

Isak Winkel Holm

Hvordan læse Kierkegaard æstetisk?

Kierkegaards poetik mellem klassicistisk
æstetik og kunstfysiologi

*Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der
eine Welt entspringen kann.*

Friedrich Schlegel, Lyceumfragment nr. 71.

I de seneste par år har den danske Kierkegaard-forskning næret en særlig interesse for den æstetiske side af Kierkegaards værk, hvad der har udmøntet sig i bidrag af blandt andre Lars Erslev Andersen, Jørgen Dehs, Joakim Garff, Poul Erik Tøjner og for helt nylig Jørgen Bonde Jensen. Og der er mere af den slags på vej. Men er man nogenlunde enige om, at det giver mening at læse Kierkegaards æstetik, så synes det til gengæld at være mere vanskeligt at finde frem til, *hvordan* det egentlig giver mening. Der er to vigtige grunde til, at der er problemer med Kierkegaard som æstetiker. For det første er det ikke umiddelbart indlysende, hvorfor der overhovedet skulle være æstetiske indsigter at hente i et værk, der ingen steder ofrer plads på at formulere en kunstteori, og som, stadig mere skingert, fordømmer »det Æsthetiske« og »Digtereksistenten« til fordel for den religiøse inderlighed. For det andet er Kierkegaards eget begreb om æstetik så fortvivlende mangetydigt, at man fristes til at løbe sig træt i bestræbelsen på at kortlægge hans mange måder at bruge ordet på i stedet for at diskutere hans æstetikteoretiske position.

Man kan sortere Kierkegaards mange betydninger af ordet »æstetik« på flere måder, men inde bag alle nuancerne aner man to grundbetydninger. En af de første, der bekymrer sig om problemet, er Theodor W. Adorno, og han skriver: »for det første betyder 'æstetisk' hos Kierkegaard, som i almindelig sprogbrug, kunstværkernes og de kunstteoretiske overvejselsers område«. ¹ For det andet, fortsætter Adorno, betyder ordet en eksistentiel »sfære«, og dette er »den centrale betydning«. For ganske nylig har Joakim Garff, i overensstemmelse med Adorno, men med sin helt egen sans for sproglig vellyd, foreslået

at skelne mellem det æstetiske som medium og som stadium.² Som medium må det æstetiske forstås ud fra anskuelsesmediet som »ekspositionens eller yderliggørelsens medium«, som stadium må det forstås ud fra æstetikerens eksistentielle type.³ Jeg vil lægge mig i forlængelse af både Adorno og Garff og sige, at Kierkegaard enten taler om kunstens gestalt eller om dens genese. Enten diskuterer Kierkegaard den skønne form som et udtryk for et ideelt indhold, eller også interesserer han sig for formens oprindelse i et empirisk subjekts konkrete liv.

Hvad Kierkegaard siger om det æstetiske som *gestalt* er næsten udelukkende aftræk af periodens kendte æstetiske teorier med G.W.F. Hegels æstetik som den vigtigste. I en af forfatterskabets spredte tilløb til en kunstteori, indledningen til *De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musicalske-Erotiske fra Enten-Eller*, roser forfatterpseudonymet, æstetiker A, Hegel for, at han igen indsatte »Stoffet, Ideen i dens Rettigheder«.⁴ Men selv om æstetikerens ortodoks hegelianer anskuer kunsten som ideens sanselige fremtrædelse – som »Mediet, igjennem hvilket Ideen bliver synlig« (2, 53) – så falder hans indholdsæstetik bagud i forhold til Hegels. Adornos beskrivelse af Kierkegaards formulerede kunstteori baserer sig næsten udelukkende på disse hegelske overvejelser i Mozart-afhandlingen, og i forbindelse med den netop citerede hyldest til Hegel skriver han meget præcist: »Alligevel læser han i virkeligheden teser fra det attende århundrede ud af Hegel«.⁵ Æstetikerens, og også Kierkegaard generelt, misforstår Hegel ved at sætte lighedstegn mellem stof og idé, forstået som henholdsvis konkret indhold og abstrakt begreb. I æstetikforelæsningerne siger Hegel ellers udtrykkeligt, at den idé, der findes i det kunstske, ikke er »ideen som sådan«, altså ikke et abstraktum, men derimod en endnu ikke begrebsliggjort udgave af sandheden.⁶ Men Kierkegaard forstår ganske enkelt de æstetiske gestalter som iklædninger af allerede foreliggende abstrakte begreber, eller med Adornos ord: udelukkende som »illustrationer af hans filosofiske kategorier«.⁷ Derfor har Kierkegaards refleksioner over det æstetiske som gestalt, trods den romantiske og idealistiske sprogdragt, snarere affinitet til oplysningstidens rationalistiske æstetik.

Når Kierkegaard diskuterer det æstetiskes *genese*, forskydes perspektivet fra æstetikken til æstetikerens. Her spørges ikke til forholdet mellem ideens indhold og gestaltens udtryk, men snarere til den type mennesker, der af en eller anden grund har behov for at frembringe eller forbruge kunstværker. Ligesom Schopenhauer og senere Nietzsche korrigerer Kierkegaard den æstetiske idealismes opskruede forventninger til kunstens forsoning af realitet og idealitet ved at pege på den skønne harmonis grumsede baggrund i subjektets konkrete liv. Den æstetiske transfiguration af endeligheden dementeres af æstetikerens eksistentielle fiasko.

