

INGEMANNNS ROMANTISKE EVENTYR

En læsning i den demanske manér

Jan Rosiek

Ved 200-års fødselsdagen i 1989 viste det sig imod forventning, at Ingemann har en del beundrere blandt nationens lyrikere. Han er med andre ord ikke en 'forældet' klassiker, der kun læses af pligt og synges af tradition. I årene op til jubilæet blev der ligeledes igen udgivet værker af Ingemann, for første gang siden genudgivelsen af de historiske romaner i 60'erne. To digtantologier, Asger Schnacks traditionelle (Borgen 1987) og Dan Turells beatfrenetisk aktualiserende (Gyldendal 1989), så dagens lys sammen med udgaver i *Det danske Sprog- og Litteraturselskabs* klassikerserie af den første historiske roman *Valdemar Seier* (1987) og, for første gang i 76 år, af *Fjorten Eventyr og Fortællinger* (1989). Er denne tilsyneladende genoplussen af interessen for vores mest konsekvente romantiker blot en følge af et tilfældigt årstal og forlagenes journalistisk orienterede udgivelsespolitik? Måske, men i lyset af den generelle rehabilitering af romantikken, der synes at være undervejs på det seneste, er der grund til, uafhængigt af runde årstal, at tage det gængse Ingemann-billede op til revision.

Ifølge de kanoniske danske litteraturhistorier lever Ingemann primært i sine *Morgen- og Aftensange* (1837–38). Vilhelm Andersens dom er typisk: "Som Kunstner og Menneske er Ingemann mest sig selv i Barnets Idyl i de fadervor-kendte 'Morgen- og Aftensange.'" ¹ Digterens individualitet kommer renest til udtryk i salmernes enkle,

naive (måske endda lidt for godtroende?), verdensfjerne barnetro. De nationalmobiliserende historiske romaner blev i det moderne gennembruds kølvand relegeret til drengekammeret eller i bedste fald til "forrygende influenzalæsning".² Udstødt i den litteraturhistoriske glemsels, som det fremgår: nådige, mørke er derimod hele den øvrige (og særdeles omfattende) produktion, der således udgør den uklassiske, dvs. ikke-læste og ikke-forbilledlige, del af Ingemanns forfatterskab. Det gælder Ingemanns lyrisk-episke og dramatiske ungdomsdigtninger imellem polerne 'hvid kristentro' og 'sort romantik', bortset fra enkelte digte de talrige digtsamlinger, og det gælder også den øvrige skønlitterære prosa, som i de samlede udgaver aldrig tæller mindre end et dusin bind.

Den klassiske Ingemann er et destillat. Med enkelte undtagelser synes den almindelige holdning at være, at Ingemann i disse genrer er tysk epigon ("en næsten begavet dansk Discipel",³ der er talsmand for en, nu lykkeligvis overvunden, repressiv idealistisk dualisme.⁴ Idealismen sætter sig også igennem og svækker de værker, f.eks. nutidsromanen *Landsbybørnene* (1853), hvor Ingemann bevidst henvender sig til sin samtid og tilstræber den 'realisme', som synes at være den implicitte værdinorm for forskellige (også positivt indstillede) læsere.⁵ Prosaen lider under en langstrakt udramatisk form, en abstrakt blodløs stil og en psykologisk utroværdig figurtegning. Allerede i sin samtid havde digteren problemer med kritikken. I 1810'erne var han det feterede unge håb, med succes også på Det kgl. Teater. Udbredt og elsket blandt almuen kritiseres de grundtvigsk initierede historiske romaner som Walter-Scott imitationer (P. Hjort) og sønderlemmende af den klassicistiske regelæstetik i hegeliansk ikklædning (Chr. Molbech). Eventyr, fortællinger og romaner negligeres snarere, med en enkelt larmende undtagelse. Endnu genlyder anklagerne mod Ingemann om et monotont budskab i forskellig formel ikklædning, som imidlertid bærer mest præg af den romantiske skødesynd, formløsheden.

I tråd med billedet af den naivt-fromme salmedigter frakendes Ingemann æstetisk sans. Det er korrekt, at han aldrig udgiver poetologiske skrifter. De posthumt udgivne refleksioner i *Levnetsbog* (1862) og *Tilbageblik paa mit Liv og min Forfattervirksomhed* (1863) er biografisk orienterede, også hvad angår de æstetiske mod sætninger, til f.eks. Goethe, Oehlenschläger og Heiberg-skolen. De vigtigste bidrag til Ingemanns æstetiske selvforståelse ligger dels i værkerne selv, dels i de "Forerindringer" og "Efterskrifter", som han forfattede til den første udgave af samlede skrifter i perioden 1843-45. At han i hvert fald ikke manglede genrebevidsthed, kan man overbevise sig om ved at undersøge berettigelsen af hans altid

overmåde præcise genrebetegnelser. Modsat H.C. Andersens endelige valg af det vagt favnende "Eventyr og Historier" angiver Ingemann altid det enkelte værks genre, hvorved der optræder følgende bestemmelser: (nytids)roman, novelle, fortælling (herunder "brev fra en landsbypræst"), kakkellovnskrogs-historie, legende og eventyr. Blandt eventyrene, som her skal opregnes med udgivelsesår, modificeres nogle yderligere: "Krønike om Hr. Helias og Jomfru Beatricia" (1816), *De Underjordiske. Et bornholmsk Eventyr* (1817), "Det høie Spil", "Sphinxen. Et Eventyr i den Callot-Hoffmannske Maneer" (begge 1820), *Huldre-Gaverne eller Ole Navnløses Levnets-Eventyr* (1831), "De fortryllede Fingre" (1847), *De fire Rubiner* (1849) og "Guldfuglen eller den plukkede Høne" (1864).

I sin genrebevidsthed synes Ingemann forud for sine nyeste danske læsere, der alle betjener sig af et mere stormasket begrebsapparat. Ingemanns eventyr reduceres her til "fantastiske fortællinger", mere eller mindre vellykkede realiseringer af Novalis' påstået folkeeventyr-lige identitetsutopiske model eller, på nær ét ("Det høie Spil"), ikke "egentlige" eventyr (således "Sphinxen" og "De fortryllede Fingre"), skønt det ene ellers udnævnes til at være "et karakteristisk Ingemann eventyr".⁶ Der er ikke her plads til lange genreteoretiske udredninger, men alligevel skal der gives nogle stikord til Ingemanns underforståede genreteori, som synes at være i bedste overensstemmelse med aktuelle positioner i kritikken.⁷

Til grund for Ingemanns generiske inddeling af prosaen fra (realistisk) roman til (romantisk) eventyr ligger en gradueret skala for tekstuelle elementer angående deres sandsynlighed i forhold til psykologiske og mulighed i forhold til naturvidenskabelige kriterier. "Sphinxen" står centralt i alle nye læsninger, hvadenten det fortolkes som "virkelighedseventyr", "fantastisk fortælling" eller som det første tegn på "interessen for hverdagstilværelsen".⁸ De nyeste læserses vanskeligheder med genrebestemmelsen sammenholdt med Ingemanns utvetydige valg af "eventyr" kan måske netop lede os på sporet af det ingemannsk eventyrlige. Eventyret er ifølge forfatteren "i den Callot-Hoffmannske Maneer", men en sammenligning med dets nærliggende hoffmannske forbillede, "Der goldne Topf" (1814), afslører dog en vigtig forskel. Hos Hoffmann bringes såvel fortæller som læser efter den afsluttende poetiske apoteose i Anselms og Serpentinias alkymistiske bryllup tilbage til den fattige skribents prosaiske hverdag, med en klar markering af den poetiske forsonings "nur-phantastische" status. Hos Ingemann er der derimod ingen fortæller-indskud; det tilsvarende eventyrlige bryllup indvier endeligt eventyrets "anti-helt", Arnold, i sandhedens rige, som uimodsiget forbliver eventyrets sidste ord, uden tilbagefald i hverda-

gen.

