtalte undersøgelser vedrørende saavel den skabende kunstners som modtagerens æstetiske behov: at det netop er betinget af tid og sted. Retfærdighedskomplexet breder sig, fordi magtkomplexets livskraft er begrænset; magtkomplexet vinder frem, naar retfærdiggørelse

længe har været anset for tilstrækkelig; der bliver intet romantisk kraftgeni uden foregaaende humant dannelsesideal; der bliver intet overmenneske uden forudgaaende kristelig biedermeier, som det paa saa fortrinlig maade vises af Frode Jakobsen. Man maa altsaa, for saa vidt man vil forstaa værket, gaa uden for dets illusion og søge dets hensigt over for tid, sted, miljø osv.; man risikerer ellers at blive hængende i en maaske ret fyldig, mekanisk fortlevende rest af miljøet fremfor at naa til den maaske mikroskopiske originalitet, der viser viljen.

Uden anvendelse af denne navnlig historisk sammenlignende metode hæver ingen kunsterkendelse sig op over den aktuelle reaktion. Et givet værk har jo altid en vis fortolkningsbredde, der muliggør en smallere eller helt anden normopfattelse end forfatterens. Uden historisk sandsynliggørelse vil det vist være umuligt at afgøre, om for exempel Aiskhylos' Perserne skal motivere de flest mulige lyriskmusikalske pragtudbrud, eller om skuespillet ved hjælp af oplæste budskaber, fremmanet genfærd og spaadomskraft skal belære om det størst mulige udsnit af den til grund liggende fortælling, eller om det endelig er et hellensk studie over barbarernes superbia. Holbergs Erasmus Montanus bliver en komedie eller en tragedie alt efter som læseren føler mindre eller mere for den intellektuelle rabies. Ogsaa i Schillers Tell har de forskellige aktuelle behov indfortolket de mest selvmodsigende illusioner. Der er i saadanne tilfælde ikke andet at gøre, end at undersøge, hvordan de forskellige muligheder passer til traditionen. Man maa vide, hvad man kan vente sig og hvad samtidige vidnesbyrd har opfattet. Ligesom illusionerne magt og ret gennem tiderne lever i bestandig spænding, spilles ogsaa kontrasterne i alle andre menneskelige forhold ud imod hinanden til et yderst broget kulturhistorisk mønster, der til enhver tid er baggrund for al aandelig indsats. Der er modsætningen mellem selve kulturdriften og ønsket om at vende tilbage til naturen; modsætningen dogmatisme:subjektivisme; tryghed:fortvivlelse; individualisme:kollektivisme; nationalisme:internationalisme; logisk klarhed:stemningsmættet dunkelhed; formel strenghed:formel frihed; indadrettet sjæleskildring:udadrettet heroisme; opbyggelse:frivolitet; saglighed:elegance; rædsel:hygge; komik:tragik; ideal:virkelighed; æventyr:dagligdag; osv. osv. for at tage det i tilfældig følge. Næsten enhver tænkelig kombination i mønsteret kan vel belægges, men ikke alle er lige hyppige.

Nogle forfattere og epoker kan hævde en forholdsvis praktisk, etisk, dogmatisk, optimistisk, formelt fast og logisk gennemsigtig linje (Hesiod, Vergil, Dante, Corneille; den middelalderlige aandsform i almindelighed, klassik, rationalisme, biedermeier, naturalisme), andre en illuderende, subjektiv, sentimental, logisk sløret, mest antydet, stundom begejstret, stundom pessimistisk kunst (Shakespeare, Ewald, Romantikerne, Symbolisterne; Sturm und Drang, Fin de siècle); saadanne typer, som ogsaa psykologien afgrænser, kan optræde i renkultur (Kellgren : Thorild), hyppigere rummer dog baade den enkelte forfatter og epoken splittede og netop derved virkende tendenser. Mange af tendenserne er betingede som blotte reaktioner mod herskende retninger. Det er altsammen velkendte kulturhistoriske forhold, og hertil kommer et uendeligt mønster af floskler og fraser og versformer osv., der dels erkendes af texterne, dels begrunder texterne. Kritikeren maa maskere erkendelsens umulighed ved skiftevis naiv og sammenlignende betragtning. At værdsætte texterne uden hensyn til traditionen er uforsvarlig spekulation. Er man først begyndt at efterstræbe forstaaelsen og at lære det sprog, hvorpaa et digt er skrevet, for ikke blot at hengive sig til sine private drømme over uforstaaelig lydharmoni, er det selvfølgeligt, at man ogsaa efterstræber forstaaelsen, altsaa skøn over ophavsmandens hensigt, i forhold til den om ophavsmanden raadende kulturelle tilstand. Herved kan naturligvis, som det antydes i den nye afhandling side 23 for neden, opstaa konflikt over for den første, aktuelt inspirerede værdsættelse. Et konkret exempel giver Ernst Frandsens karakteristik af Sthens strofe:

