

# ORIGINALITET, GENI, FØLELSE...

Tre bidrag til kunstens naturhistorie — med  
ustadigt hensyn til Edward Young's poetik.

Allan Holstein-Rathlou

Tidsfordriv og æstetisk purisme  
— Young's poetologiske gisninger.

At frembringe kunst ved hjælp af kunstige virkemidler er en kunst  
og derfor ingen kunst, dvs. kunstfærdig, kunstlet — kort sagt, dårlig  
kunst.

Til trods for det bogstavelige ordkløveri er der for en moderne  
læser ingen ben i at dechifrere ovenstående udsagn. Modsætningen  
mellem 'kunst' og 'kunst' beror i dag ikke på nogen subtil semantisk  
tvetydighed, men på en simpel homonymi. At det sprogligt forhol-  
der sig sådan, og at udsagnet deraf synes på kanten af det tautolo-  
giske, er imidlertid ingen selvfølge — æstetikhistorisk set. Det er  
ikke mere end godt to hundrede år siden, homonymien i det hele  
taget bliver tænkelig, og æstetisk virksom bliver den endnu senere.

Således er de poetologiske betragtninger, den 76 årige engelske  
digter Edward Young, under titlen *Conjectures on Original Composi-  
tion in a Letter to the Author of "Sir Charles Grandison"* <sup>1</sup>,  
1759, et af pionérbidragene til kunstens uddrivelse af kunsten. Gan-  
ske vist tager Young indledningsvis selv forbehold for sin indsats:

*It is miscellaneous in its Nature, somewhat licentious in its Con-  
duct; and perhaps, not over important in its End.* <sup>2</sup>

Ubeføjet er reservationen ikke. At det drejer sig om en blandet land-  
handel, kan man så rigeligt give ham ret i — nok mere end han  
egentlig ville bryde sig om. Gang på gang afbrydes den poetologiske

<sup>1</sup> Forfatteren er den engelske prosa- og moralist Samuel Richardson.

<sup>2</sup> Young: *Conjectures on Original Composition in a Letter to the Author of "Sir Charles Grandison"*, New York 1970, p.3

refleksion af trangbrystet moraliseren og kedsommelige anekdotiske ekskursor. På det terminologiske niveau er sammensuriet ligeså udtalt. Begrebsbestemmelserne er ofte vaklende letbenede og uden prægnans, hvilket kun forstærkes af Young's quasilyriske stilbestræbelse, som sjældent driver det til andet end metaforisk forstoppelse. Og ryggesløs er *Conjectures...* ikke mindre. Alle dens polemisk summariske — i parentes ganske vittige — domme over digterkolleger samt dens aforistisk tilspidsede argumentationsglidninger friholder den i nogen grad fra saglig vurdering.

Så vidt har Young ret. *Conjectures...* er på mange måder, både i anlæg og sigte, at betragte som et poetologisk parergon, "a pastime", med hans eget udtryk. Den efterhængte tvivl, om betragtningerne har nogen betydning overhovedet, kan han, som det er skinnet igennem, desuagtet ikke bekræftes i. Formuleringen, der umiskendeligt klinger som en obligat retorisk beskedenhedsformular, indikerer da også, at det ikke er dét, han angler efter. Med behørigt fradrag for flovser og fyldekalk er den falske beskedenhed absolut berettiget. Selv begrebsforvirringen kan omtolkes i Young's favør. *Conjectures...* bærer tydelige præg af at være en overgangstekst, som, fordi den er i færd med at tildanne nyt tanksæt og ny fraseologi, uvægerligt stikker i forhåndenværende arvegods. Young befinder sig på nybruddets gyngende grund — der dog stabiliseres påfaldende indenfor rammerne af de små tres sider. Om end uden at træde i fuldgyldig karakter vinder de mest diffuse, konjekturale rids i pointering og frimodighed som fremstillingen skrider frem.

