

Elegiske sensibiliteter

Følelsens æstetik set fra en genre

[S]he had the rapt look of one brushing through crowds on a summer's afternoon, when the trees are rustling, the wheels churning yellow, and the tumult of the present seems like an elegy for past youth and past summers, and there rose in her mind a curious sadness, as if time and eternity showed through skirts and waistcoats, and she saw people passing tragically to destruction.

Virginia Woolf, *Jacobs Room* (1922)

(Woolf 2004, 164)

Den moderne skepsis mod normative versioner af genrebegrebet kan siges at sætte studiet af enkeltgenrer under pres og problematisere essentialistiske forsøg på at bestemme enkeltgenrers substans. Således må også gamle velkonsoliderede genrer med tusindårige litteraturhistorier som f.eks. elegien opfattes som historisk foranderlige. Som John Frow skriver:

“ Because of its shifting historical content, and thus because of its shifting relation to other genres within particular historical economies of genre, the elegy cannot be said to have a fixed set of characteristics which is peculiar to it. It is a different kind of thing at different times. (Frow 2015, 144)

Dette kan være et argument for at studere genren i dens specifikke historiske kontekst. Imidlertid er det ganske karakteristisk for netop elegien, en affektivt defineret genre (populært: sørgedigt eller klagesang), at den ofte forbindes med mere ahistoriske koncepter, særligt ideer om følelse eller sensibilitet, der umiddelbart kan synes vanskelige at forankre historisk. En psykoanalytisk orienteret genrekritik har f.eks. identificeret sørgedigtet med et freudiansk sorgbegreb – et *sorgarbejde* – og betragtet genren som repræsentation af psykologiske sorgprocesser (Sacks 1985;

Pigman 1985). Men elegibegrebet optræder også ofte i forlængelse af mere diffuse universalismer, såsom når digteren Søren Ulrik Thomsen i Jørgen Leths portrætfilm *Jeg er levende* (1999) taler om det hymniske og det elegiske som to rygrader eller grundstammer, der løber ned gennem poesien – lovsangen, takken for livet og klagesangen over lidelsen i tilværelsen, som ifølge Thomsen forbindes af patos og af skønhedssøgen. Og under overskriften “elegi” skriver *Informations* anmelder Torben Brostrøm et essay om “efteråret oplevet som var det en litterær begivenhed” og forbinder genrebetegnelsen med en særlig tidlig sensibilitet; med “opbrugthedens tilstand koncentreret i et øjeblik, hvor en formiddag går i stå” (Brostrøm 2005). Også hos en forfatter som Virginia Woolf spilles elegibegrebet ind i konfigurationen af særlige stemninger som f.eks. i citatet ovenfor, hvor karakteren Julia Eliot oplever en stemthed i et konkret nu og her, der pludselig fremstår som en elegi for tabt ungdom og forgangne somre.

Disse få spredte eksempler viser, hvordan ideer om en art genrespecifik sensibilitet, en “curious sadness”, cirkulerer i både poetikker, kulturjournalistisk og i litteraturen selv – et godt stykke hinsides elegien som lyrisk genre – selvom de tre forståelser af elegier her ikke nødvendigvis er enslydende eller kongruente.

En ting er, at genrebetegnelser anvendes til *kategorisering* af litteratur, hvad enten der er tale om deskriptiv systematisering eller mere hverdagslig-kognitiv fortolkning og rubricering af de kulturelle fænomener, der møder os. Noget andet er, at genrebetegnelser altså også i visse tilfælde associeres med særlige erfaringsregistre eller affekter, eller at genrer producerer ideer om særligt distinkte følelser. Spørgsmålet er så dels, hvordan man teoretisk kan kvalificere en forståelse af, hvad denne elegi-agtige følelse er for en kvalitet, og hvordan man kan beskrive dens egenart og tilstedeværelse, dels hvordan en lyrisk genre som elegien overhovedet kaster sådanne følelseskomplekser af sig.

Jeg vil i denne artikel diskutere en sådan kvalitet i forhold til termen *modus* – et ganske traditionelt greb egentlig, for *den elegiske modus* er en relativt veletableret term (se fx Potts 1967; Weisenberger 1969; Bloomfield 1986). Det er også almindeligt at henvise til den litterært affektive kategori ‘det elegiske’ (se fx Janns og Refsum 2010) på samme måde som man kan tale om ‘det tragiske’ eller ‘det komiske’, selvom det elegiske givetvis er mere marginal og mindre velbeskrevet end de to første. Men kategorien ‘det elegiske’ indebærer samtidig en række forskelligartede aspekter, der er vanskelige at bestemme specifikt. Det kan både konnotere en lyrisk taleholdning, en særlig form for vemod, en tone i litteratur eller endda en affektiv virkning. Hvordan bliver sådanne litterært affektive kategorier til? Og hvilken status har det affektive aspekt af disse kategorier i den proces, hvor en *genre* udvides til en *modus*?

Indledningsvist vil jeg præsentere forskellige teoretiske udlægninger af begrebet *modus* og efterfølgende se nærmere på den diskursive konstituering af den elegiske *modus*. Dermed vil jeg vise, hvordan *ideen* om sensibiliteter eller endda særligt distinkte følelser historisk er blevet til i relation til teorier om elegien: Elegien og dens affektrelationer bliver især udlagt i poetikker og genrekritikker af en række kritikere fra anden halvdel af 1700-tallet, og dette vil jeg betragte som en måde, hvorpå den elegiske *modus* historisk set er blevet konsolideret. Det særlige er, at spørgsmålet om *modus* i dette tilfælde er nært beslægtet med spørgsmål om *affektens modus*.