Hvo som haffver et sorrigfuld Mod,
Den samme kand Gud oc raade Bod,
Gud trøste dem, som sorgefuld er,
Hvad heller de ere fiern eller nær.

„For den almindelige Betragtning", skriver Ernst Frandsen (Sthen, 1932, s. 82), „er det Salmens smukkeste med den melodiske Sørgmodighed i Tonefaldet, det vide Syn, de gamle Gloser, som hænger fulde af Associationer fra Middelalderens og det 19. Aarhundredes bedste Digtning; Romantikerne har lært os, at disse Ord i sig selv er Poesi, og vi har ikke glemt det trods al Reaktion mod Romantiken. Men ved en Bedømmelse af Hans Christensen Sthen som Digter gælder

Betragtningen ikke, skønt man undertiden har anlagt den paa ham. Set ud fra det 16. Aarhundredes egne Forudsætninger bestaar Strofen af lige saa mange Fraser, som den har Linjer, Fraser, der paa Sthens Tid var saa gængse og saa vel sammenrimede, at de stod til Raadighed for enhver Stymper med Pen i Haand". I denne betragtning af konflikten hedder det altsaa endnu, at de omtalte vendinger „i sig selv" er poetiske; men alt er jo lagt til rette for den dybere forstaaelse, at de altsaa netop for Sthen ikke var illusion, men daglige, staaende vendinger, og at det altsaa vil være en misforstaaelse efter tidligere eller senere norm at anse dem for kunstnerisk værdifulde. Konflikten kan naturligvis ogsaa spænde den anden vej, saa man ved den historiske metode værdsætter bestræbelser, som ved første øjekast syntes frugtesløse; man kan f. ex. her erindre om de sidste generationers genopdagelse af barokken. Forskellen paa den aktuelle og den historiske betragtning er helt enkelt den, at jeg i første tilfælde ser poesiens mission i min private underholdning uden hensyn til forstaaelsen, medens jeg i sidste tilfælde netop i kraft af forstaaelsen opfatter en mig overlegen menneskelig aandskraft, hvorpaa jeg bestræber mig for at udvinde min private underholdning ved en udvidelse eller omlæggelse af min smag. Der er ingen vej uden om denne fordybelse af betragtningen, saa snart man trækker ind paa at ville *forstaa* værket.

Hvor befinder systemet sig nu i forhold til disse to betragtninger, der nødvendigvis maa supplere hinanden? Det er aldeles overvejende aktuelt; kravet om forstaaelse er intet grundlæggende krav, kun en uklarhed; forstaaelsen skal kun række til det aktuelle kulturfællesskab, hvor chancen for umiddelbar forlystelse er størst. Det maa være nok at henvise til side 47 i den nye afhandling med omtale af „stupide kritikere i de klassiske aarhundreder, der forkastede et skuespil, blot fordi det ikke overholdt de tre enheder". Dr. Lind har ikke dømt, men kun karakteriseret systemet med denne ytring: det tilstræber slet ikke nogen forstaaelse, den aktuelle begejstring (eller afsky) er nok. Om dramaet før den klassiske tid kunde trænge til de tre enheders disciplin, og om enhedslæren ikke i sig selv var en kritisk bedrift, er systemet uvedkommende; for nutiden er den et tilbagelagt, stupidt standpunkt.