Om Young oven i købet er original, er en anden sag. Indiskutabelt er det, at *Conjectures...* skærper og profilerer en række af tidens gryende idéer. Original er Young om ikke andet så i sin stedvise radikalitet. Og selv om hans poetik i sin projektering er uanseelig og i sit tonefald i mange henseender yderst tidsbundet, har den virkningshistorisk markeret sig stærkt. Dens puristiske iver for at adskille det autentiske kunstneriske fra accidenser og udenværker, det i tidens løb er konfunderet med, tages til hjertet — tyve år senere — navnlig i den tyske 'Sturm und Drang'-bevægelse. Herigennem virker den dels i lige linie i Romantikken og dennes efterslæt, dels (eller følgeligt!) snørklet transcendentalt i kunsttænkningen på kryds og tværs af etablerede skolegrænser — jævnfør denne artikels intro.

Edward Young er med andre ord en af de første, der påtager sig at forvandle en absurditet og selvmodsigelse til et æstetisk aksiom, nemlig det at genuin kunst i alt væsentligt er natur. Unægteligt et genuint kunststykke ...

### Imitation mellem traditionsformidling og abekattekunst — på vej mod originalitetens grovcæsur.

Uanset om motivet er den kortvarige, selvspejlende vellyst i lånte fjer, eller det er reverens for forbilledet, uanset om værket er udført med hengiven, kopierende sirlighed eller med reflekteret modulation — efterligner en digter en anden digter, er der for et moderne blik tale om imitation; den kan svinge mellem gendigtning og plagiat, men med kunst i egentligste forstand har den ikke noget at skaffe. Ligegyldigt hvor imponant og ingenøs en imitation tager sig ud, kan den ikke gøre krav på æstetisk bedømmelse. Den er en eftergørelse af noget allerede foreliggende, og er derfor i det højeste en kunstfærdig tilvirkning, et kunstprodukt. Selve imitationens manglende originalitet diskvalificerer den som kunst. Så når Young fastslår, at "an Imitator shares his crown, if he has one, with the chosen Object of his Imitation"<sup>3</sup>, lyder det blot som en trivialitet, sågar serveret i et noget valent ordvalg. På Young's tid har denne sondring mellem original og kopi imidlertid ikke vundet hævd. Tværtimod er imitation endnu et højst lødigt om ikke æstetisk uomgængeligt kompositionsprincip, som der tilmed er al mulig præcedens for. Thi faktisk er det en tradition med årtusind gamle rødder og en sjælden autoritativ tyngde, Young antaster.

Med kulturhistorisk ubetydelige undtagelser har idéen om, at et kunstværk hverken er sig selv eller sig selv nok — endsige noget i sig selv — været et stålsat dogme fra Antikken til langt op i 1700-tallet. Ja, efterligning er ikke blot æstetisk inhærent, den er dybest set selveste kriteriet for god kunst. At kunsthistorien trods dét ikke udgør én lang reprise, men også fremviser flux og brud, kan i første række tilskrives skiftende udpegning af og begrundelse for imitation. Håndhævelsen af imitation som kunstnerisk grundsætning og modus operandi er immerhen fællesgods.

I dele af Antikken, mest rendyrket i den retoriske tænkning<sup>4</sup>, funderes imitationsprincippet i en dobbeltsidet antropologisk antagelse. Mennesket hævdes dels udstyret med en elementær efterligningstrang; det glædes over og erkender via efterligning. Dels er det ikke præformeret i nogen metafysisk forstand; der gives ingen implanteret natur i kim, der forløst og udfoldet udgør dannelsens teleologiske afsæt. Mennesket er en ubeskrevet tavle, og den eneste måde, det kan hæve sig over naturtilstanden på, er gennem dannel-

<sup>3</sup> Young p.8.

<sup>4</sup> 'Retorisk tænkning' bruges her og i det følgende i en mere omfattende filosofisk betydning end den teoretiske refleksion over veltalenhedens principper.

se, næsten i ordets håndfaste betydning. Virkeligheden tilegnes i kraft af pædagogisk retledning. Og eftersom der ikke eksisterer nogen indre vejviser, der lægger resonansbund for indlæringen, må tilegnelsen ske gennem et samspil mellem hukommelse og efterligning, 'memoria' og 'imitatio'. Ved på denne måde at gøre det lærte til sit, indforlivede det, dannes mennesket og sættes i stand til selv at repræsentere og videregive traditionen.