Modus og genre

Modus er teoretiseret langs forskellige akser, og det veksler mellem at blive opfattet som noget mere diffust tematisk og som noget udsigelsesmæssigt. Gérard Genette teoretiserer begrebet modus og dets relation til genre i “Introduktion til arketeksten”, der bl.a. drejer sig om triaden lyrik, dramatik og epik. Her kritiserer han den status af ideelle og ahistoriske kategorier, som de tre har antaget. Hvis det er muligt at tale om sådanne litterære ‘naturformer’, er det ikke disse såkaldte *arkegenrer*, men snarere modiene der fortjener en sådan status, fordi modus for Genette er synonym med *udsigelsesmodus*, dvs. et lingvistisk anliggende – noget en tekst ifølge Genette kan have til fælles med andre diskurstyper (Genette 2009, 103). *Genrerne* defineres heroverfor som de “egentlig litterære kategorier” (ibid.), der indeholder et tematisk element, hvor modus netop ikke er tematisk, og der er ikke noget hierarkisk forhold mellem de to. Genette ønsker at gøre distinktionen mellem genre og modus klarere ved at føre spørgsmålet om modus tilbage til det oprindelige udgangspunkt for inddeling af genrerne, som han fremlæser hos Platon og Aristoteles – det lingvistisk-pragmatiske. *Modus* er altså ikke kvalificeret æstetisk og antager en apriorisk status. *Genre* tilhører netop det æstetiske niveau; noget en tekst kan have til fælles med andre kunstarter (ibid.) og må forstås som noget historisk variabelt og kontingent.

Alastair Fowlers måde at tale om modus adskiller sig noget fra Genettes. I *Kinds of Literature* stiller han ikke modus i opposition til begrebet ‘genre’, men skelner derimod mellem ‘type’ [kind], ‘modus’ og ‘subgenre’, som alle hører under “genrer” i Fowlers terminologi (Fowler 1982, 106). Modsæt Genette, som skelner mellem modus og genre via hhv. det lingvistiske og det æstetiske niveau, er Fowlers definition mere ‘adjektivisk’ i sin struktur, forstået på den måde, at modus defineres i relation til ‘type’ og forstås som afledning af denne. Det er dette forhold, der overhovedet gør det meningsfuldt at tale om modus ifølge Fowler, som advarer mod at beskrive modi, som var de uafhængige entiteter; mod “speculative hypostases” og “old misty synchronic abstractions” (108), selvom han dog også påpeger, at få typer har afstedkommet relativt velkonsoliderede modi, og her nævner han det elegiske. En relationsform mellem ‘modus’ og ‘type’, som han hæfter sig ved, findes f.eks. i *kombinerede genrer*, hvor en modal term (f.eks. satirisk) kobles med en type (f.eks. roman), hvilket ifølge Fowler indikerer, at ‘ikke-strukturelle træk’ fra en type udvides til at modificere en anden (ibid.). Hvad enten det sker lokalt og forbigående eller mere gennemgribende – f.eks. hvis en roman er *satirisk* – vil det være tilfældet, at modus drejer sig om brugen af et *repertoire*; at

“ a mode announces itself by distinct signals, even if these are abbreviated, unobtrusive, or below the threshold of modern attention. These signals may be of a wide variety: a characteristic motif, perhaps; a formula; a rhetorical proportion of quality. (Fowler 1982, 107)

For at indkredse modi må man altså se på de distinkte signaler og holde sig deres “repertorial implications” for øje, selvom disse altid er ufuldstændige (ibid.) og kun er til stede som et udvalg af typens træk. Mens modus umiddelbart konnoterer noget bredt og måske også diffust, er det Fowlers pointe, at det er muligt at anvende

termen til at beskrive noget distinkt. Modus fremstår således hos Fowler som afledninger af allerede velkendte genrer; som elementer af deres repertoire og er altså noget tematisk, hvilket det slet ikke er hos Genette. Hos John Frow forstås modus som kvalificering eller modifikation af genre – en modus står sjældent alene, men bestemmes som “the thematic and tonal qualification or ‘coloring of genre’” (Frow 2015, 73). Hvis modus henviser til en *farvning*, er betegnelsen genre derimod forbeholdt “a more specific organisation of texts with thematic, rhetorical, and more formal dimensions” (ibid.). Frow deler Fowlers ‘adjektiviske’ opfattelse af begrebet modus og forstår det som “the extensions of certain genres beyond specific and time-bound formal structures to a broader specification of ‘tone’” (71). Også for Frow er der tale om en art udviklingslogik, idet modiene begynder deres liv som genrer og følgende bliver til forlængelser af dem i en proces over tid, hvorigennem

“ [the modes] take on a more general force which is detached from particular structural embodiments: tragedy moves from designating only a dramatic form and comes to refer to the sense of the tragic in any medium whatsoever. (Frow 2015, 71-72)