Men selv over for den nyeste tids forfattere, hvor kulturfællesskabet kunde synes at overflødiggøre det historiske studium, vil den rent aktuelle kritik uden dette hensyn gaa glip af væsentlige finesser som

allusion, pastiche, travesti og parodi, der da ogsaa alle mangler i den omhandlede disputats' emneregister. Hvis man for exempel atter fremtager Baudelaires Les Fleurs du Mal, maa man studse over latindigtet Franciscæ meæ laudes; andre allusioner o. l. i bogen kan man maaske i aktuel begejstring lukke øjnene for; men her har den naive betragtning en grænse; pasticher maa dømmes historisk, og systemet vil sikkert være uklart nok til at gøre det.

Jeg for mit vedkommende maa mene, at den ved navnlig historisk sammenligning fremgaaende forstaaelse *ikke* kan henvises til en uklarhed i systemet; jeg deltager ikke i disse tiders strukturalistiske hetz mod begrebet litteraturhistorie; eller rettere: for mig er denne historie som andre historier et tidsligt system, der maa *kunnes*, hvis man ikke skal dømme fuldstændigt blindt om fænomenernes værdi og de deltagende ophavsmænds format. Først efter et temmeligt antal personalhistoriske, boghistoriske, texthistoriske, sproghistoriske, stilhistoriske, kirkehistoriske, musikhistoriske, kunsthistoriske og sagnhistoriske undersøgelser og vurderinger vilde jeg driste mig til at dømme om almindelige litterære tendenser og om, hvorvidt visse meget besungne emner er udslag af et særligt, endnu gyldigt æstetisk behov, eventuelt paa grund af emnerne „i sig selv", eller om de maaske har personalhistoriske, liturgiske, feudale, geopolitiske eller forlæggerøkonomiske aarsager.

Anderledes altsaa dr. Lind, der gaar ud fra som givet, at vort aktuelle hellensk-kristelige behov maa være en urykkelig norm, og at det ikke er nødvendigt at anlægge en historisk betragtning ved værdsættelsen. Kun under dette aktuelle synspunkt bliver exempelvalget nogenlunde forsvarligt. Oldtid, middelalder, renæssance, barok og klassik, altsaa historiens første to aartusinder, faar ikke en samlet repræsentation blot halv saa fyldig som de sidste to aarhundreder. Alle stilhistoriske, formhistoriske og ordhistoriske undersøgelser er udskudt. Historiske begreber som det originale, det korrekte, det banale etc. undgaas næsten helt. Lad mig i al korthed paapege, hvordan den nye afhandlings konkrete textvurdering netop *ikke* har været mulig paa det grundlag.

Man hører intet om de voldsomme ændringer, der er sket fra originaltrykket af Frimanns digt 1783, der er let tilgængeligt i fascimile, indtil den benyttede udgave fra 1788 (hvis ganske meningsforstyrrende trykfejl da maa leve videre i det aktuelle indtryk, hvordan dette saa end kan komme i stand; læs „kyset" for „Lyset" i den ottende citerede