Tydeligt nok står og falder det retoriske dannelsesideal med traderingens mulighed. Det er traditionen, forstået som sproglig overlevering, der er dannelsens medium. Uden den er mennesket en barbar — en betegnelse, der etymologisk akkurat hentyder til 'den der taler uforståeligt'.

Da traditionen således er menneskets — eneste — indebyrd, er forestillingen om absolut originalitet selvsagt et blændværk, men i sin tilbøjelighed er den rettet mod rodløshed og kaos. Det er det samme ræsonnement, der ligger til grund for doktrinen om mimesis, som i antik tankegang dækker over en efterlignende bekræftelse og genkaldelse af det værende, konciperet som modpol til intethed og tomhed.

Hvor besynderligt det end lyder, bliver Renæssancens antikke rekonstruktion i samme moment 'imitatio's storhedstid og begyndelsen til dets endeligt. Hoveddriften i Renæssancen er vendt 'ad fontes', mod de antikke kilder selv, befriet for den middelalderlige synkretismes respektløst skønsomme brug af dem til egne — kristne — formål. Middelalderen fremstår som en lakune, et afsporet intermezzo i traditionen, der skygger for den forudgående Guldalder, Antikken. Den begyndende nedbrydning af det statiske middelalderlige hierarki reflekteres i den deraf udspringende individualismes optimistiske tro på, at den menneskelige erkendelse og kraftreserve er uudtømmelig, og at det derfor er muligt ikke bare at nå Guldalderens stade, men at overgå den. Antikken hæver sig som ideal og inspiration, ikke som slavisk norm. Den nyvundne frihed har pejlemærker, ikke fikspunkter.

Det selvbevidste forhold til den antikke arv har dog sin tid. Bl.a. den frembrydende bogtrykkerkunsts mulighed og behov for at få et større publikum end den dannede elite i tale leder til en genoptagelse og revaluering af folkesprogene og en parallel neddæmpning af latinen, hvis udvikling dermed stagnerer.

Latinens perdendo, sammenholdt med at Antikken fortfarende har status som æstetisk paradigme, afføder i Højrenæssancen en idolatri uden reservationer. Proportionalt med at afstanden til Antikken vokser, fortøner den sig som absolut og uopnåelig. Samti-

dig med at den får en aura af distant musealt arrangement, bliver den allestedsnærværende som alle tings målestok. Det er idéen om det klassiske eo ipso, der her dukker frem. 'Classicus', der oprindeligt betegnedes en borger af højeste skatteklasse i Rom, anvendes nu som metafor for det ypperlige og evigt fuldendte. Omslaget får afsmitning på dannelsesidealet, der ændrer sig fra en praksisrelateret almindelse til en ærbødigt selvudslettende indføring i den klassiske ånd og dens mesterværker. Traditionen skifter karakter fra element til genstand, kunne man lidt forenkelt sige.

Antikkens kunstneriske niveau kan ikke overgås, allerhøjest glimtvis tangeres. Dens normgivende pondus gør uden videre enhver afvigelse fra efterligningens slagne vej til en deroute, og imitation bliver dermed i ekstrem grad det eneste legitime kunstneriske princip — sideløbende med at den mister sin dybere traditionsbetingede ansproing. Det bliver i toneangivende lærde kredse en udbredt censorpraksis kun at tillade ord og konstruktioner, der beviseligt findes i Ciceros skrifter (!) — 'Scimmia di Cicerone', Ciceros abe, bliver en hæderstitel.