Dette genealogiske perspektiv er en tvetydig størrelse hos Kierkegaard. På den ene side er det først denne måde at stille spørgsmål til kunsten på, der overhovedet gør ham interessant som æstetikteoretiker; på den anden side overstreger de svar, han selv giver, æstetikken som selvstændigt felt. For genealogen Kierkegaard har de æstetiske problemstillinger kun interesse, for så vidt de kan bruges i diagnosen af æstetikerens type. Nietzsche skriver et sted, at hans projekt er at se »kunsten under livets optik«. ⁸ Ligesom Nietzsche kalder sit projekt en »kunstfysiologi«, ⁹ kan Kierkegaards perspektiv beskrives som en kunstantropologi, ¹⁰ der ser det som sin opgave at tilbageoversætte æstetiske fænomener til de bagvedliggende eksistentielle konflikter. Kunstens genealogi er i virkeligheden kunstens ætiologi hos Kierkegaard. Denne lægeligt bekymrede optik på kunsten kan man iagttage allerede i Kierkegaards første værk, kritikken af H.C. Andersens roman *Kun en Spillemand*, hvor Kierkegaard programmatisk skriver, at hans opgave som kunstkritiker er at skildre Andersens livsanskuelse så præcist, at »den fra min Haand kunde ligge færdig til Optagelse i et eller andet psykologisk Kunstcabinet« (1, 47).

Når man er nået frem til den fuldkomne diagnose af æstetikerens i det psykologiske, og det vil sige: ikke æstetiske, kunstkabinet, er næste skridt naturligvis en fordømmelse. Æstetikerens er fortvivlet, fordi han, for nu at låne en formulering af assessor Wilhelm, »har en Betingelse udenfor sig«, som ikke står i hans magt (3, 218). Kritikken af æstetikerens livsholdning ligger fast lige siden signalementet af æstetikerens arketype, Sokrates, der trods sin suveræne evne til at digte sig selv og sine omgivelser alligevel »træller i den frygteligste Trældom« (1, 295). Selv om æstetikerens tror sig digterisk fri, er han fortvivlende afhængig af noget udvortes, som ikke står i hans magt.

Opdelingen i gestalt og genese, i medium og stadium, spalter Kierkegaards æstetik i to dele. Det ene perspektiv forvandler den æstetiske form til blot og bar indpakning af allerede artikuleret begrebsligt indhold, det andet til blot og bart symptom på eksistentielle kriser. I begge tilfælde kan det æstetiske betegnes som heteronomt, idet det ikke har status som et selvstændigt felt med sine egne specifikke problemstillinger, men blot fungerer som et gennemgangsrum for sandheder, der hører hjemme uden for kunstens område.

I Kierkegaard-forskningen har der været en uheldig tendens til at videreføre Kierkegaards spaltning af æstetikken. Symptom-æstetikken genfinder man typisk i de mere traditionelle Kierkegaard-læsninger, der beredvilligt gør bevægelsen med fra æstetisk gestalt til eksistensfilosofisk indsigt. Indpknings-æstetikken kan man, paradoksalt nok, finde i nogle dekonstruktivt inspirerede Kierkegaard-læsninger, hvoraf en af de mest overbevisende skyldes Joakim Garff. I sin store afhandling fra 1995, »*Den Søvnløse*«. *Kierkegaard læst æstetisk/biografisk*, bestemmer Garff undertitlens begreb om at »læse æstetisk«

som en bestræbelse på at »inspicere tekstens egen 'æstetik', altså dens billeder, allegorier, metaforer, symboler, kort sagt: dens retorik.«¹¹ I praksis bevæger Garffs æstetiske inspektion sig fremad i form af nogle indholdsmæssige resuméer af en række kierkegaardske værker, suppleret med en redegørelse for de tvetydigheder og selvmodsigelser, som den tekstuelle iscenesættelse måtte generere undervejs. Der er altså tale om en læsestrategi, der retter sig mod tekstens indholdsside, og som forstår tekstens »æstetik« som den synliggørende indpakning af dette indhold. En indpakning, der ingen steder gøres til genstand for selvstændig begrebslig refleksion, men udelukkende bestemmes ud fra dens negative indvirkninger på Kierkegaards filosofiske intention. At en sådan læsestrategi er hermeneutisk frugtbar, viser bogens mange præcise iagttagelser, men udelukkende at bestemme det æstetiske negativt – som noget, hvis væsen er at spænde ben for forfatterintentionen – griber for kort i forhold til Kierkegaards erfaringer med kunsten.

Inspiration og æstetisk arbejde

Det er imidlertid kun for en overfladisk betragtning, at Kierkegaards æstetik deler sig pænt i gestalt og genese. Ser man nærmere på mediet, de æstetiske gestalter, viser det sig, at dette igen deler sig i to. Navnlig i de tidlige værker er Kierkegaards mest presserende æstetikteoretiske ærinde at sondre mellem to forskellige måder, som æstetiske gestalter kan opføre sig på. Da han på dette punkt ikke kan nøjes med at tilslutte sig en allerede eksisterende teori, forsøger han sig frem med en række hastigt vekslende begrebspar. Allerede midt i trediveerne prøver han at indfange problemet ved at modstille den uægte kunstneriske gestalt og »det ægte Kunstneriske«.¹² I *Om Begrebet Ironi* bruges der meget plads på at skelne mellem myte og billede som henholdsvis en frugtbar, men omtåget tilstand og »den rene Digtningens Sphære« (1, 148). Og i *De umiddelbare erotiske Stadier* trækkes en tilsvarende grænse med genrebetegnelserne opera og drama.