Men det står stadig uklart, hvilken status denne ‘general force’ egentlig har; hvad er ‘the sense of the tragic’ for en kvalitet og hvordan kan dens tilstedeværelse beskrives? Det er samtidig bemærkelsesværdigt, at når Frow taler om modus, griber han til begrebet *tone*. Og selvom Genette på sin side definerer modus langs andre akser end Fowler og Frow, er der også hos ham en antydning af et mere kvalitativt bestemt modusbegreb, der ligner Frows lettere diffuse bestemmelse af modus som *tone*:

“ [S]om en anden (vag) evidens ser jeg tilstedeværelsen af en eksistentiel holdning, af en ‘strukturel antropologi’ (Durand), af en ‘mental disposition’ (Jolles), af et ‘imaginært skema’ (Mauron) eller, som man lidt mere ubesværet siger, af en egentlig episk, lyrisk og dramatisk ‘følelse’ – men så også en tragisk, komisk, elegisk, fantastisk, romanagtig etc., hvis karakter, oprindelse, varighed og relation til historien endnu mangler at blive studeret. (Genette 2009, 106)

Over for Fowlers argument om modis distinkte signaler står altså Genettes kommentar om den ‘vage evidens’ af en art ‘følelse’, der endnu mangler at blive studeret, og jeg vil i denne artikel tage Genettes udpegning af disse vage kategorier som opfordring til en diskussion af netop den ‘følelse’, der undertiden får prædikatet elegisk. Hvilke komponenter består ‘modus’ af i dette tilfælde, og ikke mindst: hvordan er disse komponenter blevet beskrevet historisk? Mens man teoretisk godt kan skelne mellem modus og genre, er det temmelig vanskeligt at opretholde en sådan skelnen, når det drejer sig om elegien og det elegiske, måske fordi genren elegi i dens moderne former er defineret ved sit affektive register. Således har genren indlysende noget med sørgmodige følelser at gøre, mens den elegiske modus på sin side lader sig betegne som en særlig affektiv modus – som bliver diskursivt konstitueret i teorier om genren og dens affektrelationer.

Genrens modulationer

Med til historien om det elegiske hører flere grundlæggende genredefinitoriske forskydninger, hvor nogle har noget med affekt og følelse at gøre, mens andre tilsyneladende ikke har. I et forsimpelende fugleperspektiv kan modulationerne skitseres nogenlunde sådan: Antikkens rent metriske bestemmelse af elegien som en tolinjers metrisk form bestående af et daktylisk heksameter efterfulgt af et daktylisk pentameter (den metriske enhed, vi kender som *det elegiske distikon*) viger omkring renæssancen pladsen for et rent indholdsmæssigt eller affektivt kriterium. Her får elegien en forstærket identitet som sørgedigt i anledning af dødsfald – *funeral elegy* – uden formelle kendetegn, vel at mærke. I denne streng af genren er elegien veldefineret som digt skrevet ved en persons død. Men det bemærkelsesværdige og for genredefinitionen ret besværliggørende faktum er, at selvsamme ceremonielle islæt udfases og ikke længere er elegiens kendemærke, når vi kommer frem til omkring midten af 1700-tallet. På dette tidspunkt udvides elegibegrebet og knyttes til såkaldt *graveyard poetry*, som udøves af digtere som Edward Young, Robert Blair og Thomas Gray i England. Her er der ikke længere tale om lejlighedsdigtning, for digtningens topos – en ensom digter i ensom meditation i en gotisk, ruinøs setting, typisk en kirkegård – forudsætter ikke nogen sørgelig anledning til elegien. Betegnelsen elegi begynder herfra i større grad at blive brugt om eftertænksomme digte, der dyrker et mere generaliseret, mere diffust og mindre klart objektrettet vemod.² Grays “Elegy Written in a Country Churchyard” (1751) er et eksempel på, hvordan andre typer af sensibiliteter kommer til at præge elegigenren. Her konfigureres den elegiske affektivitet som vemodig dvælen ved kirkegårdsrummet snarere end dødsklage – formuleringen “one longing lingering look behind” er emblematiske for digt-ets forlængede, tilbageskuende gestus, og digteren råber ikke sin smerte ud, kirkegårdens beskedne og forfaldne monumenter bliver derimod anledning til “the passing tribute of a sigh” (Gray 1986).

Den udvidede brug af elegibegrebet i 1700-tallet giver naturligvis nogle andre præmisser for at tale om elegisk følelse end begravelseselegien: Hvor den affektive kvalitet ved lejlighedsdigtet er lettere at give prædikatet ‘sorg’, vil man snarere tale om stemning eller tonalitet i forlængelse af disse modulationer.³ Samtidig ser vi et initiativ til formuleringen af et distinkt begreb om det elegiske hos kritikerne, der følger op på digternes forandrede brug af elegibegrebet med en række essays om genren. Efterhånden bliver det en gængs opfattelse, at elegien har eller endda er synonym med en særlig *Empfindungsweise* (Schiller), og *Empfindung* bliver i det hele taget et nøgleord i 1700-tallets genreteoretiske diskussioner: Ifølge Theodore Ziolkowski kan man på dette tidspunkt se et skift fra forestillingen om genre som “literary kind” til genre som “mode of sensation” (Ziolkowski 1980, 76f.). Dette har for elegiens vedkommende en større rækkevidde ifølge Jörg Schuster, idet denne genreforståelse afføder en diskussion om affekt og følelse i relation til principielle poetologiske spørgsmål, hvilket udmønter sig i en ‘afstandens poetologi’: Modsat den heftige affekt, der eksempelvis kendetegner oden, er elegiens domæne den dæmpede affekt, der som forudsætning har en tidlig distance til smerten. Afstanden muliggør en poetisk-imaginativ impuls hos digteren – først når smerten er dæmpet, er det muligt at skrive vers – ligesom den samtidig tillader et moment af vel-