Renæssancen er altså stedt i et sønderlemmende paradoks. Dens mål er at genoplive den Antik, som den i ord og gerning er på vej væk fra. Det mest følelige vidnesbyrd om denne distancering kommer fra naturvidenskaberne, som udvikler sig hastigt mod 1600-tallets begyndelse og snart skal rette et grundskud mod Antikkens autoritet. Tilbagevisningen af den ene efter den anden af den overlevede videnskabs grundantagelser fører til en generel skepsis overfor Antikkens forbilledlighed. Den kan spores så tidligt som i Senrenæssancen, side om side med den amokløbende klassikdyrkelse, men som de nye videnskabers officielle gennembrud lader vente på sig, får den nyerhvervede indsigt ingen øjeblikkelig effekt på den æstetiske teoris nominering af Antikken som objekt for 'imitatio' — for slet ikke at tale om 'imitatio' som æstetisk dogme overhovedet. I Barokkens hovedstrøm og i den tidlige Klassicisme er imitation af Antikkens mestre en uproblematisk parole, og poetikken ligger i det hele taget velforvaret hos Aristoteles og Horats.

Rigtigt indpas vinder de videnskabelige resultater først henimod slutningen af 1600-tallet. Og da reagerer den litterære verden med dyb uenighed; i det lange perspektiv ikke så meget om det grundlæggende i den nye erkendelse, men snarere om hvilke følger den moderne reorganisering bør få i poetikkens ressort. Spliden udvikler sig til en heftig litterær fejde, der tager fart på Academie Francaise's bevægedesessioner på Louvre, hvorfor den siden i sin århundrede-

lange historie omtales 'La Querelle des Anciens et des Modernes'<sup>5</sup>. For den ene af de stridende parter, 'de moderne', resulterer de videnskabelige erkendelsers erodering af det antikke verdensbillede i en optimistisk tro på fremskridt i erkendelsen og et derfra springende opgør med den cykliske historieopfattelses evigt cirkulende triade: modning — blomstring — forfald<sup>6</sup>. Historien er lineær og kumulativ, og det er derfor nutidsmennesket, der disponerer over det største arsenal af erfaring og indsigt. Det er, så at sige, det moderne menneske, der er gammelt. Ikke blot er det det antikkens ligemand; det er i alle henseender overlegent. Først hos det moderne, oplyste menneske har fornuften løsgjort sig fra drifters og instinkters mellemkomst. Fornuften er blevet ren, rent tænkende. Følgelig kan Charles Perrault på et skelsættende møde<sup>7</sup> uden yderligere argumentation hylde sin samtids digtere som principielt hævet over tidligere tiders. Det bliver ganske enkelt muligt at afvise den antikke tradition en bloc.

Bygger tilbedelsen af Antikken på en ureflekteret konvention, der så galt ikke — længere — har nogen reel baggrund, da er Perraults besværgelse af det moderne ikke mindre frugtesløst nominel. Alt i alt bevirker det, at fejden går i hårdknude. Adskillige af 'les Anciens' begynder at føle den samme degout ved det moderne som Bernard Fontenelle ved det antikke, udtrykt i hans berømte dictum, "Tout cela est usé; extrêmement usé!" Opblødningen indtræder først, da den mere moderate fraktion af 'de gamle' accepterer fremskridtet som sådan til gengæld for et krav om, at netop kunsten ikke kan måles med fremskridtets alen<sup>8</sup>. Kunsten beskæftiger sig nemlig med den tidløse og ideale natur, der findes hinsides de historiske fremtrædelsers omskiftelighed. Årsagen til, at tiden har bevaret de antikke værker, er præcis disses eksemplariske evne til at fremstille

<sup>5</sup> For en gennemgang af 'Querelles...' historie og især dens genopblussen i den tyske Klassik og tidlige Romantik, se Hans Robert Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.m. 1970.

<sup>6</sup> Lige bortset fra dem der mener, at civilisationens toppunkt er nået med Ludvig 14. (!) — Perrault, f.eks.

<sup>7</sup> 27. januar 1687. En dato der — egentlig ganske rimeligt — sættes som skæringspunkt mellem Klassicisme og Oplysningsstid.