Jeg vil her begrænse mig til den sidstnævnte sondring, opera vs. drama, som tager afsæt i Johan Ludvig Heibergs hegelske æstetik. I sit *Svar paa Hr. Prof. Oehlenschlägers Skrift* fra 1828¹³ forsøger Heiberg at trække grænsen mellem på den ene side lyrik og epik og på den anden side drama ved hjælp af begrebsparret inspiration og illusion. Inden overgangen til dramaet er digteren henrevet i inspiration, men for at kunne skabe den dramatiske illusion, siger dramatikeren Heiberg, må digteren svæve som en klarhjernet maskinmester over sit værk og således være helt uafhængig af musernes gunst.¹⁴ Kierkegaards æstetiker A skifter Heibergs lyriske og episke stadier ud med operaen,

men trækker ellers den samme grænse mellem inspiration og illusion. Det vil kun lykkes for digteren at skabe noget dramatisk, siger A, hvis

»der intet Incommensurabelt bliver tilbage, Intet af den Stemning, hvorfra Dramaet fremgaaer, det vil sige, Intet af den Stemning *qua* Stemning, men Alt er omsat i den dramatiske hellige Møntsort: Handling og Situation. I samme Grad som dette lykkes Dramatikeren, i samme Grad vil ogsaa det Totalindtryk, hans Værk efterlader, mindre være en Stemning end en Tanke, en Idee. Jo mere Totalindtrykket af et Drama er en Stemning, jo mere kan man være sikker paa, at Digteren selv har ahnet det i Stemningen og successivt ladet det blive til deraf, ikke grebet det i Ideen og ladet denne dramatisk udfolde sig. Et saadant Drama lider da af en abnorm Overvægt af det Lyriske. Dette er en Feil ved et Drama, men ingenlunde en Feil ved en Opera. Det, som bevarer Eenheden i Operaen, er den Grundtone, der bærer det Hele« (2, 110).

Forskellen mellem det ægte og det uægte kunstneriske – mellem drama og opera – har noget at gøre med, hvordan den æstetiske gestalt forholder sig til »den Stemning, hvorfra Dramaet fremgaaer«, dvs. til inspirationen. I dramaet er der »intet« tilbage af inspirationens inkommensurable stemning. Den dramatiske digter har været i stand til at gribe totaliteten »i Ideen«, dvs. til at begribe helheden som et abstrakt almenbegreb, og denne idé har han så i anden omgang ladet »udfolde sig« i dramaets figurer. Dramaets »gjennemsigtige« æstetiske gestalter (2, 113) er således blot anskuelig indpakning af abstrakta. Dette giver receptionen og produktionen af det dramatiske en karakteristisk temporalitet, som æstetikeren beskriver ved lidt længere nede at konstatere, at »Dramaet virker ved det Samtidige«. Det skønne kunstværks »Totalindtryk« er en stabil størrelse, der til enhver tid er tilgængelig for kunstbetragteren og for digteren.

I modsætning det gennemreflekterede drama har operaen ikke sit udgangspunkt i »en bestemt Tanke«, men i den ubestemte og ubestemmelige inspirationstilstand. Dette kan mærkes på den færdige æstetiske gestalt, som ikke hviler i en klart artikulerbar betydning, men holdes sammen af en uigennemsigtig »Grundtone«. Resultatet er, at operaens totalitet ikke er statisk, men processuel: meningen er ikke givet i forvejen, men må først etableres i en successiv bevægelse mod den æstetiske helhed, og undervejs i dette arbejde har »Totalindtrykket« ikke det abstrakte begrebs faste form, men blot anelsens flygtige. Hvor dramaet var en *demonstration* af allerede fastlagte begreber i gennemsigtige gestalter, der er operaen en *komposition* af indbildningskraftens begrebsløse anskuelser i en meningsgivende helhed.

Det interessante ved æstetikerens heibergske betragtninger er, at han ikke beskriver kunstens genese med antropologiske begreber, men med strukturelle. Den stemning, som operaens gestalt udspringer af, bruges ikke straks som argument mod æstetikerens eksistentielle position, men beskrives som et specifikt æstetisk arbejde. Midt imellem den snævert æstetikteoretiske diskussion af kunstens skønne gestalter og den antropologiske diskussion af kunstens genese i æstetikerens person åbner denne slags refleksioner et tredje felt. Det, som Kierkegaard her kalder »opera«, er gestalt og genealogi på én gang: det er en gestalt, der bærer spor af sin dunkle genese, og en genealogisk proces, der må forstås som et begrebsløst arbejde med anskuelsens gestalter.

Jeg vil foreslå at kalde denne tredje form for æstetik midt mellem gestalt og genese for Kierkegaards implicite poetik. Og jeg vil hævde, at Kierkegaards beskrivelse af denne begrebsløse æstetiske komposition rummer hans væsentligste æstetikteoretiske indsigter. Mit indledende spørgsmål om hvor det æstetiske skal søges hos Kierkegaard vil jeg altså, paradoksalt nok, besvare ved at pege på den skønne kunsts vrangside. Hvis Kierkegaard har noget interessant at sige om det æstetiske, skal det ikke søges i hans heibergske udsagn om det gennemsigtige og harmoniske drama, men i hans diagnose af den abnorme og fejlagtige opera. Inde bag »den rene Digtningens Sphære« og »det frit producerede, det kunstnerisk skabte« (1, 148), gemmer der sig en uren og ufrit produceret digterisk sfære, og det er den, der må undersøges.

Sagt på en anden måde rækker Kierkegaards kunstgenealogi videre end hans kunstantropologi. Perspektivskiftet fra kunstværket til tilstanden bag kunstværket viser ikke bare, hvordan kunstnersubjektets kvaler må lokaliseres i stadielærens skema, men også hvordan værkets totalitet udspringer af den inspirerede stemnings specifikt æstetiske arbejde med anskuelsens former.