behag – “Vergnügen” – ved vemodet, der altså differentieres fra sorg og melder sig som en ‘vermischten Empfindung’, en blandet følelse. Schuster taler ligefrem om en “genrespecifik moderation af følelsen”⁴ (Schuster 2002, 14) og om det afdæmpede og blandende som “specifik ‘elegisk’ følelsesmodus” (ibid., 27).

Blandet og blid nok til elegi

Teoretiseringen af det elegiske som specifik følelsesmodus hviler i nogen grad på argumenter om autenticitet. Hos den franske kritiker Louis Jules Mancini-Nivernois i hans “Dissertation sur l’Elégie” (1743) ser vi bl.a. en skelnen mellem tragisk smerte og den elegiske digters følelse, som tyder på, at elegiens affektrelationer så småt er begyndt at blive differentieret fra andre typer af affekter. Den særlige affektive modus begrundes psykologisk: Elegisk følelse er forskellig fra det tragiske og den voldsomme krise, fordi den, ifølge Mancini-Nivernois, må kombinere to impulser: den ægte følelse “som han [digteren] virkelig er berørt af” (Mancini-Nivernois, 269) med digtelyst, og den store lidelse udelukker det sidste. Det er altså et genrekryd, at elegien må være talt *fra hjertet*, som der står i Johann Christoph Gottscheds afhandling “Von Elegien, das ist, Klagliedern und verliebten Gedichten” fra *Versuch einer critischen Dichtkunst* (1751). Denne affektpoetik synes radikalt subjektiveret, en subjektivering som receptionen er betinget af: Er digtet ikke talt fra hjertet, vil det ikke afficere læseren, lyder argumentet. Men heller ikke her er det entydigt *sorg*, der er elegiens æstetiske affekt, men snarere *ømhed* – “Zärtlichkeit”. Hos Mancini-Nivernois og Gottsched er elegisk følelse altså et spørgsmål om *selvudtryk* – det er digterens distancerede emotion, der konstituerer elegiens affektive modus.

En psykologisk teoretisering af den affektive modus findes også hos den tyske kritiker Thomas Abbt, hvor ideen om ‘vermischten Empfindung’ er gennemgående. Her findes ligeledes ideen om den store smerte som uforenelig med elegi eller med klage som sådan, og også hos Abbt betones den distancerede emotion som elegiens domæne: Tiden må først have gjort et arbejde her, en *nedtoning*, før elegien overhovedet er mulig. Abbt illustrerer pointen ved at henvise til et tænkt eksempel, hvor en mor mister sit eneste barn. Hvor sorgen i de første dage indebærer en art lammelse (“uden sprog, uden tårer”), så er det først i det øjeblik, at sorg omdannes til erindring, at “følelsen bliver blandet og blid nok til elegi” (Abbt 1762, 75). Den affektive modus er her fremstillet som en svækket følelse. Men andre steder giver Abbt indtrykket af den affektive tilstand som noget *tilbageholdt*: “Sjælen må befinde sig i en tilstand, hvor hverken lidelsens bitre tårer kan presses ud af den, eller angstens dybe suk fravristes den, ej heller vemodets rallende hulken vrides ud” (ibid., 79). Ethvert radikalt ekspressivt følelsesudtryk er i hvert fald suspenderet.

De tidslige og rumlige rammer omkring en sådan affektiv tilstand er ifølge Abbt ikke nødvendigvis et dødsfald eller noget andet eksplicit sørgeligt, for når han begrundet følelsens opståen, skriver han:

“ Tid, sted og omstændigheder er ikke helt ligegyldige for den elegiske digter. De stunder, hvor nattens ensomme fugl letter fra sin filosofiske slummer og melder sin flugt gennem

det midnatlige ekko, er for ham de mest bekvemme. Ensomhed må altid herske; situationen selv må kunne vække sådanne blandede følelser. Et ensomt værelse kan også tjene dertil; især når der kommer ydre omstændigheder til, som sjælen lider noget ved. En dyster himmel, et tiltagende uvejr, susende vinde, dirrende vindue, et lig der bæres forbi, begravelsesklokkens klemte, en sørgemusik. [...] Man skal dog passe på ikke at gøre alle disse ydre ting så sorte, at der derigennem opstår skræk snarere end sød melankoli i sjælen. (Abbt 1762, 77-78)

Her er det bemærkelsesværdigt, at følelsen ikke fremstår som noget, der kommer indefra og ud, men netop noget, der er initieret af omgivelserne. Der er en gennemgående rumlig bevidsthed i passagen, som forbinder følelsen med forskellige former for konkrete rum, og hvad enten der er tale om en gotisk nattetide udendørs, et landskab, et værelse eller et vejrphænomen, betoner Abbt de ydre omstændigheder og de ydre ting, der producerer den blandede følelse eller den søde melankoli i den sansemæssige omgang med verden. Parallelt med den psykologiske udlægning af elegiens affektrelationer og dét at følelse hos 1700-tallets elegikritikere er synonym med *digterens* følelse, teoretiseres elegisk følelse altså også i mere fænomenologiske retninger. Denne følelsesfuldhed kan hos Abbt karakteriseres som situationel: elegisk følelse kan ikke reduceres til noget, der foregår i subjektets indre. Den genrespecifikke affektivitet – det elegiske eller elegiagtige – handler ikke kun om graden af intensitet i emotionen, men også om specifikke stemningsfulde situationer; om den emotionelle toning af konkrete erfaringsrum og om en særlig *atmosfære*.