<sup>8</sup> I 'de gamle's mere konservative lejr tages dette kompromis dog ilde op, og man reagerer med en forstærket, ukritisk klassikdyrkelse a la Højrenæssancens. På længere sigt spiller den ikke nogen markant rolle, men den må påtage sig en del af ansvaret for, at opgøret med det klassiske bliver så voldsomt, ikke blot hos 'de moderne', men også i den spirende romantiske bevægelse — som hos Young.

det væsentlige og almengyldige — ved hjælp af den almene fornuft. Eftersom 'de moderne' bekender sig til en rationalistisk antropologi, må de indlade sig på ræsonnementet og vedgå, at alder og herkomst ikke automatisk fører til æstetisk diskvalifikation. Ved at eliminere de historisk betingede, relative æstetiske træk kan man trænge frem til et kunstværks universelle udsagn.

Takket være dette tvedelte skønhedsbegreb — 'beau relatif' og 'beauté universelle' — slutter parterne forlig. Antikken kan fastholdes som forbillede, men kun i det omfang den imødekommer fornuften og bidrager til at kaste lys over den ideale natur. Og 'imitatio' kan fastholdes som æstetisk princip, blot ikke længere som ukontroversielt mål i sig selv. 'Imitatio' fusioneres, kort og godt, med 'ratio'. Fornuften kan qua overhistorisk norm underkaste traditionen — den antikke som den moderne — sin domsret og indstifte almene æstetiske kriterier. Mimer kunsten den universelt fornuftige, ideale natur, er den god kunst. Den autoritetsmotiverede 'imitatio' erstattes, med andre ord, af mimesis støttet på imitation af fornuftens mønstergyldige værker.

Det uundgåelige opgør med Højrenæssancens fejlslutning — idéen om, at man kan efterligne en anden tradition end sin egen — er omsider gennemført med eftertryk. Så voldsomt er det eftertryk imidlertid, at der gøres op ikke alene med en misforstået og udartet traditionsdyrkelse, men med det klassiske traditionsbegreb slet og ret. De ciceronianske aber river den filosofiske marv i Retorikken og den antikke æstetik med sig i faldet. Den moderne fornuft bliver traditionsløs, og det rum, traditionen førhen har behersket, søges nu udfyldt med en rationalistisk metafysik. Der sker et skred fra myte til sandhedsmetafysik, om man vil.

Overbevisningen om således at have direkte adgang til sandhedsstiftelsens 'ratio' udmønter sig snart i en forestilling om at kunne opbygge et samfund og leve et liv efter retningslinier, der i stort som småt udledes af fornuften. Fornuften bliver nyt og uproblematisk imperativ, og den æstetiske teori, poetikken i særdeleshed, får i takt hermed funktion som en art indeks for fornuftens selv fremstilling. De poetologiske forskrifter udspecificeres og målrettes, og mængden af dem vokser eksplosivt<sup>9</sup>. For kunsten, navnlig litteraturen, der tildeles det ansvarsfulde hverv som medium for fornuftens anskueliggørelse, bevirker det, at den i sin mindste

<sup>9</sup> Der er ikke den ting, der ikke kan omfattes af poetikkens forskrifter. I engelsk dramateori udtænkes f.eks. differentierede systemer for 'Who May Kill One Another With Decency'.

bevægelse må holde sig poetikken — hvis direktiver jo er derivet af den almene fornuft — efterrettelig.

Den klassiske poetiks balancepunkt mellem kravet om dannelse på den ene side og æstetisk autonomi på den anden, mellem 'prodesse' og 'delectare', forskybtes således mærkbart til fordel for didaktikken, og tendensen forstærkes som Oplysningen tager fart og publikum bliver bredere. Digtningen bliver i hidtil uhørt grad belærende og opdragende og får eksistensberettigelse via sit anlæg for konkretisering og popularisering af fortrinsvis moralske læresætninger. Den reduceres, så at sige, til animation, og enheden af form og indhold, som gør den æstetiske invention til mere end en forsiring, sønderdeles. Indholdet determineres af de tilgrundliggende læresætninger og er derfor ikke — digterisk — originalt, mens formens originalitet helt og holdent dirigeres af receptionsæstetiske hensyn. 'Delectare' bliver et middel til at få 'prodesse' til at glide ned, et æstetisk udenværk.