Synlighedens genese

Man kunne umiddelbart mene, at Kierkegaards værk kun tilbyder den, der har sat sig for at undersøge kunstens genese som et rent æstetisk fænomen, et meget sparsomt materiale, nemlig de allerede omtalte steder, hvor Kierkegaard med skiftende dikotomier (uægte kunst/ægte kunst, myte/billede, opera/drama) forsøger at sætte begreber på den litterære produktions uklare processualitet. Det vigtigste materiale for en sådan læsning af Kierkegaard er imidlertid ikke, hvad Kierkegaard *siger* om kunstens tilblivelse, men snarere hvordan han *iscenesætter* den i sine tekster. Anderledes formuleret er Kierkegaard en langt mere avanceret æstetikteoretiker som praktiker end som teoretiker.

Kierkegaards udgangspunkt for hele denne diskussion er som nævnt Heiberg, der med sit begrebspar inspiration og illusion noget hasarderet forsøger at forbinde kunstnerpsykologi og genreteori. Udviklingen fra begejstret uforstandighed til forstandsbetonet overblik er et omslag fra lyrik og epik til drama. I lyrikken og epikken må begivenhederne hellere »fortælles end vises«, siger Heiberg,¹⁵ og hvad der bliver fortalt, fremstilles af en fortællerstemme »middelbart« og »paa anden Haand« og er derfor ikke umiddelbart synligt.¹⁶ Men når digteren har overstået »den dramatiske Crisis«, kan det fremstillede vises, så at det bliver umiddelbart synligt i »dramatisk Illusion«. Heibergs begreb om illusion er altså nogenlunde sammenfaldende med begrebet mimesis, sådan som Platon i *Statens* tredje bog modstiller det den ligefremme diegesis.¹⁷ Heiberg trækker dog sin grænse lidt mere håndfast: forskellen mellem at vise og at fortælle svarer til forskellen mellem teatertilskuerens ydre og romanlæserens indre øje. Omslaget fra inspiration til forstandighed bliver altså, i Heibergs perspektiv, et omslag fra usynlighed til synlighed.

Det er meget tydeligt, at den heibergske sondring mellem at fortælle og at vise spiller en central rolle for den unge Kierkegaard.¹⁸ Men det afgørende er, at omslaget til dramatisk synlighed takket være Heiberg kan bruges som et billede på omslaget fra inspirationens inkommensurable stemning til en skøn æstetisk totalitet, der er solidarisk – og kommensurabel – med forstandens begreber. Heibergs overvejelser forsyner altså Kierkegaard med genealogiens figur, kunne man sige: ved at konstruere et omslag fra usynligt til synligt kan Kierkegaard iscenesætte den skønne kunsts tilblivelse ud af inspirationen. Dette finder sted i en række af Kierkegaards mest bærømte og virtuost gennemarbejdede tekstlige billeder, der i deres tekstlige logik demonstrerer det skønne skins genese som et pludseligt omslag til en transparent – eller med Heibergs ord: dramatisk – billedlighed. I disse tekstlige billeder er kunstens dunkle oprindelse ikke begrebsliggjort, men poetisk gestaltet i form af et uskarpt punkt i billedet, der kan udgøres af mange forskellige fænomener såsom baggrundsstøj, tordenbrag, mumlen, bølgelarm eller bølgende slør.

Den slags metabilleder, der maler deres egen oprindelse med ind i billedet, kan med Friedrich Schlegels udtryk beskrives som poesiens poesi. Schlegels drøm om transcendentalpoesi gik ud på at skabe en form for poesi, som »også fremstillede det producerende sammen med produktet, [og som kunne] medfremstille sig selv i alle sine fremstillinger, og overalt være på én gang poesi og poesiens poesi.«¹⁹ I en vis forstand er en række af Kierkegaards væsentligste billeder en realisering af romantikernes transcendentalpoetiske forhåbninger. Opgaven bliver altså at undersøge, hvilket billede den slags metabilleder giver af kunstens genese, eller med Schlegels udtryk: hvordan de medfremstiller »det producerende«. Eftersom Kierkegaards implitte poetik ikke er til-

gængelig for en strengt filosofisk begrebsanalyse, er tolkningen henvist til et møjsommeligt og tidskrævende tekstanalytisk arbejde med at fremlæse det selvrefleksive niveau i Kierkegaards billeder, i håb om at disse synliggjorte, men altså ikke begrebsliggjorte erfaringer så i anden omgang kan sættes på greb.

Nymfæa alba

For at give et ganske vist alt for komprimeret eksempel på hvordan en sådan læsemåde kunne se ud, vil jeg bruge resten af pladsen til se nærmere på et billede fra *Forførerens Dagbog*, hvor Johannes Forførereren giver en næsten programmatisk iscenesættelse af Kierkegaards æstetik.

»Hvad er det for en Kjærlighed, med hvilken vi omfatte Naturen, er der ikke en hemmelighedsfuld Angst og Gru i den, fordi dennes skjønnede Harmoni arbejder sig frem af Lovløshed og vild Forvirring, dens Tryghed af Troløshed. Men netop denne Angst fængsler meest. Saaledes ogsaa med Kjærligheden, naar den skal være interessant. Bag ved den bør der ruge den dybe, angstfulde Nat, hvoraf Kjærlighedens Blomst springer frem. Saaledes hviler *nymphæa alba* med sit Bæger paa Vandets Overflade, medens Tanken ængstes ved at styrte sig ned i det dybe Mørke, hvor den har sin Rod« (2, 391).