En melankolsk kappe

Som Schuster påpeger, teoretiseres elegiens *Empfindung* i høj grad langs en produktionsæstetisk akse: Det handler om de betingelser, affekten sætter for den poetiske frembringelse, og den særlige affektive tilstand bliver altså definerende for elegibegrebet – et særligt emotionelt repertoire konstituerer elegiens modus. Elegiteoriene handler imidlertid også om andre typer af affektrelationer, og disse må tages i betragtning, når det kommer til en diskussion af komponenterne i denne modus. William Shenstone skriver i 1748 "A Prefatory Essay on Elegy" som et genreteoretisk forord til en samling elegier, han selv har digtet. Han reflekterer over historie og poetik og over elegibegrebet som sådan og opholder sig ved nogle af de velkendte definatoriske vanskeligheder, der præger genren, men hans konklusion er interessant:

“ I think we may conclude thus much however, that Elegy, in its true and genuine acceptance, includes a tender and querulous idea; that it looks upon this as its peculiar characteristic, and so long as this is thoroughly sustained, admits of a variety of subjects, which by its manner of treating them it renders its own: it throws its melancholy stole over pretty different objects, which, like the dresses at a funeral procession, gives them all a kind of solemn and uniform appearance. (Shenstone 1748, 64)

Shenstone præsenterer en definition, der ikke forholder sig til dikotomien form/indhold, men netop overskrider den. Han henviser nemlig ikke elegiens affektivitet

til de *emner*, den behandler (“subjects”), men til dens *måder at behandle dem på* (“manner of treating them”). Selvom Shenstone taler om en “tender and querulous *idea*” (min kursiv), når han omtaler elegiens affektivitet, synes det altså at melde sig på andre måder end som ‘indhold’. Det er nemlig ikke i første omgang dét, at elegien *handler om* sorg, men snarere dens stil, der ligger til grund for den elegiske følelse – “it should imitate the voice and the language of grief; or, if a metaphor of dress be more agreeable, it should be simple and diffuse, and flowing as a mourner’s veil” (66). Shenstones vægtning af det affektive som *stil* og *stemme* adskiller sig fra f.eks. Mancini-Nivernois’ måde at skrive om elegien på, idet han ikke først og fremmest henviser det til den elegiske digter; afsenderinstansen, men har formen/genren som subjekt i sine sætninger: “elegy [...] looks upon” osv. Digtersubjektet og dennes eventuelle følelser synes i hvert fald nedtonet, hvis ikke fraværende i definitionen her, mens det er elegien selv, der tilskrives en art affektiv agens. Her er den figurative gestaltning bemærkelsesværdig, fordi den siger noget om tilhørsforholdet og rækkevidden af det affektive: Den peger på en forståelse af det tonale som en *global*, overgribende effekt, når elegiens performative virkninger figureres som en melankolsk kappe eller et slør, der ‘uniformerer’ omgivelserne.

Det er altså først og fremmest som tonefald eller stemning, elegiens affektivitet melder sig ifølge Shenstones essay – ja, den er i kraft af begravelsesmetaforen skildret som en *omgivelseseffekt*. I sin essayistiske gennemgang af elegiens historie specificerer Shenstone dog også nogle af de emotioner, genren har haft som sit domæne: Ordet ‘tender’ går igen, når Shenstone skriver om elegiens “tender species of sorrow”, som hos romerne bl.a. indbefattede “the grief of absent and neglected lovers” (ibid.). Dette var imidlertid ifølge Shenstone nok en afvigelse fra det oprindelige design: “It should seem that any kind of subject, treated in such a manner as to diffuse a pleasing melancholy, might far better deserve the name [elegy]” (64-65). Igen taler Shenstone om “manner”, i hvad der her må betegnes som en virkningsæstetisk orienteret genreforståelse, der rettes mod poesiens effekt: “There is a truly virtuous pleasure connected with many pensive contemplations, which is the province and excellency of elegy to enforce” (ibid.).