På trods af dets litterært selvbevidste leg med realistiske effekter, dets 'retoricitet', er det i lyset af "Sphinxens" rent-fantastiske kulmination misvisende at betegne det som virkelighedseventyr eller fantastisk fortælling. For den fantastiske bevidsthed er det (eksistentielt) magtpåliggende at afgøre det sære fænomens eventuelle over- eller naturlighed. Ingemanns prosaværker er ikke i todorovsk forstand 'fantastiske', fordi de regelmæssigt kulminerer i at erklære den fantastiske tøven for lige gyldig og iøvrigt pædagogisk foran-ner til ikke at udgranske naturens hemmeligheder, som befinder sig udmærket i Herrens lukkede hænder. Hos Ingemann overflødig-gør visheden om Herrens nuværende kontrol og fremtidige oplysning over det eventuelt dunkle i denne tilværelse enhver videre spekulation. Det eventyrlige er for Ingemann således forbundet med en prisgivelse af umiddelbart mimetiske effekter, man kunne også tale om en, ikke som i realismen: tilsløret, suspension af referentialite-ten, som i de 'renere' eventyr er total og uden selvrefleksiv leg med retoriciteten.

I samtidens offentlige kritik var der ringe forståelse for Ingemanns 'u-rene' former, der ikke entydigt ville være realisme eller fri fanta-si.⁹ I lyset af Todorovs teori om "den fantastiske tøven" er det netop dette træk, der ville kvalificere og kanonisere nogle af fortælling-erne som 'fantastiske'. Det gælder Ingemanns 'gotiske' skrækfor-tællinger i Walpole-Hoffmann-Poe-traditionen, hvor han ofte på effektiv måde håndterer denne genres makabre og groteske instru-mentarium af byronske mørkemænd og uskyldsrene jomfruer ("Moster Maria"), levende døde ("Den levende Døde", "Glas-skabet", "Niels Dragon") dyremennesker ("Varulven"), incestuøse forviklinger ("Altertavlen i Sorø"), kirkegårdsmørkets ugerninger og sort-magiske fremmaninger af og alliancer med mere eller min-dre dæmoniske ånder ("Selv-Citationen", "Skolekammeraterne"). Denne genre har været mest tiltrækkende for klassikerseriens ud-giver og for den mest avancerede nylæser af Ingemann, den psyko-og socioanalytiske symptomalkritiker Ib Johansen. Den aktuelle in-teresse for Ingemanns prosa synes at være størst, når den er mindst eventyr-lig.

Eventyrforskningen skelner mellem folke- og kunsteventyr. Kritik-ken, hastigt sammenfattet, tilskriver folkeeventyret en kollektiv op-rindelse, et afindividualiseret persongalleri og en ofte moralekon-kretiseret belønningslogik i en uproblematiseret forvandlingsberedt under-fuld verden, mens kunsteventyret kendes på dets navngivne autor, dets psykologiserede hovedfigurer og en ofte hermetisk-

allegorisk tematik i en dæmoniseret eller i mindste fald tvetydig iscenesættelse af det vidunderlige som et realitetsdestabiliserende ind-brud fra en anden verden snarere end som en integreret del af en hel verden.¹⁰

Falder talen på danske eventyr, henledes tanken straks på H.C. Andersen. Som Shakespeare er Andersen et eksempel på en digter, der har forvist sine forgængere til glemmebogen. Udover Ingemann har blandt danske romantikere Oehlenschläger beskæftiget sig med eventyrigenren mere end forbigående. I *Poetiske Skrifter* (1805) findes de første selvstændige danske eksemplarer, det nordisk-tragiske prosaeventyr, "Vaulundurs Saga", og det orientalsk-legende eventyrspil i Tiecks maner, "Aladdin". I 1816 står Oehlenschläger som oversætter og udgiver af *Eventyr af forskellige Digtere*, bl.a. Tieck, Fouqué og Kleist. Fra dette tidspunkt daterer sig også Ingemanns første prosaeventyr. Men danske læsere har nærmest over én kam tilsidesat disse eventyr i begejstring over H.C. Andersens *Eventyr fortalte for Børn* (1835ff.), der, efterhånden som Andersens selvtilid voksede, mistede den efterhængte *concessio*. Måske er der snart basis for en omvurdering af Andersens suveræne herredømme over den danske eventyrtradition.

Den traditionelle opfattelse af hierarkiet blandt danske eventyrdigtere kan findes i f.eks. Billeskov Jansens overvejelser over det oprindelige hos Andersens forgængere, der munder ud i en bestemmelse af Andersens originalitet: "Det nye Eventyr kom først i Stand, da H.C. Andersen gik bag det tysk-danske Kunsteventyr tilbage til Folkeeventyret, begyndte forfra".¹¹ Den ubestridte kanonisering af hans eventyr begrundes med hans nærkontakt med det oprindelige. Af hans iøvrigt kaotisk modsigelsesfyldte intellektuelle univers udskilles ofte en bekendelse til "den umiddelbare varme følelse" (f.eks. "Snedronningen", hvor Gerdas besiddelse af ovennævnte ud-frier Kay af snedronningens ispalads). Det taler endvidere til Andersens fordel, at eventyrene ligner folkeeventyr, imiterer talesproget og ikke forvolder skade på en barnlig naivitet. Men 'det oprindelige' er en bred vifte af nyere litteraturteorier enige om at demaskere som konstrueret illusion, hvad enten det sker som en besindelse på kunstens kunstighed, litteraturens skrevethed eller den reflektive formidlings uundgåelighed. Måske kan denne tendens også bidrage til at rehabiliterer Ingemanns "*kunsteventyr skrevet for voksne*".

Kunsteventyret tildeles sin højeste æstetiske status i den tyske romantik o. 1800, hvorfra også de danske digtere henter ideer og modeller til det danske eventyr. Man kunne måske fristes til at mene, at eventyrets høje status skyldes en romantisk dyrkelse af det oprindelige, det nationalt-folkelige, som det f.eks. manifesterer sig i

Grimm-brødrenes indsamling og udgivelse af *Kinder- und Hausmärchen* (1812ff.). Vi har set, hvorledes kanoniseringen af Andersen begrundes bl.a. i hans evne til at gribe bagom kunsteventyret i en fornyelse af de folkelige urformer. Også genopdageren af *Den danske eventyrtradition 1800–1870* vedkender sig et tilsvarende "grundsynspunkt, at folkeeventyret er kernen i den litterære eventyrtradition".¹² Men forklaringen på eventyrets høje anseelse hos Goethe og Novalis, Tieck og Hoffmann skal ikke primært søges ad denne vej.