linje paa den nye afhandlings s. 33); det vil sige, man hjælpes ikke ved deres aabenbare tendenser til at *forstaa* begge digtets skikkelser; man værdsætter heller ikke det efter digterens *vilje* foretagne *fremskridt*. Man holder sig til den umiddelbare æstetiske oplevelse. For saa vidt er den uhistoriske betragtning iagttaget, men heller ikke stort længere. Saa snart den valgte redaktion af Frimanns frederiksborgdigt eller den velkendte text af Oehlenschlägers Frode paa Vifils Ø nøjere skal betragtes, tages historien til hjælp. Der bliver da en paafaldende mangel i henvisningerne til grundbogen, naar det fremhæves, at Frimann ligger under for „den banale, konventionelle imponerethed af kongehuset" (35), at ogsaa hans apostrofer og personifikationer er konventionelle, at hans udtryk „høigrenet Hiort" er uoriginalt (38), og at Oehlenschlägers strofeform er original (31). Hvor er der i hele disputatsen sagt noget om det fordelagtige eller ufordelagtige med hensyn til banalitet og originalitet i stil og metrum? Ifølge emneregisteret ingen steder; alle fire begreber mangler. Den ny afhandling siger (38), at brugen af visse udtryk kan „udarte til manér, og det punkt maatte nødvendigvis komme, hvor de var for fladtraadte til at virke"; og den siger (37), at Frimanns apostrofer er ikke blot konventionelle, men „enkelte steder, i hvert fald for en nutidslæser, særdeles pudsige". I disse begreber og argumenter anlægges med rene ord netop den historiske relativisme, disputatsen vrager, og som ogsaa den nye afhandling kun medtager ved en uklarhed. I forhold hertil er det naturligvis mindre væsentligt, at Frimanns høigrenede Hiort faktisk ikke er uoriginal, og at Oehlenschlägers strofeform faktisk ikke er original. Det er den slags misgreb, der kan indløbe for enhver, og som den, der dyrker historikken, kender bedst af egen smertelig erfaring. Hvad her foreløbig skulde anholdes, er, at analysen paa disse punkter er et *supplement* til disputatsen, ikke en anvendelse af det dèr proklamerede system, hvorved godt og slet kunde holdes ude fra hinanden, hvori intet æstetisk fænomen selv af forholdsvis ringe betydning blev ladet uomtalt, og hvortil altsaa hverken dette eller andre supplementer skulde være nødvendige.

Videre skulde det paa forskellige punkter bemærkes, hvor paafaldende vag analysens resultater er selv med supplementet. Det bliver dobbelt paafaldende over for den klassiske analyse af digtet i Vilhelm Andersens Dansk Litteratur, der netop ved den historiske metode præciserer digterens tendens tværs igennem de talrige og

aabenbare reminiscenser fra Björners Kämpa-Dater, Peder Syvs folkeviser og Edvard Storms kvad om hr. Zinklar; her kunde noget maaske endnu være at udrette, og der er for mig ingen tvivl om, at den hos, Vilh. Andersen m. fl. tilstræbte placering af digtet i personalhistorisk, idehistorisk, sagnhistorisk, sproghistorisk og stilhistorisk sammenhæng er den eneste *metode* til forstaaelse og vurdering af digtet og af viljen og evnen hos manden bag digtet. Den ved første gennemlæsning ganske uoverskueligt geniale nyskabelse begynder at begrænse sig som en ikke mindre genial, men dog maaske fattelig omskabelse eller genskabelse. Elementerne klarlægges, man kan efter fattig evne give sig til at vurdere detaljerne, exempelvis glosen Ulv i strofe elleve, eller de mange andre, som Vilhelm Andersen motiverer, eller endelig den vægtige afslutning, hvor digtets udgangsbegreb opfylder kompositionens krav som overbevisende slutning, anet efter spændingen i det vanskelige og let formaalsbestemte rimord Heire. Tilrettelæggelsen af dette begreb i dette rim er alene en bedrift.

Nu maa det ikke overses, at sammenlignende metode er værdiløs uden den uforklarlige og uangribelige, naivt-kritiske, medskabende naadegave, der er grundlaget for aktuel vurdering og stadig inspirationskilde paa ethvert stadium af den videre betragtning under historisk ansvar. De to evner er hver for sig nødvendige forudsætninger, og Vilh. Andersen er et af de meget faa mennesker, der forener dem. Historismen kan udtørres til remse uden poetisk sans, og omvendt maa talentet forenes med metoden for ikke at løbe løbsk. Dette sidste *kan* ske for Vilh. Andersen i hans mest inspirerede øjeblikke, og det sker *regelmæssigt* for dr. Lind i de dele af den konkrete sammenligning, der benytter disputatsens aktuelle, uhistoriske begrebsverden.