I første omgang handler passagen naturligvis om Cordelia, som i overensstemmelse med Johannes' erotiske intrige ikke skal nydes umiddelbart, men lutres i en periode af dissonantisk refleksion, så hendes kvindelighed kan opnå den rette interessante blanding af splittelse og harmoni. Her er imidlertid ikke kun tale om kvindekjønnet skønhed, men også om det kunstske, og billedet iscenesætter Kierkegaards to førømtalte perspektiver på det æstetiske som henholdsvis gestalt og genese. Retter man perspektivet mod den åkande, der hviler på overfladen, ser man den skønne gestalt på samme måde som Hegel ser den klassiske kunst, nemlig som en harmonisk og organisk synliggørelse af ideen. Med æstetikerens hegelske begreber fra Mozartafhandlingen er ideen her »bragt til Hvile og Gjennemsigthed i en bestemt Form« (2, 53). Og denne hvilende anskuelige form er et hvilende »Bæger«, altså en sanselig indpakning af ideens oversanselige betydning.

Retter man i stedet blikket mod de dunkle rødder under blomsten, får man en indsigt i den skønne forms genese, dvs. hvordan skønheden »arbejder sig frem« af lovløshed, forvirring, troløshed, angst og gru. Det er som nævnt den-

ne »interessante« fascination af den dybe, angstfulde nat under blomsten, der distancerer Kierkegaard fra klassicismens og idealismens æstetikker og gør ham beslægtet med efteridealisterne Schopenhauer og Nietzsche. For at tage et eksempel kan Nietzsche i sit debutværk skrive akkurat lige så fascineret om blikket ned til den skønne olympiske verdens rødder: »Nu er det, som om det olympiske troldomsbjerg åbner sig for os og viser os sine rødder. Grækeren kendte og fornemmede rædslerne og uhyrlighederne i tilværelsen: for overhovedet at kunne leve, måtte han stille olympiernes funkende drømmefødsel ind foran dem.«²⁰ At se kunsten med livets optik er at trænge ned under den apollinske gestalts funkende skin og undersøge dens rødder i smertefulde dionysiske tilstande.

Hos Kierkegaard kan den mørke rod under den hvide åkande tolkes på to forskellige måder. Man kan for det første hæfte sig ved, at Johannes beskriver det mørke søvand med psykologiske begreber som troløshed og angst. En sådan læsning ville gå hånd i hånd med Kierkegaards kunstantropologiske perspektiv fra den æstetiske gestalt til den bagvedliggende psykologiske affekt, fra kunsten til livet. Dermed ville man forlade det æstetiske område til fordel for digterens eksistentielle casestory, der vil have samme form som den indledende og programmatisk diapsalm i *Enten-Eller*, hvor digteren beskrives som »et ulykkeligt Menneske, der gemmer dybe Qvaler i sit Hjerter, men hvis Læber ere dannede saaledes, at idet Sukket og Skriget strømme ud over dem, lyde de som en skjøn Musik« (2, 23).

Men man kan også, for det andet, læse åkandens rod som et specifikt æstetisk fænomen. Opgaven bliver da at undersøge, hvad det mere præcist vil sige, at det skønnes harmoni »arbejder sig frem« af en uharmonisk tilstand. Læst på denne måde bliver Johannes' åkandebillede en parallel til æstetiker As overvejelser over inspiration og illusion i *De umiddelbare erotiske Stadier*: ligesom den vellykkede skønne illusion, dramaet, »fremgaar« af en inkommensurabel stemning, hedder det nu om den skønne åkande, at den »springer frem« af en dunkel forudgående tilstand. Ligesom dramaet hviler den skønne blomst i ideal samtidighed, og ligesom operaens grundtone vidner rødderne om det processuelle arbejde, der går forud. Med Heibergs begreber er dybet under åkanden altså den dunkle grund af inspiration under illusionen. Dette inspirations-tema udfoldes ganske vist ikke begrebsligt i *Forførerens Dagbog*, men i stedet bliver romanen ved med at kredse om det pludselige fremspring i form af Afrodites skumfødsel. I et billede, der på mange måder er identisk med åkandebilledet, hedder det om Cordelia:

»Hun er bestandig en Anadyomene, kun at hun ikke stiger op i naiv Ynde, eller i unbefangen Ro, men bevæget af Elskovens stærke Puls-slag, medens hun dog er Eenhed og Ligevægt« (2, 391f).²¹

Det skønnes oprindelse er et øjeblikagtigt spring, og dette ud-spring markerer ikke kun kvindens tilblivelse som seksuelt og bevidst subjekt, men også den pludselige overgang fra dunkel æstetisk proces til skinnende æstetisk gestalt.

En grammatisk tvetydighed i Johannes' formulering indsætter åkandebillet i en langt mere omfattende sprogfilosofisk sammenhæng. Der er selvfølgelig tale om åkandens rod, og dvs. om det skønnes genese, men læst med grammatisk akribi henviser rodens personlige pronomen («sin Rod») ikke til åkanden, men til sætningens sidstnævnte subjekt, »Tanken«. Tager man Johannes på ordet, er den sekundorte begivenhed ikke blot kunstens, men også filosofiens udspring. Dermed har den skønne blomst og den ængstede tanke samme dunkle rod: det er det samme æstetiske arbejde, der går forud for både kunstens konkrete former og filosofiens abstrakte begreber. Det perspektiv, der antydes her, er ikke kun æstetikteoretisk, men også filosofisk i bredere forstand, eller snarere filosofikritisk. Metaforologi er navnet for en sådan tilbageføring af filosofiens abstrakte begreber til deres metaforiske udspring, og det metaforologiske projekt er bedst kendt fra den unge Nietzsches berømte beskrivelse af filosofernes begreber som afblegede og afkølede »anskuelsesmetaforer«. ²²