Den tyske romantiks filosofiske problematik udspringer af Kants kritiske tænkning. Kants værker artikulerer en krise, metafysikkens potentielle forsvinden igennem oplysningsfornuftens restfri rationalisering af universet, der bl.a. truer kristendommens bogstavelige autoritet. Kant tilstræber at genetablere metafysikken igennem en nøje kortlægning af erfaringens grænser, der også markerer grænserne for fornuftens autoritet. Den menneskelige erfaring er bundet til det empirisk allerede givne, filtreret igennem anskuelsesformerne (tid og rum) og kategoriene. Forstanden er modtagende, ikke skabende. En intellektuel, dvs. en ikke-sanseafhængig anskuelse, er ikke mulig for menneskets endelige bevidsthed. Den ville ifølge Kant indebære, at man tilskriver bevidstheden evnen til spontan frembringelse af det forestillede. En sådan skaberevne, der sætter sig ud over forstandskategoriene, er ifølge Kant en uendelig, dvs. guddommelig bevidstheds forrettighed.¹³

Med den kristne fortolknings autoritetstab og efter Kants kritik er der behov for en fornyet refleksion over det erfaringsoverskridende. At tabuere enhver forestilling om det ikke-sanselige pålægger den menneskelige bevidsthed en uholdbar begrænsning. Både Fichte og Schelling insisterer på den intellektuelle anskuelse som et uundværligt første princip, hos Fichte i selvbevidsthedens *Thathandlung*, som sætter såvel jeget som ikke-jeget, hos Schelling i den absolutte identitets objektivering i kunstværket. Ingen af de nævnte har, indledningsvis, Kants betænkeligheder ved at sækularisere den guddommelige skaberevne eller omvendt, at guddommeliggøre den menneskelige bevidsthed. Den teoretisk reflekterede romantiske kunst arver således to filosofiske problemer, divinationens og transcendensens mulighed: kan det skabende subjekt, *in casu* kunstneren, indsættes på den Guds-forladte plads? og: hvilken autoritet kan den kunstneriske iværksættelse af transcendens påberåbe sig? Som vi skal se senere, er disse spørgsmål ikke ukendte for Ingemann.

Eventyret tilbyder sig nu som privilegeret litterært medium for artikuleringen af den kantianske erfarings Andet. I eventyrforskning-

en taler man ikke om det sublime, men om det vidunderlige (*das Wunderbare*). Eventyret anskueliggør den videnskabelige fornufts Andet igennem den bevidste tilsidesættelse af grænserne mellem natur og bevidsthed, ophævelsen af tyngdelovene og kausalitetsprincippet i brud på den sædvanlige tids-rumlige homogenitet og allehånde forvandlinger af magisk art. Insisterer man på at skrive den ifølge Kant uerfarbare *Ding-an-sich*, lukkes der op for en række uafsluttede fortolkningskonflikter, idet fornuften på forhånd er frakendt den dømmende magt. Imod oplysningens *Entzauberung* skriver den tyske romantiks eventyr genfortryllets skrøbelige allegorier.

Eventyrets poetik finder sin klareste formulering hos Novalis, hvis eventyr i øvrigt (i revision af Goethes tilsigtede forbilledlige "Das Märchen" (1795)) bliver romantikkens 'klassisk' uopnåelige forbillede. I Novalis' fragmenter møder man en del modsigelser, eftersom det ofte drejer sig om ubearbejdede citater, notater og tankeeksperimenter, ikke om en sluttet tankebygning. Men et par citater skulle kunne godtgøre, at Novalis anså eventyret for at være det mest adækvate svar på den romantiske krise. Samtidens splittelser profeteres overvundet i eventyret, som tillige angiver modellen for historiens endemål:

Det ægte eventyr skal tillige være profetisk fremstilling... Den ægte eventyrdigter skuer ind i fremtiden... Med tiden skal historien blive eventyr — den bliver igen, som den begyndte.

Denne restaurering af det oprindelige er en tilbagevenden til det før-kulturelles anarkiske frihed, "den *fuldendte skabelses kaos*".¹⁴ Den romantiske kritik er her vendt imod kulturens dissonanser, men også imod den newtonske naturvidenskabs reduktion af universet til en homogeniseret atomophobning, der bevæges efter mekaniske love. I skabelsens kaos ligger også muligheden for den poetiske produktion, der bekræfter menneskets gude-lige frihed. Netop i samme åndedrag som Novalis udnævner eventyret som litteraritetens rene udtryk, skriver han om digterens tilbedelse af tilfældet, det som overskrider det naturvidenskabeligt lovmæssige: "Eventyret er så at sige *poesiens kanon* - alt poetisk skal være eventyragtigt. Digteren tilbeder tilfældet".¹⁵ Mere end mimetisk-realistiske former er eventyret velegnet til at sløre de af videnskaben strengt håndhævede grænser mellem den livløse natur og mennesket, bevidstheden, sjælen. Hos Novalis gives den kanoniske formulering af disse krav til eventyret:

I et ægte eventyr skal alt være vidunderligt hemmelighedsfuldt og usammenhængende — alt besjælet. Hver på sin måde. Hele naturen skal på forunderlig vis være sammenblandet med hele åndeverdenen.¹⁶

Også hos Ingemann bliver eventyret formelt såvel som tematisk middel til hævdelser af det over-naturliges virkelighed imod videnskabens reduktioner.

Som pejling i den særdeles varierede tyske eventyrtradition vil jeg her blot pege på to forskellige interesser, en utopisk og en psykologisk, der synes at præge det enkelte eksemplar, alt efter hvilken tendens der tildeles mest vægt. Den utopiske orientering viser sig i en dels historiefilosofisk, dels individuationsinteresseret digtning, ofte i utvetydig anknudning til en alkymistisk-esoterisk tradition (*Die Zauberflöte*, Goethe, Novalis' "Klingsohrs Märchen", Hoffmanns "Der goldne Topf"). De fleste af Hoffmanns værker, f.eks. "Der Sandmann" og Kreisler-novellerne, indskrives dog i den psykologisk-'interessante' tradition, der kredser omkring galskabs- og splittelsesmotiver og risikoen for fortabelse i en hengivelse til naturens 'natside', ofte dæmoniseret som seksualdrift (Tiecks "Der blonde Eckbert" og "Der Runenberg", Fouqués "Undine"). Hvor H.C. Andersen snarere hælder til den sidste tradition, hvad Ingemann også gør i sine fantastiske fortællinger, finder man i næsten alle Ingemanns eventyr elementer fra det utopistiske inventar.

På trods af sin opbyggelige salmedigtning og sin sikre plads i den folkelige bevidsthed er Ingemanns position i samtidens litterære institution outsidersens, ikke blot geografisk igennem det tvetydige eksil ved Sorø Akademi. Ingemann er på kant med den danske 'guldalder', som han senere modsætningsløst er skrevet ind i. Med Baggesen og Grundtvig var han skeptisk indstillet over for de sejrende skoler på tidens danske parnas. Således bifaldt han ikke Oehlenschlägers digteriske udvikling henimod en goethesk klassicisme og en selvbehagelig livsglæde af kødelig inklination:

hverken Menneskelivets universelle eller Folkelivets individuelle Romantik var hans Livssphære. Hans livsfriske, sangviniske Natur gav ham den sorgløse Aladdins-Naivitet og den mod det ydre Livs skønhed rettede Fantasi, der vel med orientalsk Velbehag — ligesom hos Goethe blandt Germanerne kunde glæde sig ved og dvæle ved store tragiske Livsbilleder, men dog med den gjenfundne Poesies Aladdinslampe helst vilde lade Aanden opbygge sig Paladser med en rig Sandseligheds yppige Skikkelser og med alle det ydre