Lad os se, hvad han side 28 skriver om mesterdigtets form: „I første strofes første linie virker de relativt talrige trykstærke og lange stavelser med kraft, i anden linie med tyngde, hvilket svarer til indholdet; den tredie linie, som er kortere og har kvindelig udgang, udtrykker lammende sorg"; den efterfølges af en pavse, som „giver udtryk for den tomhed, sorgen stirrer ind i"; „trangen til at betro sig og til at anklage giver styrke til en længere linie"; „rimordet *Hierte* kommer før ventet, ligesom brodermorderens lumske stød".

Men der er ikke flere trykstærke eller lange stavelser i de første linjer end i andre; der kan ikke være nogen fornuftig mening i den elegante forskel paa kraft og tyngde i disse to linjer. Pavsen efter

tredie linje udtrykker i sig selv intet. Den længere fjerde linje skyldes ikke nogen trang til fortrolighed og anklage, for der er ingen fortrolighed og anklage, og selv om der var, ses der ingen grund til, at disse uforenelige tendenser, der begge mangler i disputatsens emneliste, skulde foretrække længere linjer; og endelig falder brodermorderens lumske stød aldeles ikke i rimet, men i *Staalet.* Der er et par hundrede strofer af typen i Des Knaben Wunderhorn (1805—1808), som viser, at selve formen med tilhørende pavse og rimstilling er ganske neutral, og allerede helgedigtets anden strofe viser en helt modsat holdning, navnlig i tredje linie med tilhørende pavse. Hele fremstillingen er en kolossal overfortolkning af den *i almindelighed* neutrale form efter textens *specielle* antydning, uden den kontrol, videre sammenligning giver.

Lad os endelig som exempel paa den systematiske kritik af poesiens indholdsside tage behandlingen af Staffeldts Kong Frode og Gubben, som dr. Lind selv har valgt at værdsætte. Situationen er den, at kong Frode holder mandtal over sine kæmper for at paaskønne den, der har gavnet ham mest; kæmperne møder frem og forkynder deres gerninger, og, som der staar i femte strofe,

> ... Leireborgen rundt gjenklang
> Af Mod og Snedighed.

Imidlertid falder kongens blik paa en tavs, ældgammel og sværdbidt kriger; han opfordrer ham haanligt til at søge kvindeselskab, dersom han ikke har bedrifter at retfærdiggøre sig med. Den tavse kæmpe svarer med niende strofe:

> „Ei Skjændsel blegede mit Haar,
> Thi Retsind var mit Navn,
> Og ei jeg for min Konge staaer
> Foruden Daad og Gavn."

Han nævner, hvordan han har afværget, at kongen skulde begaa en niddingsdaad, og han vinder prisen. „Endnu kan vi forsvare at tro paa oldingens realitet", skriver dr. Lind med hensyn til den niende strofe, „men i det følgende forvandles han til en abstraktion. Alligevel taler kongen til denne abstrakte idé og beder den sætte sig til højbords, ved kongens side. Læseren vakler mellem troen paa en levende mand og en abstrakt idé. Det er den sidste, der sejrer; den slaar manden ihjel, og sammen med ham afgaar ogsaa de poetiske følelser ved døden,

som var knyttet til forestillingen om hans person som et levende individ — og til verden omkring ham, som vi nu heller ikke mere tør tro paa".