Platonlæseren Kierkegaards beskrivelse af kunstens og tankens oprindelse bygger på antikens entusiasmeteori. Under den skønne overflade er der »vild Forvirring«, ligesom der under Cordelias yndige overflade hersker »vild Tummel«, når først Johannes er gået i gang med hende (2, 380, jf. 362). Ordet tummel er i Kierkegaards samtid ikke et hvilket som helst ord for forvirring; hos romantikeren Schlegel og hos den forhenværende romantiker Hegel henviser ordet »Taumel« altid mere eller mindre direkte til det ekstatiske kaos, der hersker blandt de besatte bacchanter i Dionysos' følge. Og bag romantikkens tummel ligger Platons berømte analogi mellem tabet af forstanden i den digteriske entusiasme og bacchanternes vilde ekstase. ²³ I Schleiermachers oversættelse af *Faidros*, som Kierkegaard brugte, hedder det, at muserne virker »anregend und befeuernd« på digterens sjæl. ²⁴ Det græske ord er »ekbakcheuusa« og betyder at sætte i bacchisk begejstring eller, hvis man vil gengive præfikset »ek-« mere præcist og mere moderne: at få til at bacche ud.

Det er en sådan bacchisk fortumlet tilstand, som Cordelia skal bringes igenem. Johannes siger det meget eksplicit i et udkast til *Forførerens Dagbog*: »Der gives forskjellige Maader at beruse en Qvinde bachantisk paa; min er den sikkreste« (III B, 58, 1). I selve romanen hedder det, at hun skal gøres »erotisk beruset« (2, 363), og når hun således baccher ud, bliver hendes liden-skab »dithyrambisk« (2, 317, 399). Den vilde forvirring, der findes neden under åkandens harmoniske blomst, må altså forstås som en dionysisk *ekbak-*

cheuusa, og følger man Platon, hvad Kierkegaard gerne gør, er der tale om en beskrivelse af den *mania*, der hersker i den digteriske begejstring.

Kierkegaards udgave af den antikke entusiasmeteori er tydeligvis skåret til efter de tidlige romantikeres og ikke mindst Friedrich Schlegels æstetik, hvor den digteriske begejstrings »mangel på forstand« tolkes ind i den kantianske fakultetspsykologi. Entusiasmens pirrende og frugtbare kaos må forstås ud fra kløften mellem de to erkendelseskilder, anskuelsen og forstanden, for det er den produktive indbildningskraft, der skaber dette virvar af anskuelige former, når den løsriver sig fra forstandens herredømme. I »Rede über die Mythologie« fra *Gespräch über die Poesie* bruger Schlegel den græske mytologis gudvrimmel som billede på begejstringens kaos:

»For det er al poesis begyndelse at ophæve den fornuftigt tænkende fornufts gang og love og sætte os tilbage i fantasiens skønne forvirring, i den menneskelige naturs oprindelige kaos, for hvilket jeg endnu ikke har set noget skønnere symbol end den brogede vrimmel af gamle guder«. ²⁵

På baggrund af Schlegels begreb om den digteriske begejstring kan Johannes' åkandebillede læses som en umiskendeligt romantisk teori om poesiens begyndelse. At der hersker »Lovløshed« under åkanden betyder, at fornuftens love er sat ud af spil i begejstringens øjeblik. Og den vilde »Forvirring« er fantasiens kaotiske, men pirrende forvirring, der er kunstværkets uomgængelige udgangspunkt. »Det dybe Mørke« under åkanden er altså det, som Kierkegaard romantiserende i ironibogen kalder »Phantasiens Tusmørke« (1, 148). Eller med den oprindelige schlegelske formulering: »fantasiens hellige dunkelhed«. ²⁶

Inspiration og arvesynd

Den antikke entusiasmeteori rummer en indsigt i, at subjektet i det digteriske arbejde afgiver sin suverænitæt til en fremmed instans, til guden. I »Rede über die Mythologie« kalder Schlegel med vanlig provokativ kraft dette subjekt-fremmede for dumhed: poesiens udgangspunkt vil altid være »det naive dybsind« og »det enfoldige og dumme« i den rå og utilslebne fantasiproduktion, ²⁷ og ikke den nøgterne kunst som *techné*. Kierkegaard lader i første bind af *Enten-Eller* æstetiker A betegne dette oprindelige subjektheteronome som anledningen: »En Skabelse er en Frembringelse af Intet, Anledningen er derimod det Intet, der lader Alt komme frem« (2, 218). For nærmere at undersøge, hvad det er for en fremmed instans – hvad er det for et nødvendigt anledende »In-

tet« – som det skabende subjekt er afhængigt af hos Kierkegaard, er det ikke tilstrækkeligt at henvise til Kierkegaards stadieteoretiske doxa om, at den æstetiske subjektivitet er afhængig af noget, der ligger uden for dets magt, og at denne eksistensform således er fortvivlet. Opgaven bliver at bestemme *hvor-dan* denne konstitutionelle ikke-suverænitet i det æstetiske arbejde skal forstås.

For kort at antyde et svar vil jeg vende mig mod en skitse til Johannes' åkandebillede, som Kierkegaard har nedskrevet i sin dagbog den 20. juli 1839. Umiddelbart handler dette tidlige åkandebillede om noget helt andet:

»Den Blomst nymphæa alba er et skønt Billede af et Einsiedlei. Naar man seer dem svømme mange i Tal ved Siden af hverandre hver med sit lige store Tilliggende (Bladet nemlig) kommer man til at sætte sig tilbage i Oldtidens skjønnede Idee med en ligelig Fordeling af Jorderne, og den hvide Farve erindrer om Chorklæderne, Bladet om Klostret med sin fredelige Hauge – Vandet om Uskyldigheden – og som Klosterlivet synes uden Holdning i Verden uden Familie og Slægt, saaledes ogsaa denne, men langt nede paa Havsens Bund slaar den dybe Rødder« (II A 483).