Livs Herligheder og Glæder. Den hastige, overfladelige Forsoning med Tilværelsens evige Gaader, denne Aandsudvikling fremkaldte, forbød Dybden i Oehlenschlägers Genius at faae Overvægt, og efter sin høiere Digterflugt udhvilede han sig med goethesk Rolighed i hin yppige Livssphære, der syntes ham den sande Humanitets og den sunde Verdensankuelses Paradis”¹⁷

De æstetiske krav om ”det plastisk-formfuldendte” og ”det harmonisk-skønne” var for Ingemann en forflygtigelse af kunstens idealistiske forpligtelser, der for ham ikke, som for Schelling, Steffens, Oehlenschläger og Heiberg, implicerer en æstetisk formidlet forsoning, ”hin velbehagelige, æstetiske Dannelse, der fordrer alle Livsdissonnanser opløste i en skjønt udsmykket Endelighed”.¹⁸ Den danske æstetiks udvikling i det 19. århundrede frem til Heibergs vægt på den skønne forms ”ydre glans” og forbi til Ingemanns håb om en fornyelse af den kristent-folkelige inderlighed allegoriseres i eventyret ”De fortryllede Fingre”. I *De fire Rubiner* opstiller Ingemann også sit ydmyge utopiske program. Med sig fra Paradismuren bærer eventyrets helt, Gudmund, en lille kærne fra et paradisaëble, som plantes og udfoldes i uhyre langsom vækst. Den politiske uro i 1840’erne inspirerer Ingemann til en minimal konkretisering af sit friheds-evangelium. Der sker her en sækularisering af utopiens udsættelse i det u-endelige, som tidligere i Ingemanns forfatterskab blev forstået som en forskydning af utopiens mulighed til et hinsides rent-åndeligt rige.¹⁹ Ingemanns outsiderposition iscenesættes i eventyret i protagonistens udelukkelse fra ”den æstetiske Fristat”, hvor ”Intet kunde taales, der stred mod den sunde Forstand og den gode Smag”.²⁰ På tilsvarende vis udgrænses Ingemanns eventyr, der i deres adventistiske minimalisme fastholder endelighedens dissonanser, af guldalderens æstetiske konstruktioner.

Et humoristisk udtryk for tidskritikken findes i en dagbogsoptegnelse, hvor Ingemann satiriserer den antiromantiske diagnostik i Heiberg-skolen (”Det æstetiske Sundhedscollegium”):

platonisk Kjærlighed og christelig-religieus Begeistring betragtes af Facultetet som et Slags aandelig Typhus, der svækker og udhuler Sjælen og gjør den uskikket til det sande gedigne, kraftige, sunde, dygtige og massive Dyre-Liv i Verden... med Sygdommen følger en vis Afsmag for Livets Kjædboller saavel som for det 18de Aarhundredes Naturalisme og det 19de Aarhundredes Rationalisme. Som Præservativer og Helbredelsesmidler mod denne sygdom anbefaler det aandelige Sundhedscollegium kolde kritiske Omslag, som med Held anbringes om Hjertet...²¹

Også Ingemanns æstetiske antagonist, Chr. Molbech, der frakendte de historiske romaner al værdi, fik at mærke hvad Ingemann selv kaldte "det humoristiske Element i min Natur", som kommer til orde i hans "tredie Periode" efter 1822. Humoren skærpes, ikke mindst i *Huldre-Gaverne*, til maliciøs satire, f.eks. i billedet af den sure Molbech øverst på en samling opblæste svineblærer (den hegeliske æstetiks olympisk tidsoverskridende overblik), der punkteres af eventyrets antihelt, Ole Navnløse. Af andre lystige, anti-æstetiske elementer kan nævnes den "fede, æstetiske Vens" (dvs. P. Hjorts) kanonisering af "den varme Beufsteg"s poetik, den elskedes forvandling til en "Stegvendermaskine", og en digtkonkurrence, der finder en gastronomisk afgørelse:

Prisen blev eenstemmig tilkendt en ung og hvad man kalder meget genialske Mand af overordentlig Fyldighed, som med en saa stærk og kraftig Fantasi, og med saa megen Natur og Sandhed havde anskuelliggjort Ideen om en Flæskeskinke, at Tænderne løb i Vand paa de fleste Tilhørere.²²

Foruden en uventet humor er Ingemanns eventyr også iblandet det man sædvanligvis forstår ved moderne elementer, hvadenten det moderne for tiden kaldes eksperiment, avantgarde, modernisme eller postmodernisme. Man støder ofte på en høj skriftbevidsthed, dvs. en bevidsthed der kender og leger med grænserne mellem fikcionalitet og realitet, ord og tavshed, figurlig og bogstavelig betydning. Dens tilstedeværelse er tydelig i "Sphinxen",²³ som jeg her vil koncentrere mig om, da dets mindst entydigt kristeligt-missionerende karakter synes mest imødekommende for en nutidig bevidsthed. Endvidere giver det i kortest form mest muligt af Ingemanns mangestregede åndelige habitus, bl.a. hans *Auseinandersetzung* med de ovennævnte grundtemaer i den tyske romantik.

I sin undertitel meddeles "Sphinxen" at være skrevet i den "Callot-Hoffmannske Maneer", ligesom der også undervejs er direkte henvisninger til Hoffmans bestemmelse af Callots stil i fortalen til *Phantasiestücken* (1814–5):

sælsomme Billeder, hvori en overnaturlig, underfuld Fantasier verden blandede sig, vild og barrok, i det virkeligste spidsborgerligste Hverdagsliv, og i den besynderligste Contrast, syntes at ville udtale de høieste Ideer i en forvirret Blanding af Skjønhed og Carikatur.²⁴

Eventyrets protagonist, Arnold, er således på et tidspunkt i tvivl om

han blot er en person i Hoffmanns "Der goldne Topf": "du skulde dog vel aldrig selv være Studenten Anselmus? du skulde dog vel aldrig være "ein Phantasiestück in Callott's Manier"..." (47). Eventyrets fortolkere har ikke været sene til at benytte denne nøgle, som også tilbydes via undertitlens genrebetegnelse. Som vi skal se senere, er der imidlertid ingen grund til at tillægge fortælleren og endnu mindre Arnold en privilegeret vidensposition. Det er vanskeligt at lokalisere hoffmannske beskrivelser af hverdagens filistre i eventyret, der snarere skriver sig ind i den goethesk-novaliske form.

Et fordomsfrit møde med "Sphinxen" ville snarere bemærke en påvirkning fra Eichendorff, hvis værker, romanen *Ahnung und Gegenwart* (1815) og eventyrfortællingen *Das Marmorbild* (1818), indeholder en del elementer, der går igen hos Ingemann: den allegoriske stil, marmor-metaforikken, den eftertragtede heltindes fordobling, den højadelige atmosfære med grevinde, maskebal, park og slot, i genskabelse af "die alte, schöne Zeit", med grevinde Cordulas ord: "Sang og Musik, smukke gammeldags Billeder og vidunderlige Eventyr fra de forrige Tider" (45). Også hvad angår den henimod midten af århundredet stadigt mere "unzeitgemässe" troskab over for det romantiske og den kristeligt-konservative verdensanskuelse, omend den ikke dominerer i de her nævnte værker, er der slægtskab mellem Eichendorff og Ingemann.