Vist er det den rationalistiske nytænkning, der med sin autoritetskritik og sin betoning af det frie, fornuftsbarne individ rydder land for originalitetsforestillingen. Noget begreb om originalitet som æstetisk kvalitet har den derimod ikke — måske endnu mindre end tidligere. Ej heller den retoriske tænkning ser originalitet som en fordring, nærmere lige omvendt, som nævnt. Til gengæld råder den for det første over et varieret udbud af historier; den accepterer ikke metafysisk motiverede kriterier for, hvilke historier, der kan fortælles. For det andet fortælles historierne som regel bedst i en kunstnerisk toneart, eller mere præcist: de fødes i en kunstnerisk toneart. Modsat disponerer Rationalismen kun over én historie, fornuftens, som tilmed ofte viser sig at dække — dårligt — over en bastant ideologisk forherligelse af et snævert dekorum. Og da den ydermere betragter den kunstneriske form udelukkende som formidler af en sandhed, der ikke substantielt har æstetiske kvaliteter, nedbringes originalitet til et teknisk problem.

Da originalitetsforestillingen bliver sigtbar, og det gør den i sin fuldmodne variant ikke længe før Young skriver sit brev til Richardson, slår den sig da også op som en udtrykkelig deviation fra den rationalistiske doktrin, uagtet den bruger løs af 'de moderne's argumenter mod 'imitatio'. I al mulig kontrast til en rationalistisk konception af den menneskelige subjektivitet og frihed som indrullet i en fælles, samfundsstiftende fornuft anskues mennesket nu som udhævet i forhold til alle — ydre — konventioner. Bevæggrunde og mål ligger fuldt ud og urørligt i mennesket selv, i det indre. Og i medfør heraf kan menneskelige (ånds-) frembringelser,

der ikke bærer originalitetens mærke, stemples som naturstridige. Young kan med adresse til Oplysningens enhedsstræbende projekt, der da er det naturstridiges ophav, anklagende spørge:

*Born originals how comes it to pass that we die copies?*<sup>10</sup>

og med denne antropologiske forankring gøre det æstetiske originalitetsbegreb tvingende.

Nu har poetikhistorien jo før genlydt af krav om originalitet, såvist også med basis i antropologiske argumenter. I hovedsagen har de imidlertid været traditionsfæstede og pædagogisk begrundede appeller om gentagelse med variation, når imitationen er degenereret til åbenlys efterabelse og dermed har mistet sin gennemslagskraft. Det epokegørende hos Young — hvorved han delvis adskiller sig fra originalitetens store bannerfører, Rousseau — er præcis en total afblænding af enhver form for såvel traditionstænkning som didaktik til fordel for det fuldtone originalværk. Sagt på en anden måde, overtager han Rationalismens afvisning af det retoriske traditionsbegreb, samtidig med at han beskylder Rationalismen for at have molestreret kunstbegrebet. Hverken det gamle eller det moderne er længere brugbart.

Den totale æstetiske innovation er blevet regulativt mål, og kunstværket kan skilles ud, ikke blot fra den almene kommunikations kredsløb, men også fra det — udskilte — æstetiske. Den ideale traditionskendetegn er nu diskontinuitet, eller rettere: ét kontinuerligt, brisant brud<sup>11</sup>. Youngs indledende forsigtige påpegning af, at originalitet er en mulighed, suppleret med et rent kvantitativt argument om, at originalværker "extends the Republic of Letters", er ved et umærkeligt glissando muteret til en kvalitativ fordring om originalitet som æstetisk *conditio sine qua non*.

Vel er originalitet ikke nogen tilstrækkelig betingelse, men den er den grovcæsur, der udspalter kunst fra andet sprog, god kunst fra dårlig kunst — udspalter kunst fra kunst og kunst fra natur: "An Original (...) grows, it is not made"<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Young p.43.

<sup>11</sup> Dette gør sig også gældende i Youngs læsning af den antikke tradition. I sin iver efter at finde originalværker er han tilbøjelig til at overse, at det eksplicit er traditionen — og ikke originaliteten — der er det konstitutive kunstneriske princip i Arlikken.