Den sammenlignende betragtning veed, at Staffeldt var en tænksom sjæl, og at det netop hos ham kunde være muligt at fortolke historien allegorisk, saa kongen ikke mønstrede sine kæmper, men sine indre egenskaber; abstraktionerne i femte og niende strofe kunde maaske antyde denne haartrukne tolkning. Den sammenlignende betragtning kunde yderligere søge den ene eller anden tolkning sandsynliggjort ved kildestudier, kladdestudier etc. Saavidt vides, svigter materialet paa de punkter. Lad os nu sige, at betragtningen efter strofe ni virkelig svinger fra den nærmest liggende konkrete til en eller anden form for allegori, som alligevel ikke er helt gennemskuelig og altsaa tilslører sammenhængen; følger deraf, at overgangen fra konkret person til abstrakt begreb i sig selv er uheldig? Man faar det indtryk. Men lige forinden er metaforen „retsind" i strofe ni fremhævet som god, og umiddelbart efter fremhæves resten af den eventuelle allegori, metaforerne „mod" og „snedighed" i femte strofe, som fortrinlige. Det ser for mig ud til, at *selve* abstraktionsprocessen efter behov roses og lastes for at begrunde det *specielle* indtryk af digtets slutning; der foreligger, ligesom med hensyn til formvurderingen, en overfortolkning. Det er ikke den eventuelle tilsløring ved abstraheren fra person til begreb, der er noget i vejen med; denne er et fortrin mere i Dantes Komedie, Swifts Battle of the Books, Goethes Iphigenie, Andersens Klokken og disse dages symbolik; det er den specielle brug af allegorien, der maa være slaaet fejl. Endelig maa det dog bemærkes, at selve den paastaaede abstraktion i de sidste strofer er forkert. Hvis man endnu efter femte og niende strofe, fra hvis metaforer allegorien skulde udgaa, fastholder den konkret-reale betragtning, skal den ikke bringes i fare af de tre sidste, der er endnu mere konkrete:

Da Gullands Fylkekonge sig
Mindst ventede sin Død,
Mod ham, din Gjæst, du øved Svig
Og ham at dræbe bød.

Men jeg til Høibords satte ham
Og lod i Fred ham gaae,
At Fredegod ei Meen og Skam
Af Manddrab monne faae".

„Nei ikke er du uden Daad,
Kom hid! kom hid! thi den
Som styrer Kongens onde Raad,
Er Kongens bedste Ven".

Man bliver efterhaanden betænkelig ved den elegance, hvormed systemet begrunder det forkerte; man faar en anelse om, at det arbejder efter den nærmeste associations princip, og lader gubben som konkret person ligge under for en indbildt abstraktion i digtets slutning, *fordi* den poetiske følelse efterhaanden er udmattet. Lige saa elegant er det ordspil (s. 37), der skal supplere de wadskiærske pudsigheder hos Claus Frimann, idet „den afdøde Christian IV opfordres til at leve:

O store Konge, lev, — udi din Afkom lev . . ."

Atter kunde en sammenlignende betragtning have reddet for den kraftige overfortolkning, hvorved paradoxet *som saadant* anses pudsigt, fordi det *i den specielle udførelse* ikke staar maal med Johan Ludvig Heibergs tanke, der samtidig opsteg og nedsteg henholdsvis til det høje og i sig selv. Og det maa iøvrigt stadig være en smagssag, om ikke Frimann det anførte sted har patos til at bære paradoxet.

Hermed mener jeg at være naaet frem til kærnen i dr. Linds æstetik: texterne analyseres ikke systematisk, men de overfortolkes som folie for den aktuelle begejstring eller skuffelse. Dr. Lind forholder sig som en kunstner til sit emne; hans sandhed er ikke nøjagtigheden, men subjektiviteten, og han udtrykker den paa kunstnervis i forløsende ord. Nogle tager han fra forgængerne, fra Vilhelm Andersen for exempel den oftere kursiverede *runding*, som kendetegner det første helgedigt. Glosen er heldig; den fylder sin plads og antyder med eet greb den teknik, som en møjsommelig udredning af rimteknik og komposition og glosernes cirkulering ellers maatte afgrænse ved en ikke altid lige elegant metode. Men den stiller til gengæld visse krav til læseren: man maa kritisk-medskabende viderefortolke begrebet for at føle dets indhold. Denne kunstneriske frihed i valget af det forløsende ord som inspirerende antydning er farlig. Man risikerer for det første, at ordet bliver en kliche, der ikke inspirerer til noget som helst, men kun er uklar. Jeg tænker paa begrebet „anskuelighed", der anvendes i den nye afhandling for exempel side 34, efter i disputatsen (s. 103) at være blevet defineret som „paa een gang konkret og kortfattet" og godtaget som „en fordelagtig egenskab ved det poetiske symbol".