Optegnelsen er ifølge udgiverne af *Søren Kierkegaards Papirer* skrevet med sirlig skrift, men det er indlysende, at tekstens metaforiske struktur er alt andet end sirlig. Den antikke verden og middelalderens klostervæsen monteres uden videre oven på hinanden og oven på åkanden som figurer for eremittens tilværelse. Den sidste sætning, der falder som en pointe – og som frejdigt indfører en havbund under åkanderne – afslører, at denne eremittilværelse ikke er en sand autonomi, men blot giver skin af autonomi, for i virkeligheden er det isolerede subjekt forbundet med substantielle bestemmelser som familie og slægt gennem sine usynlige rødder under overfladen.

De usynlige rødder giver »Holdning i Verden«, hedder det. Det er dermed den samme »Rod«, som assessoren taler om i sin del af *Enten-Eller*, »ved hvilken [et subjekt] hænger sammen med det Hele« (3, 200). Og den slags familiemæssige rødder skal man som bekendt ikke forsøge at rive op, de skal overtages. Formuleret med den teologiske terminologi fra *Begrebet Angest* iscenesætter åkandebilledet arvesyndens problem om subjektets uomgængelige historicitet: ligesom åkanden både er en enkelt åkande og en del af et større rod-system, hedder det i angstbogen om Adam: »Han er sig selv og Slægten« (6, 125).

Åkandebilledet i *Papirer* handler altså om subjektfilosofi, mens det tilsvarende billede i *Enten-Eller* handler om æstetikteori: det første iscenesætter det

kristne begreb om arvesynd, det andet den antikke idé om inspiration. At der optræder en åkande i begge disse vidt forskellige filosofiske diskussioner er imidlertid ikke blot en metaforisk tilfældighed, men et udtryk for, at arvesyndens rødder og inspirationens rødder også på et indholdsmæssigt niveau er flettet uløseligt sammen. Det må nødvendigvis lyde noget postuleret, når jeg drager så omfattende konklusioner på det foreliggende tekstmateriale, men dette postulat underbygges derved, kan jeg fortælle, at det ikke kun er åkandebilledet, men en lang række af Kierkegaards centrale billeder, der etablerer en forbindelse mellem på den ene side subjektets afhængighed af dets historiske situation og på den anden side digtersubjektets kaotiske kontroltab i fantasiens tusmørke.

Genealogiens topologi er altså dobbelt noteret hos Kierkegaard og bør tolkes i denne dobbelthed: åkandebilledet handler både om det autonome subjekts afhængighed af »det Hele«, og om det autonome kunstværks afhængighed af et forudgående kaos. Denne sammenfletning af arvesyndens og inspirationens figurer er afgørende for Kierkegaards implicite poetik. Når digteren i den æstetiske kompositionsproces giver afkald på forstandens kontrol og giver sig hen til et frit spil med anskuelsens former, så er der ikke tale om en transcendent, men derimod en immanent tilstand, der afslører digtersubjektet i dets uomgængelige afhængighed af slægten. Og det vil mere konkret sige: af sproget. Anledningen er, som æstetiker A udtrykkeligt siger, »en Endelighedens Kategori« (2, 220). I Kierkegaards emfatisk horisontale begreb om æstetisk erfaring besættes man ikke af det guddommelige Andet, men besmittes af de andre.

Æstetik og antropologi

Jeg er godt klar over, at min argumentationsgang kan virke noget forvirrende. I første halvdel af artiklen argumenterer jeg for at adskille antropologi og æstetik hos Kierkegaard, og i den anden halvdel giver jeg mig så til at vise, at de to ting hænger sammen alligevel. Den afgørende forskel ligger imidlertid i den *måde*, hvorpå antropologi og æstetik bringes i forhold til hinanden. Som vi har set, opfatter Kierkegaard enten den æstetiske form som en gestalt, der kan bruges til indpakning af eksistensfilosofiske og religiøse kategorier. Eller han interesserer sig for dens genese og forvandler dermed kunstværket til symptom på æstetikerens eksistentielle mislykkethed. I begge tilfælde er æstetikken hierarkisk underordnet antropologien, idet kunstværkets anskuelighed blot må forstås som den traditionelle *ancilla* for eksistensfilosofiske sandheder.

Størstedelen af arbejdet med at frigøre æstetikken fra en sådan indordning under antropologien kan beskrives som en reæstetisering af den kierkegaard-ske æstetiker. Hvis Kierkegaards strategiske greb over for sine egne æstetik-teoretiske indsigter er at inddæmme dem på den snævre plads i stadielæren, der udgøres af æstetikerens eksistentielle type, så bliver opgaven at løfte disse erfaringer ud af deres antropologiske lokalisering og i stedet tolke dem som et felt af indsigter, der generelt knytter sig til det at recipere og producere kunst-værker. Æstetikerens er håbløst afhængig af en »Betingelse udenfor sig«, som ikke står i hans magt; og på samme måde viser Kierkegaards beskrivelse af kunstens genese, at man i den uklare æstetiske stemning, og også selv om man ikke skulle være æstetiker i stadieteoretisk forstand, bliver håbløst afhængig af noget uden for en selv. Æstetikerens »frygteligste Trældom« er dermed også det æstetiske arbejdes.