Til indledende orientering vil jeg nu resumere eventyrets plot. Den verdensfjerne student Arnold køber på en ynglings anbefaling af en gammel heks en stok, hvis knap afbilder en sfinx. Henrykt forelsket i sfinxen forvilder Arnold sig ud på en målløs skovvandring, som ender i et bevidsthedstab. Da han vågner op, genkender han sfinxens inkarnation i grevinde Cordulas måneskinsskønne skikkelse og ynglingen i grevindens page, Floristan. Han tilbringer nu tre fortryllede dage på Cordulas slot, hvorunder han især betages af hendes kunstbegejstring i et billedgalleri. I mistanken om at grevinden i virkeligheden er en dæmonisk figur oplever han hende som en marmorsfinx, hvis spørgsmål om Arnolds identitet kaster ham tilbage til den prosaiske hverdag. Han sætter sig for at skrive sit eventyr, og snart opnår han i nyvunden tillid til fantasiens magt atter adgang til Cordulas rige. En fest i slotshaven skal kulminere i Arnolds bryllup med grevinden, men dette forpurres af den aspirerende ægtemands genkomne tvivl om Cordulas identitet.

Tilbage i hverdagen kontaktes han af Floristan, som nu erklærer sig i tjeneste hos en prinsesse Goldini, der sidder inde med nøglen til den føræreløse Arnolds identitet. Snart rygtes det i byen, at Arnold i virkeligheden er fyrstens søn og således tronprætendent, og dette rygte fører til hans arrestation og transport til et fjernt fan-

getårn. Her møder han en gammel fangevogter, som mener at have slået Arnold ihjel fem år før. Stillet over for det levende modbevis forsøger han, på prinsesse Goldinis ordre, at "gentage" drabet, men Arnold overmander og indespærre ham. I en efterfølgende udforskning af slottets labyrintiske struktur slår Arnold sig ned i et galleri, især henrykt over nogle ubestemmelige portrætter af Cordula/Goldini. Fra denne faretruende fiksering søger Floristan at løse ham med løfter om at føre ham til den virkelige Cordula, men Arnold udsætter flugten fra slottet for at befri den gamle fangevogter. Da han vender tilbage til galleriet, fremtræder den skønne Goldini med et ægteskabstilbud, der indeholder mere konkrete løfter end den åndeligt disponerede Cordulas. Imidlertid forhindres denne alliance i sidste øjeblik, da Arnold slår korsets tegn for sig, hvorefter hans position overtages af den gamle fangevogter, der brudevalser den til hamburgersk "Sælgerkjærling" forvandlede Goldini ud af historien. Af Floristan føres Arnold nu til sin ventende brud, Cordula, og efter hendes opklarende konklusion kan der endelig fejres bryllup i slotshaven.

Som man kan se af referatet, er der god basis for en psykoanalytisk inspireret læsning, der fokuserer på ødipalt bestemt seksualangst (sfinxens spørgsmål allerede i Sofokles' tragedie) og på luder/madonna-kompleksets reproduktion i Goldini/Cordula-parret.²⁵ Den sidstnævnte dikotomi kan tillige spores biografisk i Ingemanns epokaltypiske erfaring (på den italienske dannelsesrejse) af splittelse mellem den af mediterrane sanselighed potenserede fascination af Maria Bügel og troskaben over for den ventende forlovede, Lucie Mandix.²⁶ "Sphinxen" inviterer også til en dannelsesfilosofisk læsning, måske i dennes jungianske version, der i høj grad imødekommes af eventyrets elementer, ond og god anima, heks, gammel vismand og det afsluttende alkymiske bryllups metaforiske forsamling af de fire elementer: "I Haugen steeg atter den muntre Glædesild op fra Øen i den speilklare Søe, og i Lunden funkede Høialtret med de tusinde Stjerner" (72). En sådan esoterisk læsning med *happy end* synes mere i tråd med eventyret og dets rod i den tyske utopistiske tradition end den psykologisk-'interesserede'. Alligevel forekommer det mig, at plottet ikke sættes i bevægelse af en dannelsesintention, ligesom Arnold kun i ringe grad lever op til kravene til en dannelsens helt om gradvis erkendelsesakkumulering. Han gør faktisk alt forkert, og hans forløsning er snarere resultat af en ufortjent nåde end af en bevidst indsats.

Af stor betydning for plottets afvikling er spørgsmålene om subjektets overtagelse af den guddommelige skaberkraft og om den skabende fantasi og dens forestillingers ontologiske status. Stokken

indvier Arnold i det vidunderliges sfære, hvori sfinxens spørgsmål kaster ham ud i en identitetskrise, der søges løst i hengivelsen til en digterisk bestemmelse. Arnold falder ind i og ud af eventyrets sfære i direkte sammenhæng med hans tillid til og mistro over for grevinde Cordulas sande væsen. Arnold hjemsesøges permanent af tvivl om hans oplevelsers realitet: "skulde Alt kun være en Drøm?" (55). Et sted er Arnold tæt på at annamme oplysningens *Entzauberungslogik*: "naar man saae Noget, som syntes Overnaturligt, var det enten Tyve eller forklædte Kjærester, eller ogsaa drømte man, og lod sig bedrage af sin egen Fantasie" (65). Betingelsen for Arnolds lykke er opgivelsen af den intellektuelle tvivl, med Cordulas ord: "Dersom du nu ikke vil tabe mig for evig, og dig selv med mig, saa følg herefter kun dit Hjerte iblinde, og slaae ikke Lyksaligheden ihjel, for at see hvoraf den bestaaer" (52).

Arnold opgiver sluttelig (i imitation af Fr. Schlegel) ironiens skabende frihed og selvrefleksionens selvfordoblende potenseringer i en troshandling:

Andet end sig selv, kan Ingen jo heller blive, om han ogsaa tusinde Gange bilder sig det ind og hele Verden siger han har Ret. Ved at tænke for meget paa sig selv, bliver man desuden gal tilsidst mærker jeg, eller, hvad der er endnu værre, kommer i Fandens og hans Oldemoders Klør...men at den herlige fortryllende Verden, hvori den skønne Cordula lever og rører sig — at den er sand og virkelig og hverken nogen Drøm eller et betydningsløst Eventyr, som jeg selv har opfundet, derpaa vil jeg nu heller ikke tvivle et Øieblik meer i mit Liv (71).

Bryllup kan fejres, da Arnold består fantasiens initiationsprøve og lægger sin analytiske forstand bag sig. Han opgiver at finde svaret på sin identitets gåde og får til belønning prinsessen og det hele kongerige, med Floristans opsummerende ord: "du vandt dog Prindsessen, og hendes er Kronen, når al Verdens Herlighed er Tant og forfængelig Drøm" (72). Det er muligt at læse eventyret som led i en restaurering af fantasiens mytologiske autoritet og verdens skjulte totalitet. Arnolds identitet som kunstner heler den romantisk-ironiske personlighedsspaltning. Hengivelsen til ånden og inderligheden sejrer over den ydre glans og fornuftens fremmedgørende effekter.²⁷ Her genkender vi Ingemann som den radikale dualismes fortæller, sublimeringens og hinsidighedens besynger.