Denne sikkert engang inspirerende glose er nu saa slidt, at man har glemt, hvor uklar den er. Det kan jo diskuteres i al evighed, baade hvad „anskuelighed" er, og om den *i almindelighed* er at foretrække fremfor modsætningen, det gaadefulde, der skildres lige saa fordelagtigt i disputatsen s. 118, og om *specielt* de frimannske trappetrin er anskuelige. Dr. Linds system viser ingen ting, fordi det netop altid maa være en skønssag, om de mange indbyrdes modsigende poetiske recepter er lykkedes i det *konkrete* tilfælde, og fordi der slet ikke er givet nogen objektiv metode til vurderingen af denne konkrete iværksættelse af recepten.

Dernæst er det forløsende ords metode farlig, fordi man risikerer, at den ikke naar forløsningen, men kun er ord. Jeg tænker paa systemets anden begrænsning af den poetiske følelse: den skal være „aaben". Det er alt og intet. Det er lige saa let at gennemføre en tolkning af poesi uden hjælpemidler som at gøre det med saa vagt et hjælpegreb. Det er ikke lykkedes systemets ophavsmand at ramme sin hensigt med et blot nogenlunde virksomt symbol.

Nu vil jeg ikke selv begaa nogen overfortolkning og afvise den aktuelle, kunstnerisk medfølende kritik i almindelighed, fordi den specielt i foreliggende tilfælde er mislykket. Georg Brandes og andre har vist, at den kan være en begejstrende genre. Men jeg vil fremholde for det *første*, at der kræves meget sjældent sammentræffende gaver for *dels* ikke at tage duften af det, der skal fortolkes — man skriver jo dog blandt andet poesi, fordi emnet ikke lader sig fatte i prosa — *dels* for ikke at slippe en eller anden ræsonnabel metode og dens begrænsning; for det *andet*, at denne metode dog maa give plads for det, der er mere end det næstvigtigste: den specielle udførelse af alle de hidtil skitserede, indbyrdes modstridende og altsaa æstetisk neutrale kategorier under originalitetens synsvinkel i det ved sammenligning givne væv af tanke, ord, form etc. Det maa ikke — som i den nye afhandling s. 22 — forblive en gaade, hvorfor alverdens digtere med Shelley i spidsen svækker deres *conceptions* ved disciplinerende teknik; aandskraften rører sig ikke blot i følelsen eller visionen, men ogsaa i formen og i glosen, og i alle henseender bliver der en kompakt masse af mønstre at foretrække, undgaa eller overgaa; originaliteten har mange veje. Det vil være forgæves at udbygge det drøftede system med nye afhandlinger om form og lignende, hvis ikke netop det hidtil undgaaede, navnlig historisk betingede originalitetssynspunkt sættes

i højsædet. Skulde systemet blive ændret saaledes, vil det ikke være nær saa elegant som hidtil. Historismens vej er lang og trang og navnlig rig paa fejltrin; den der kun vil meddele, hvad der synes fornuftigt underbygget, maa beherske sin aktuelle begejstring og udruste sine produkter med sørgeligt beskedne titler.

Men kun under det ved sammenligning betingede originalitetssynspunkt har den nye afhandling kunnet forsøge vurderingen, og en nærmere betragtning vil maaske endogsaa klarlægge, at de i systemet som særlig poetiske hyppigst belagte stemninger, begreber osv., saa og visse meningsløse ord og naturfænomener, ikke har opnaaet deres dominerende plads, fordi de „i sig selv" har magiske egenskaber, men fordi saavel storbyen som landlivet, saavel fortiden som fremtiden, saavel det anskuelige som det gaadefulde, saavel opofrelsen som triumfen kan te sig en smule originalt i forhold til den jævnt grumsede dagligdag, der da atter kan synes interessant i forhold til et overudviklet æstetisk komplex.