Det er denne påtrængende endelighedserfaring, der forbinder æstetikken, forstået som et autonomt felt af problemstillinger, med en række tilbageven-dende temaer i Kierkegaards filosofiske værk, men denne sammenhæng udgør ikke nogen kausal eller hierarkisk koordinering af de to områder. At Kierke-gaard så tidligt og så indgående reflekterer over, at man i den poetiske ska-belsesproces er afhængig af en heteronom endelighed, tyder tværtimod på, at det æstetiske ikke blot fungerer som symptom på eller iklædning af eksistens-filosofiske sandheder, men at kunsten snarere er et område, hvor disse proble-mer får skikkelse. Sagt på en anden måde er Kierkegaards påfaldende stærke interesse for den uskønne kompositionsproces neden under det skønne skin med til at forme velkendte »eksistensbegreber« som endelighed, afhængighed, frihed og begyndelse.

Noter

1. Th.W. Adorno: *Kierkegaard. Konstruktion af det æstetiske*, på dansk ved Rolf Rei-tan, revideret og med forord af Jørgen Dehs, Haslev 1996, p. 36.
2. Adorno opererer også med en tredje betydning af ordet, som ganske vist kun findes i Efterskriften, hvor det æstetiske er »relateret til den subjektive meddelelses form«, dvs. til Kierkegaards teori om den indirekte meddelelse (Adorno, p. 37). Men denne tredje betydning har langtfra den samme fundamentale karakter som de to foregående og må vel snarest slås sammen med betydningen æstetik som kunst-teori i modsætning til betydningen »sfære«.
3. Joakim Garff: »Det æstetiske hos Kierkegaard«, i Garff, Harket, Tøjner og Tjøn-neland: *Innøvelse i Kierkegaard*, Halden 1995, p. 105. Ud over medium og sta-dium taler Garff om »det æstetiske som det retoriske«, men det er – blandt andet på Garffs egne formuleringer – tydeligt at se, at det retoriske ikke kan adskilles fra betydningen æstetik som medium, alene af den grund, at synliggørelse er en retorisk modus ved navn hypotypose.

4. Søren Kierkegaard: *Samlede værker*, Kbh. 1962-64, bd. 2, 52 (citeres herefter i teksten).
5. Adorno, p. 43.
6. G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik, Werke 13*, Frankfurt 1986, pp. 104, jf. 82, 100, 128, 140f, 148.
7. Adorno, p. 25.
8. Friedrich Nietzsche: *Tragediens fødsel*, på dansk ved og med forord af Isak Winkel Holm, Kbh. 1996, p. 28.
9. Nietzsche: »Der Fall Wagner«, i: *Kritische Studienausgabe*, G. Colli & M. Montinari (eds.), New York 1988, bd. 6, p. 26. Se også 12, p. 243 og p. 284.
10. Dette perspektiv på Kierkegaards æstetik udfoldes af Gerhard vom Hofe, der i *Kierkegaards Romantikkritik*, Frankfurt a.M. 1972, gennemgår Kierkegaards forhold til romantikkens æstetiske teorier som en »antropologisering« af æstetikken, p. 70ff.
11. Joakim Garff: »Den Søvnløse«. *Kierkegaard læst æstetisk/biografisk*, Kbh. 1995, p. 11.
12. Søren Kierkegaard: *Søren Kierkegaards Papirer*, Kbh. 1968, I C 123 (citeres herefter i teksten).
13. Som Kierkegaard omhyggeligt har taget noter til i sin *Journal* den 16. januar 1837 (I C 124).
14. Johan Ludvig Heiberg: »Svar paa Hr. Prof. Oehlenschlägers Skrift«, *Kjøbenhavns Flyvende Post* 1828 nr. 7-8 og 10-16, opt. i *Prosaiske Skrifter* bd. III, Kbh. 1861, p. 249.
15. Heiberg, p. 261.
16. Heiberg, p. 226.
17. »Enten fortælles der jævnt og ligefremt, eller der anvendes efterligning«, Platon: *Staten*, 392 D.
18. Se herom min artikel *Filosofiske misfostre. Visualitet og begrebslighed hos Søren Kierkegaard, Arbejdsrapport nr. 31*, Institut for Litteraturvidenskab, Københavns Universitet 1996.
19. Friedrich Schlegel: *Athenäum-Fragmente*, i *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Paderborn 1965ff, bd. 2, nr. 238.
20. Nietzsche: *Tragediens fødsel*, p. 49.
21. Parallelt hedder det, at Cordelia er en »Minerva, der springer ud af Jupiters Pande«, en »Venus, der dukker op af Havet« (begge 2, 307), og at hun skal »stige op« af sin umiddelbare narkotiske beruselse (2, 405).
22. Friedrich Nietzsche: »Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne«, i *Kritische Studienausgabe*, bd. 1, p. 882. Jeg bruger ordet metaforologi i Jacques Derridas betydning snarere end i Hans Blumenbergs. Se hertil J. Derrida: »Le mythologie blanche«, i *Marges*, Paris 1972, og H. Blumenberg, *Archive für Begriffsgeschichte*, bind 6, Bonn 1960.
23. Se hertil Platon, *Ion*, 534 a, *Faidros*, 244 d, samt *Menon* 99 c-d.
24. Platon: *Werke* Berlin 1804, 1 del, 2. bind, p. 112.
25. Friedrich Schlegel: *Gespräch über die Poesie*, i *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Paderborn 1965ff, bd. 2, 204.
26. »Das heilige Dunkel der Fantasie«, Schlegel: *Gespräch über die Poesie*, p. 203.
27. Schlegel: *Gespräch über die Poesie*, *ibid.*