Udlægningen af eventyrets morale som åndelighedens overvindelse af selvrefleksionens ironiske dæmoni er tillige sanktioneret af Ingemanns "Forerindring" (1845). "Sphinxen" er ikke blot tænkt

som en Hoffmann-imitation, det er *et Forsøg paa i den angivne Digtningensform at fremstille hvorledes en Romantik, der bevæger sig mellem Vanviddets og Ideens Dybder, enten maa forville sig i huul Nihilisme og dæmonisk Mørke — hvilket er Tilfældet med nogle af Hoffmanns "Fantasistykker" navnlig med "Sandmanden" — eller paa Ideens Vinger udsvinge sig i Frihedens Region. I den barokkeste Sammensmeltning af en overnaturlig Verden med det trivielle Livs mest filistrøse Elementer, stræber hin Romantik her i sin befriende Retning at hævede Idelivets Realitet gennem Kampen med Egoismen, Forfængeligheden og Smaaligheden i en aandsfornegtende Materialisme.*²⁸

Ingemanns eventyr kan således forstås som en operation, der forsøger at inddæmme den frisatte skaberkrafts dæmoniserende virkninger, som de bl.a. kommer til udtryk i den unge Fr. Schlegels re-flektioner over ironien og i Hoffmanns fantastiske fortællinger.

Med en sådan idealistisk læsning harmonerer en poetologisk bemærkning af Arnold, da han ser sig omkring i billedgalleriet: "Allegorier kan jeg ikke lide for min Død, jeg forlanger heller ingen Forklaring derover" (68). Vi genkender her en traditionel kritik af allegorien, der frakendes kunstkarakter på grund af dens oprindelse i og entydige oversættelighed til forstandens begreber. Arnold synes her per negation at foretrække allegoriens modbillede som litteraritetens særlige kendetegn, symbolet, hvori et sansbart fænomen enten allerede henviser til eller investeres med åndelig betydning. Symbolets henvisning til en indre åndelighed, i romantisk poetik ofte forbundet med en inspiration fra oven, genkendes i Cordulas opløsning af Arnolds betæneligheder over fantasiens blasfemiske operationer. Afkaldet på selvbevidsthedens narcissistiske dæmoni belønnes i eventyret af Cordulas fra højere sted autoriserede sanktionering af en ureflektet hengivelse til fantasien:

mig skal Ingen see, uden den, som troer paa mig og elsker mig, uden at forstaae mig. Ikke har du drømt, min Elskede, dit Eventyr er sandt og virkelig oplevet; det er ikke opfundet af dig paa menneskelig Viis, men skabt i dig og ved dig af andre og mægtigere Aander (72).

I denne apoteose sammensmelter den skabende fantasi, den guddommelige inspiration og det mimetiske *Erlebnis*-grundlag i en paradigmatisk, ja klassisk symbolets poetik, der i receptionen bliver til indbegrebet af romantisk poetik.

En tematisk orienteret læsning af "Sphinxen" formår at konstruere en betydningsfuld helhed, hvori de forskellige indholdselementer indgår i harmonisk samspil og tilsammen etablerer en celebrering af kunstens forløsningspotentialer i symbolets tegn. Men spørgsmålet er nu, om eventyret faktisk selv lever op til symbolpoetikens krav, om det *gør* hvad det ifølge denne læsning *siger*. Med andre ord, er der overensstemmelse mellem symbolsk læsning og retorisk modus?²⁹ Langt fra at være et 'virkelighedseventyr', der indeholder en vending mod 'hverdagstilværelsen', synes eventyret retorisk at beskrive en linie fra mimesis ("Gamle Stokke! fornuftige Stokke! Spitsborgerstokke! raabte en gammel Sælgekone paa Gaden i Hamborg" (42)) til rent allegorisk modus ("Nu rullede Cordulas skjønne velbekendte Guld-karm frem mellem Buskene og det lykkelige Brudepar besteg den, hvor paa Floristan greb Silketømmerne og styrede de vælige Gangere gennem den dunkle Skov til det prægtigt oplyste Slot" (72)). Hvis man anerkender, at det afsluttende bryllup afvikles i utvetydigt allegorisk stil, hvad kritikken ikke er sen til at bruge imod Ingemann,³⁰ er man på sporet af en diskrepans mellem Arnolds erklærede ubehag ved allegorien og tekstens brug af allegoriske virkemidler.

I den følgende læsning vil jeg undersøge om den retoriske dynamik kan kaste lys over dunkelheder på det tematiske og narrative plan. Arnolds skiftende fortolkningsstrategi over for det ikke-hverdagsglige udgør eventyrets narrative dynamik. Hans udfald fra det eventyrlige fremprovokeres af hans tvivl om Cordulas indre væsen, om hun, som Arnold kræver det, er et stabilt tegn, hvor ydre skønhed svarer til indre betydning. Cordula stiller ham gåden om egen identitet, men advarer ham samtidig om at løsningen fører til hendes tilintetgørelse ("kunde du løse min Gaade, maatte jeg forgaae for dine Øine og dog maa jeg spørge: Hvo er du, og Hvo er jeg?" (48)), hvad Arnold senere opfatter som en trussel om egen tilintetgørelse ("uden dig kan Arnold nu jo ikke leve" (49)). En fyldestgørende identitetsbestemmelse synes således at være en nødvendig betingelse for ophold i Cordulas rige, men har tillige dødelige implikationer.

Arnold forsøger i første omgang at besvare udfordringen ved at blive skrivende eventyrdigter: "jeg teer mig saa galt i Alt hvad jeg foretager mig, at jeg næsten skulde troe, jeg var Digter. Jeg maa prøve derpaa; jeg vil see om jeg kan skrive et Digt eller et Eventyr" (49). Arnold skriver sig igen vej til Cordula, som fortolker hans tvivl som et unødvendigt behov for at vide, hvad den ydre verden tænker om deres forhold: "hvi tænker du da saa meget paa, hvad vi ere for den udvortes Verden? vi vide jo nu dog, hvad vi ere for os selv og hinanden, om der saa slet ingen Verden var til uden om os" (52). "Ja,

visselig! nu skal Intet i Verden adskille os meer" svarer Arnold, men formår ikke at opretholde den krævede ligegyldighed. Ved altret kommer han igen i tvivl om Cordulas identitet, mere præcist om hendes menneskelighed: "hun kom ham livagtig for som en underfuld lødomsfuld Marmorsphinx. — 'Nei, du er intet Menneske, Cordula!' raabte han forfærdet" (54). Gådens opløsning synes at være Arnolds accept af parrets autonomi, dets uafhængighed af omverdenen. Hælder Arnold til at tolke Cordula som umenneskelig, ikke-verdslig, kastes han tilbage til realiteten, hvad han imidlertid selv oplever som en fjernelse fra hans egentlige bestemmelse. Stillet over for to tilsyneladende uforenelige verdner, det skrevne eventyr og den empiriske erfaringsverden, bliver personlighedspaltningen eksistentielt påtrængende for Arnold: "er jeg En eller To? og er jeg To, hvilken af de To er da mit virkelige Selv?". I et efterfølgende mareridt optræder Cordula som sphinx blandt pyramider og hieroglyffer, Ægyptens dunkle tegn, hvis betydning eller indhold er dødt eller meningsløst.

En løsning på identitetsproblemet, som tilsyneladende stiller færre krav, dukker nu op i horisonten. Som prinsesse Goldinis page tilbyder Florestan oplysning om Arnolds identitet, "om Fødsel og Herkomst", idet han for sagens skyld tegner grundridset til et portræt. På uoplyst vis synes den mimetiske gestus at bidrage til Arnolds arrestation og deportation til prinsesse Goldinis slot. I denne sfære indføres Arnold af en officer, som tillige er en biografisk-bogstavelig læser af eventyret. Til Arnolds fortørnelse tager han "Helten i mit Digt for en virkelig Person, og ovenikjøbet mig selv" (59). Prinsesse Goldinis fremtræden synes at leve op til Arnolds krav om 'menneskelighed':

et glødende Straalevæld fra hendes sorte funklende Øine tændte en Attraa i Arnolds Hjerte, som han aldrig før havde virkelig følt, men kun leget med i Drømme... Dette fortærende Blik... det elskovsfunklende Liv i hvert Blik... lovede ham en langt virkeligere og haandgribeligere Lyksalighed nu, end med det ellers blege gaadefulde Aasyn... (69f.).