At den melankoli, som elegien skal fremkalde, forstås som behagelig, er altså et affektiv-æstetisk kriterium, der fordrer en nuancering af ideen om elegien som repræsentation af sorg. Samtidig er det dog ikke noget umiddelbart vildtvoksende, sprudlende behag – nydelsen ved vemodet er eksplicit “virtuous”, og elegien synes at være underlagt en række af tidens gængse klassicistiske normer, når Shenstone f.eks. skriver:

“ It should also tend to elevate more the more tranquil virtues of humility, disinterestedness, simplicity, and innocence: but there is a degree of elegance and refinement no way inconsistent with these rural virtues, and that raises Elegy above that *merum rus*, that unpolished rusticity. (65)

At elegien associeres med en nedtonet affekt, hænger altså også sammen med de *værdier*, den er forbundet med gennem dens genremæssige slægtskaber. Her er det især pastoralens æstetik og etik og ideen om det ‘rustikke’, der har indflydelse på,

at elegiens affektivitet bliver forbundet med det *uprætentløse*; med enkelthed frem for storladenhed, samtidig med, at den ikke bare må forstås som simpel i en 'landlig' forstand. For når det kommer til stykket, er elegien mere forfinet end upoleret, mere ophøjet dydig, synes Shenstone at mene, men stadig *ydmug*.

Shenstones melankolske kappe og flagrende sørgeflor kan betragtes som figurative gestaltninger af affektive kvaliteter ved elegien, som ikke umiddelbart lader sig bestemme psykologisk – på samme måde som når Johann Adolph Schlegel skelner mellem oden og elegien ved at sammenligne dem med naturfænomener: “Når affekten i *oden*, ligesom de brusende bølger i et oprørt hav, hvirvler hjertet voldsomt op eller støder det ned i afgrunden: Da minder *elegien* om den triste susen i en sørgmodig cypresskov” (Schlegel jf. Schuster 2002, 42-43). I beskrivelsen af genrerens affektive registre blandes naturbilleder og lydlig metaforik med somatisk gestus og emotion. Og uanset om Schlegels begreb om “affekt” i denne sammenhæng skal forstås som digterens følelse, som konfigurationen af en atmosfære eller som de poetiske genrerens generelle affektiv-æstetiske tilsnit, kan man påpege, hvordan han helt grundlæggende bruger sin karakteristik til at sige noget om genrerens, hhv. oden og elegiens, *bevægelsesformer* og dermed genrerens virkningsæstetiske formater – den ene voldsom, den anden mere moderat. Disse gestaltninger rummer en dobbelthed: Naturbillederne er på en gang metaforer for udtryksmæssige kvaliteter og konkret sansbare erfaringsrum.

Modus som *Empfindungsweise*

I de omtalte genrekritikker skelnes der ikke som sådan mellem elegi som genre og så den adjektiviske afledning elegisk, selvom der er tale om teorier om genrens modale aspekter. Teorien om det elegiske som affektiv modus bliver til i læsninger af genren, også i dens antikke former. Samtidig er det paradoksalt, at mens kritikerne konceptualiserer en affektiv modus eller et distinkt følelsesregister, der er specifikt for elegien, lægger f.eks. Johann Gottfried von Herder vægt på, at dette ikke nødvendigvis er begrænset til genren elegi. For Herder er elegi synonym med “den klagende digtekunst”, og den kan findes i hvilken som helst genre, som potentielt kan blive elegisk (jf. Ziolkowski 1980, 310). Det samme gælder hos Friedrich Schiller: “Über naive und sentimentalische Dichtung” fra 1795 er grundlagt i en lignende forestilling om elegisk affektivitet, for det er hverken et formelt eller indholdsmæssigt bestemt elegibegreb, men et affektivt defineret, han opererer med: Han påpeger i en note, at han ikke bruger genrebetegnelserne satire, elegi og idyl i en bredere betydning end sædvanligt for at forrykke genregrænserne; “jeg ser blot på de herskende *følelsesmodi* [*Empfindungsweise*]⁵ i disse digtarter, og det er jo velkendt, at disse på ingen måder lader sig indespærre i sådanne snævre grænser” (Schiller 1957, 33).

Det mest perspektivrige hos Schiller er dog en mere substantiel bestemmelse af den elegiske digters grundholdning: For Schiller handler dét at digte elegisk om en principiel brudstruktur – om bevidstheden om en diskrepans mellem ideal og realitet, som er konstituerende for den kategori af digtere, Schiller betegner som sentimentale (de moderne), der adskiller sig fra de naive, som forudsætter en enhed med natur og verden:

“ Indholdet af den digteriske klage kan altsaa aldrig være en ydre men bestandig kun en indre ideal genstand; selv naar den begræder et tab i virkeligheden, maa den først omskabe det til et idealt. I denne det begrænsedes overføring paa noget uendeligt bestaar egentlig den poetiske behandling. Det ydre stof er derfor i og for sig ligegyldigt, fordi digtekunsten aldrig kan bruge det den forefinder men kun kan give det poetisk værdighed gennem det som den selv gør ud deraf. Den elegiske digter søger naturen, men som idé og i en fuldkommenhed hvori den aldrig har eksisteret, naar han i det samme begræder den som noget forbigangent og nu tabt. Naar Ossian fortæller os om dagene som ikke mere er, og om heltene der er forsvundet, saa har hans digtekraft forlængst omskabt hine billeder i erindringen til det ideale og gjort heltene til guder. Erfaringen om et bestemt tab har udvidet sig til den almene forgængeligheds idé. (Schiller 1952, 82-83)

Dermed kvalificerer Schiller en forståelse af det elegiske som en distinkt affektiv struktur, der er mere tidsligt kompleks end tilfælde, hvor elegier henviser den vemodige følelse til et bestemt tab, som strukturerer et før og et efter. Teorien er såvel en teori om den moderne digters tabsbevidsthed som en række formuleringer, der peger på denne tabsbevidsthed som en slags intentionalitet eller som noget, der *produceres* digterisk. Når Schiller taler om den digteriske klage, sker det netop i vendinger som ‘omskabe’ og ‘poetisk behandling’, og han lægger vægt på, at den elegiske klage består i, at noget begrædes *som* tabt. Det markeres endda eksplicit, at den elegiske holdning ikke er afhængig af det ydre stof, men gælder det, at digtekunsten giver stoffet poetisk værdighed gennem “*det som den selv gør ud deraf*” (min kursiv).