Efter at have givet afkald på Goldinis menneskelighed er Arnold endelig beredt til det sande *felix coniunctio*. Løsningen ligger imidlertid ikke i, at Cordula leverer beviser for sin menneskelighed, sin erotiske villighed til at realisere nærværet. Arnold opgiver sine spekulationer om oplevelsernes oprindelse, reel eller blot fantaseret, "det kommer igunden ud paa Eet" (71). Cordula mister ikke sin sphinxagtige karakter, men det hieroglyfisk betydningstomme truer

ikke længere Arnold: "hun syntes ham vel atter et overjordisk ubegribeligt Væsen, der liig en gaadefuld Sphinx laae Haand i Haand med ham for den Eviges Throne; men han gruede ikke meer for det herlige Syn..." (72).

Med eventyrets retoriske udvikling in mente bliver det muligt at læse Arnolds eventyrlige oplevelser som en fortælling om litteraturens forsøg på selvbestemmelse i valget mellem allegorien (Cordula) og symbolet (Goldini). Den narrative dynamik bevæges i dette perspektiv af litteraturens begær efter nærvær og tilsvarende modstand mod at erkende sin skriftkarakter. Håbet om Goldinis belysning af Arnolds oprindelse reflekterer fejlagtige forsøg på at sikre litteraturens henvisning til en verdslig oprindelse. Hvor Cordula ikke formår at repræsentere en klar betydning, svarer Goldinis løfte om "en langt virkeligere og haandgribeligere Lyksalighed" til tegnets udslettelse i Arnolds uhindrede bevægelse henimod den bogstavelige betydning, det uformidlede nærvær.³¹ Med korsets tegn sendes Goldini, forvandlet til hamburgsk sælgerkælling, og fangevogteren ud af eventyret. Fangevogteren er sprogets 'dårlige samvittighed', som danser det repræsenterende og nærværsforjættende 'symbol' ud af litteraturen.³²

Ud fra en symbolsk interesse må eventyret således siges at slå fejl, idet den ønskede forbindelse mellem skrift og nærvær ikke kommer i stand. Næsten tautologisk gælder det, at litteraturens selvbestemmelse er autonomi. Litteraturens bestemmelse er at blive allegoriens rene skrift. Som Cordula ved, er bogstaveliggørelsen i det rene sprogs selvidentitet dræbende. For eventyrets udfoldelse er det imidlertid afgørende, at litteraturen gør modstand imod sin skriftlighed, imod sin autonomisering, i Arnolds tvivl om betydningen bag Cordulas allegoriske overflade. Autonomien er således aldrig en stabil tilstand. Litteraturens identitet, eller litterariteten, er ikke identisk, eftersom den kun findes i forskellen mellem det bogstavelige og det billedlige.³³ Litteraturen er altid undervejs mod sin bestemmelse, eftersom dens opnåelse tillige er dens tilintetgørelse. Skriftens bestemmelse, det døde bogstav, er litteraturens både nødvendige og umulige mulighedsbetingelse.

Den tilsyneladende lykkelige symbolske forløsningshistorie er i retorisk perspektiv en fejlslagets allegori, men dette fejlslag er ikke tragisk. I det øjeblik Arnold opgiver sin modstand imod autonomiseringen, opgiver han tillige at være kunstner; eventyret er forbi. Arnold kan måske ikke lide allegorier "for min Død", men teksten accepterer det allegoriske vilkår, betydningens udeblivelse. Spaltningen mellem tegn og betydning søges ikke helet. Verdens betydning imploderer og den endelige mening udsættes i det uendelige:

Nu er jeg forsonet med dens hellige Mysterium — og spørger Sphinxen mig atter: Hvo er du? og Hvo er jeg? — see, da vil jeg pege op paa Himmelenes Stjerner og sige: der kan du læse det, jeg veed det ikke, jeg vil og skal vel ikke vide det nu (71).

Betydningen er udsat til dommens dag, når døden lukker kløften mellem bogstav og figur, og de levende forskelle bliver dødens identitet. I mellemtiden findes litteraturen...

Med fremlæsningen af allegoriske elementer i Ingemanns eventyr bliver det muligt at indskrive ham i den allegoriske romantik, som har været et hovedanliggende for nogle af de mest spændende ny-læsere af romantikken, Walter Benjamin og Paul de Man.³⁴ De Man gør op med en universel identifikation mellem romantik og opskrivningen af symbolets værdi i forhold til allegorien og med alle de tolkninger af romantikken, der først og fremmest vægter dens symbolistiske enheds- eller forsoningstendenser. Den myterestaurerende tradition ser det ægte romantiske i en stræben efter at forløse natur og menneske igennem symbolkunstens identiteter. Imod illusionerne i denne tradition anerkender den ægte romantik ifølge de Man naturens fremmede andethed, sprogligt reflekteret i allegoriens løsrivelse fra den fænomenale verden. Den romantiske kunsts krisevilkår, kristendommens autoritetstab, kunstens autonomisering og menneskets naturfremmedgørelse, besvares af den autentiske romantik i en særegen sækulariseret allegori. Den allegoriske romantik, som findes i f.eks. Rousseaus, Hölderlins og Wordsworths værker, modsvarer erkendelsen af det tidslige vilkårs negative betydning for den menneskelige væren-til-døden:

Allegoriens dominans svarer altid til afsløringen af en autentisk tidslig skæbne... Den forhindrer subjektets illusoriske identifikation med det ikke-subjektive, som nu, smertefuldt men uden omsvøb, erkendes som ikke-subjektivt.³⁵

Modsat eventyrets nøgterne indsigt kan man kun skimte denne smertefulde erkendelse i Arnolds begrundelse for sin modvilje over for det allegoriske: "Allegorier kan jeg ikke lide — for min Død...". I sin iscenesættelse af litteraturens modvillige autonomisering og i sin bekendelse til allegoriens implosive semiotik er "Sphinxen" allerede hinsides de forløsningshåb, som myterestauratorerne investerer i symbolets syntetiske magt.

Noter

- 1.
2. *Ill. Dansk Litteraturhistorie*, III, Gyldendal & Nordisk 1924, p. 235.
Søren Baggesen i *Dansk litteraturhistorie*, bd. 5, Gyldendal 1984, p.
3. 518.
F. Billeskov Jansen, *Danmarks Digtetekunst*, III, Munksgaard 1964, p.
4. 131.
"En fanatisk puritanisme hersker i Ingemanns ungdomsarbejder",
5. Sven Møller Kristensen, *Den dobbelte Eros*, Gyldendal 1966, p. 78.
Det gælder således også Marita Akhøj Nielsens iøvrigt teologiserende kommentar i DSL-udgaverne.
6. Ib Johansen, *Sfinxens forvandlinger*, Aalborg Universitetsforlag 1986, pp. 17–28, Ivy York Möller-Christensen, *Den danske eventyrtradition 1800–1870*, Odense Universitetsforlag 1988, *passim*, og Marita Akhøj Nielsen, "Efterskrift", *Fjorten Eventyr og Fortællinger*,
7. Borgen 1989, p. 227.
En koncis og frugtbar kritisk oversigt over den nyeste fantastikforskning (fra Todorov og fremad) giver Karl Erik Schøllhammers essay, "En fantastisk litteratur eller en skrækkelig teori", *Litteratur og*
8. *Samfund* 41, pp. 8–23.
Möller-Christensen, pp. 108–15, Johansen, pp. 17–20, og Akhøj
9. Nielsen, p. 228.
10. Jvf. Marita Akhøj Nielsens eksempler, *op.cit.*, pp. 243f.
En kort, primært historisk orienteret oversigt giver Jens Tismar i *Kunstmärchen*, Stuttgart: Metzler 1983. Større teoretisk vægt og udsyn har Paul W. Wühl, *Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte*,
11. *Botschaft, Erzählstrukturen*, Darmstadt: Ullstein 1984.
12. Billeskov Jansen, *op.cit.*, p. 267.
13. Möller-Christensen, *op.cit.*, p. 9.
"Skulle jeg tænke mig en forstand, der selv anskuede (som f.eks. en guddommelig, der ikke forestillede sig givne genstande, men gennem hvis forestilling genstandene selv tillige blev givet, eller frembragt), så ville kategorierne i henseende til en sådan erkendelse slet ingen betydning have", *Kritik der reinen Vernunft*, 2. oplag 1787, §
14. 21, B145.
Schriften, red. Samuel & Mähl, Stuttgart: Kohlhammer, 1960ff., III, no.
15. 234, p. 281.
16. *Op.cit.*, III, no. 940, p. 449.
17. *Op.cit.*, III, no. 234, p. 280.
Tilbageblik paa mit Liv og min Forfattervirksomhed, Reitzel 1863, pp. 62f. I samme værk findes følgende bemærkning, som måske kunne inspirere til en anden, Harold Blooms læsning af Ingemanns afstandtagen til Oehlenschläger: "jeg følte ikke kald til at være en u selvstændig vandrende Planet om min geniale Forgængers Sol; jeg følte selv Noget i mig af en aandelig Fixstjernes Ild, og vore Veie ad-

- skiltes" (p. 12). Den astronomiske metaforik er en fast bestanddel i digternes kamp imod angsten for indflydelse og for egen originalitet, særdeles synlig i den engelske tradition fra Milton over Wordsworth til Shelley og videre, jvf. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York 1973.
18. *Tilbageblik*, op. cit., p. 13.
- Således hedder det i *Tilbageblikket* om ideen i eventyrspillet *Reinald Underbarnet*: "kun i den himmelske Forløsnings Tegn findes Nøglen, der løser Livsgaaden og atter aabner den store, lukte Helligdom, hvori den forløste Natur skal gienfinde sin tabte herlighed og selv blive et luttret Tempel for det befriede Menneskeliv" (op.cit., p. 33).
20. *Samlede Eventyr og Fortællinger*, Reitzel 1853ff., VI, p. 97.
21. Citeret efter Kjeld Galster, *Fra Ahasverus til Landsbybørnene*, Kolding 1927, p. 14.
- Samlede Eventyr og Fortællinger*, III, pp. 121f., 22ff., 38f., 56f. Jvf. også digterens "Trøst mod Hyperdanskhed":
- I Kjærlighed til lutter Danske
Vist ingen Digter sig fordyber ganske:
Al overdreven Kjærlighed gaaer bort,
Naar blot man kjender Molbech og Peer Hjorth.*
- (Citeret efter Kjeld Galster, *Ingemanns historiske romaner og digte*,
23. Aschehoug 1922, p. 111).
- Erik Thygesens proto-dekonstruktive læsning fra 1971 (!) udfolder denne problematik under betegnelsen "selvdestruktion", "Litteraturens Rige er en aandelig Fristat", *Analyser af Dansk Kortprosa*, red. Dines Johansen, Borgen 1971, pp. 116–28.
24. *Fjorten Eventyr og Fortællinger*, p. 46. Alle følgende henvisninger til
25. "Sphinxen" indføres i teksten.
- Ifølge Ib Johansen reproducerer Ingemann komplekset, hvorimod
26. Erik Thygesen mener at kunne læse Arnolds endelige helbredelse. Den mest nærgående skildring, bl.a. med inddragelse af parternes ikke offentliggjorte dagbogsoptegnelser, af denne mest turbulente periode i Ingemanns sjæleliv leverer Kjeld Galster i *Fra Ahasverus til Landsbybørnene*, pp. 77–97: "Et Minde fra Ungdommen". Den biografiske baggrund bruges her som fortolkningsnøgle til *Holger Danske* (1837).
27. Jvf. Möller-Christensens konklusion: "kun den ureflekterede overgivelse til fantasien og følelsen bringer Arnold i sammenhæng med de meningsskabende kræfter... Arnold er ikke mere identitetssøgende — og hermed reflekterende og analyserende i sin bestræbelse — men grunder derimod sin eksistens på den umiddelbare accept af tilværelsens mysterium" (op.cit. pp. 111, 113).
28. *Sml. Eventyr og Fortællinger*, op.cit., bd. 2.
- I en kommentar til Adornos og Auerbachs fragmentariske skrift foreslår Paul de Man, at netop dette spørgsmål er romantikkritikkens mest påtrængende: "Ved at hævde fragmenteringens uundgåelighed

- i en fragmentarisk modus genskabes den æstetiske enhed af form og indhold, som meget vel kan tænkes at være det kritiske punkt i den historiske læsning af romantikken", *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984, p. ix.
30. Jvf. f.eks. Billeskov Jansens iagttagelse, der overflødiggør videre argumentation: "medens Symbolet dominerede hos Oehlenschläger, vælger
31. Ingemann Allegorien" (*op.cit.*, p. 61). Ifølge Paul de Man er denne bevægelse karakteristisk for litterariteten i det hele taget: "En sand beskrivelse af det litterære sprog kan ikke forbigå litteraturens vedvarende fristelse til at fuldende sig selv i et enkelt øjeblik. Umiddelbarhedens fristelse konstituerer en litterær bevidsthed", *Blindness and Insight*, 2.ed., Minneapolis 1983, p. 152, (herefter citeret
32. som BI). Eventyret skriver sig således ud af den symbolske stils tidsfornægtelse, som ifølge de Man destabiliserer den og forhindrer dens harmoniske lukning: "den symbolske stil får aldrig lov til at eksistere i ophøjet ro; da den kaster et slør over et lys, man ikke længere ønsker at se, vil den aldrig opnå en helt igennem god samvittighed", "The Rhetoric of Temporality", (*BI*, p. 208).
33. "Sphinxen" synes at bekræfte de Mans beskrivelse af litteraturens dia-kronisering af sprogets synkrone ustabilitet: "litteratur kan repræsenteres som en bevægelse og er, i sit væsen, den fiktive fortælling om denne bevægelse. Efter det indledende moments flugt fra litterariteten følger en tilbagevendende, der fører litteraturen tilbage til det den er" (*BI*, p. 159). Jvf. senere i samme essay, uoversætteligt: "the fluctuating movement of aborted self-definition is a constitutive part of literary language"
34. (*BI*, p. 164). Jvf. Benjamins *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1919) og spredte ansatser i *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925). Bortset fra "The Rhetoric of Temporality" findes de Mans vigtigste essays om romantikken i *The Rhetoric of Romanticism* (1984), (jvf. n.
35. 29). Fra de Mans essay "The Rhetoric of Temporality", hvis distinktion mellem symbol og allegori har været ledetråd for læsningen af "Sphinxen" (*BI*, pp. 206f.).