1700-tallets elegiteori kulminerer med Schillers bidrag. Og ser man nærmere på disse teorier, vidner de om, at modus bliver konsolideret i skæringspunktet mellem følelseteori og poetik. Teorien om den elegiske modus er ikke ensartet eller klart differentieret, og som min gennemgang af disse genreforståelser viser, fremstår den litterært affektive kategori da også som en mudret størrelse, hvor det affektive eller følelsesmæssige har skiftende former. Det handler både om produktionsæstetiske spørgsmål – kan man digte, når man er i affekt? – og virkningsæstetiske – hvad skal der til, for at poesiens effekt bliver en sød melankoli? Hvis *modus* i denne sammenhæng kan beskrives som *ideen om en æstetisk følelse*, bærer denne altså præg af selvmodsigelser. Ideen indbefatter både en forestilling om ukrænkelig affinitet mellem digteren og den følelse, elegien udtrykker, og stemningsbetonede eller atmosfæreskabende aspekter ved elegien, som er vanskelige at situere og afgrænse entydigt til et subjekt (såsom at dens suk er ligesom lyden af en susende cypreskov). Derudover markeres også en bevidsthed om digtningens *egenproduktion* af den affektive kvalitet, såsom Schillers ‘poetiske behandling’. 1700-tallets måde at teoretisere elegien og det elegiske på viser altså, at genre og modus er kategorier, der forstås gennem forskellige typer af affektrelationer, og at modusens komponenter er et affektivt repertoire.

At modi tilsyneladende er “less historically circumscribed”, som Fowler skriver (111), betyder ikke, at de er ahistoriske, ligesom æstetiske følelser heller ikke er det: Ideen om elegisk følelse er vokset ud af diskursen om en genre på et bestemt historisk tidspunkt, og det er da også Fowlers pointe, at modi kan blive “outmoded” – at “modes are subject to mutability and become obsolete when the values they

enshrine, or the emotions they evoke, grow alien” (ibid.). En måde at historisere modus på er altså at undersøge den specifikke diskursive konstituering af tilsyneladende ahistoriske kategorier. En indgang til videre undersøgelse af historiciteten i ideen om denne følelsesfuldhed kunne netop være de værdier, som den affektive modus er forbundet med: Hvilke etiske aspekter ligger der i det *afdæmpede* præg, som optræder genkommende i teorierne, og hvorfor spiller dette så central en rolle i samtidens elegikritik? Og hvorfor skrives *dyd* ind i den virkningsæstetiske diskussion – her tænker jeg særligt på Shenstones “virtuous pleasure” ved elegiens vemod? Det ligger uden for denne artikels mål at anlægge et mere socialhistorisk perspektiv, men i en videre diskussion af den æstetiske følelses historicitet kunne man eksempelvis undersøge sammenhængen med samtidens moralfilosofiske diskurser og emotionelle praksisser i tråd med den bevidsthed om følelsernes sociale og kulturelle forankring, som disciplinen *følelseshistorie* har aktualiseret (fx Liliequist 2012).

De *teoretiske* implikationer af ideen om modus som *Empfindungsweise* er, at modus ikke fyldestgørende kan bestemmes rent lingvistisk eller tematisk, når det gælder en sådan litterært affektiv kategori, men må behandles som noget affektivt. Når Frow taler om modus som genrens udvidelse til “a broader specification of ‘tone’” eller en *tonal kvalificering* (Frow 2015, 73), kan terminologien måske netop suppleres af et begreb om *tone* som noget affektivt, sådan som det udlægges af den amerikanske litteraturkritiker Sianne Ngai i bogen *Ugly Feelings* (2005). Ved “tone” forstår Ngai

“the formal aspects of a literary work that make it possible for critics to describe a text as, say, ‘euphoric’ or ‘melancholic’, and, what is much more important, the category that makes these affective values meaningful with regard to how one understands the text as a totality within an equally holistic matrix of social relations. (Ngai 2005, 28)

Ngai lokaliserer det affektive i litteraturen til niveauet *tone*, og for hende er der i affektive ‘modi’ indlejret etiske og politiske aspekter: Hun interesserer sig for, hvordan følelser ‘tænker’ og fortolker eller endda teoretiserer kulturelle forhold. Men hvor Ngais ide om følelstone kan supplere studiet af modis affektive dimensioner, så siger tonebegrebet her imidlertid ikke så meget om relationen mellem affektive modi og *genre*, som for elegiens vedkommende er konstituerende for følelsen: Ideen om en affektiv modus er her dybt indlejret i en historisk genrediskurs. På den måde er det klart, at den vage evidens af en ‘følelse’, som Genette taler om, fremskrives et sted fra, selvom dette ingeniørligt er et argument mod evidensens vaghed – det elegiske er en vag og flosset kategori. I et studie af en sådan enkeltgenre vil det på den måde heller ikke være frugtbart at lede efter en substans, men snarere betragte genren og genreteorien som laboratorium for affekt- og erfaringsformer og især disses æstetiske implikationer. Hvis modus er en *tonal kvalificering*, kan forfølgelsen af ideer om emotionelle toninger altså være en vej ind i det modales arkitektur. I hvert fald kan modus i dette tilfælde ikke reduceres til et stilistisk og retorisk repertoire, for det elegiske melder sig også som mere fænomenologiske anliggender – som sanset stemning og som noget virkningsæstetisk distinkt.

Noter

- 1 Teoridannelserne omkring det affektive har været fremherskende de senere årtier, og man taler om en affektiv vending i human- og socialvidenskaberne. Feltet er i sin vorden og er karakteriseret ved en metodologisk pluralitet (se fx Tygstrup og Sharma 2015). Jeg abonnerer ikke på et specifikt affektbegreb, når jeg i artiklen taler om 'det affektive' eller om 'affektivitet', men bruger begreberne som samlebetegnelser for noget i bred forstand følelsesmæssigt, der både kan inkludere simple sansninger og emotioner.
- 2 Den bedste introduktion til genrehistorien findes i Theodore Ziolkowskis bog *The Classical German Elegy 1795-1950* (1980).
- 3 Det er også nærliggende at sammenligne elegisk følelse med melankoli. Men selvom melankolien findes i elegigenrens spektrum af affekter og nævnes i diskursen om det elegiske, er der en principiel forskel på præmisserne for at tale om hhv. elegisk følelse og melankoli: Elegi er en lyrisk genre, og det er melankoli ikke.
- 4 Hvis ikke det er angivet i litteraturlisten, er oversættelserne af artiklens tyske citater mine egne.
- 5 Oversættelsen af *Empfindung* til 'følelse' er en smule upræcis, da det tyske ord også konnoterer 'sansning' eller 'fornemmelse', men der findes ikke umiddelbart en dansk betegnelse, der svarer til den tyske.

Litteratur

- Abbt, Thomas (1762): "Betrachtungen über die Natur der Elegie". Findes online her: https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1762_abbt.html.
- Brostrøm, Torben (2005): "Stikord: Elegi" i *Information* 18/11 2005.
- Bloomfield, Morton W. (1986): "The Elegy and the Elegiac Mode" i Barbara Kiefer Lewalski (red.): *Renaissance Genres. Essays on Theory, History, and Interpretation*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Fowler, Alastair (1982): *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Frow, John (2015): *Genre*. London & New York: Routledge.
- Genette, Gérard (2009) [1979]: "Introduktion til arketeksten" i Jørgen Dines Johansen og Marie Lund Klujeff (red.): *Genre*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Gottsched, Johann Christoph (1751): "Von Elegien, das ist, Klagliedern und verliebten Gedichten" i *Versuch einer critischen Dichtkunst*. Findes online her: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Gottsched,+Johann+Christoph/Theoretische+Schriften/Versuch+einer+critischen+Dichtkunst/Anderer+Besonderer+Theil/Das+4.+Capitel>.
- Gray, Thomas (1986) [1751]: "Elegy Written in a Country Churchyard" i *The Norton Anthology of English Literature*. New York & London: W.W. Norton & Company.
- Janns, C. og Refsum, C. (2010): *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Liliequit, Jonas (2012) (red.): *A History of Emotions 1200-1800*. London: Pickering & Chatto.
- Mancini-Nivernois, Louis Jules (1796) [1743]: "Dissertation sur l'Elégie" i *Oeuvres de Mancini-Nivernois* bd. 4. Didot. Findes online her: https://books.google.dk/books?id=g_NdAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=da#v=onepage&q&f=false.
- Ngai, Sianne (2005): *Ugly Feelings*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Pigman, G. W. (1985): *Grief and English Renaissance Elegy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Potts, Abbie Findlay (1967): *The Elegiac Mode. Poetic Form in Wordsworth and Other Elegists*. Ithaca,

New York: Cornell University Press.

Sacks, Peter M. (1985): *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press.

Schiller, Friedrich (1952) [1795]: *Om naiv og sentimental digtning*. Oversat af Johan Johansen. København: Wivels forlag.

Schiller, Friedrich (1957) [1795]: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. William F. Mainland (red.). Oxford: Basil Blackwell.

Schuster, Jörg (2002): *Poetologie der Distanz. Die 'klassische' deutsche Elegie 1750-1800*. Freiburg: Rombach Verlag.

Shenstone, William (1822) [1748]: "A Prefatory Essay on Elegy" i *The Poems of William Shenstone*. Press of C. Whittingham. Findes online her: <https://books.google.dk/books?id=7R1AAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=da#v=onepage&q&f=false>.

Tygstrup, F. og Sharma, D. (2015) (red.): *Structures of Feeling. Affectivity and the Study of Culture*. Berlin: De Gruyter.

Weisenberger, Klaus (1969): "Die Elegie und das Elegische" i *Pacific Coast Philology* 4, s. 70-75.

Wolf, Virginia (2004) [1922]: *Jacob's Room*. London: Vintage Books.

Ziolkowski, Theodore (1980): *The Classical German Elegy 1795-1950*. Princeton: Princeton University Press.