<sup>12</sup> Young p.8.

### Materialeslider eller transskribent

— digterens metamorfose fra natura til natur.

Digtningens kilde flyder hverken af traditionens store forbilleder eller den overleverede poetiks 'praecepta'. På begge punkter er Young for så vidt i samdrægtighed med 'de moderne'. Men mens de til erstatning kræver mere udførlige regler, er hans sigte det stik modsatte: en afsværgelse af regelbegrebet an sich. Han anfægter selve forestillingen om, at digteren bør — eller kan — følge regler, de være sig empiriske eller spekulative. Regler er som krykker, siger Young, en støtte for den lamme, en hæmsko for den stærke. Digteren bliver, med andre ord, ingen god digter af at studere poetikken — eller studere overhovedet, måske tværtom, for

*Who knows if Shakespeare might not have thought less, if he had read more.*<sup>13</sup>

I og med denne negative kobling af regler og lærdom med digterisk kvalitet udæsker Young intet mindre end æstetikhistoriens hidtil altgennemgribende doktrin om digtning som et håndværk — en kunst — der, alt andet lige, kan læres.

Fra den tidlige Antik udkrystalliseres doktrinen i en teori om digtning som et regelfast arbejde med og i et forhåndenværende materiale, sproget. Da arbejdets fremmeste formål er virkelighedsfremstilling, følger det, at poetikkens — poesiens — livsnerve er en symbiotisk korgruens mellem sprog og virkelighed. Virkeligheden har eksistens i sproget og vice versa. 'Res' og 'verbum' er to sider af samme sag — eller ord ... I kraft af denne sammenfoldning af sprog og virkelighed bliver kodificering og formalisering af sproglige udtryksmodi tillige en ordning af virkeligheden. Ene og alene med dén sprogteoretiske pointe som ballast kan Antikken, igen mere specifikt Retorikken, forfægte sin toposlære. Topikken er det systematiske regelsæt, der giver digteren anvisninger på, hvordan et bestemt stof bedst og mest mangfoldigt gribes an. Vil digteren f. eks. beskrive et landskab, går han ikke ud og iagttager naturen for derpå at tolke sin oplevelse i et digt. Han konsulterer i stedet regelbogen — den store hukommelse — og noterer sig de muligheder, der er for landskabsbeskrivelse, hvorefter hans opgave er, bistået af 'copia', som er et forråd — ordret: overflod — af metaforer, varierede udtryk, eksemplifikationer etc., at tildanne sproget, sætte det i fart så det, der kun foreligger i (sproglig) latens — i topikken — genoplives, og genoplives med situation og formål for øje.

<sup>13</sup> Young p.44.

Komplementeret af poetikkens almene regler udgør topikken og 'copia' dén kunstlære, dén 'ars', ifølge hvilken digteren manøvrerer. Som det allerede turde være fremgået, har 'ars' ikke meget at gøre med kunst i begrebets nutidige betydning — den æstetiske af dem. Hvad 'ars' da dækker over, kan man få et indtryk af ved at sammenligne med 'kunst's etymologiske rod, som er 'kunnen', eller ved at kaste et blik på det tilsvarende græske begreb, 'technè'. Digtning er en teknisk færdighed, et håndværk, hvis frembringelser til syvende og sidst determineres af materiale og materialebeherskelse, som det er tilfældet i ethvert andet håndværk. Ligeledes som i ethvert andet håndværk forudsættes der dog visse anlæg hos udøveren. 'Natura' — naturtalentet, den rette mentale disposition — er betingelsen for, at 'ars' håndteres hensigtsmæssigt og udmøntes i kvalificeret digtning. Man kan på den baggrund udmærket tale om, at digteren fødes som digter; uden det særegent strukturerede talent bliver digteren ikke — nogen god — digter. Blot er det vigtigt at slå fast, at dette talent ikke forlener ham med nogen overlegen eller unik indsigt, hvilket understreges af, at 'natura' ikke forstås som en færdigdannet talentmasse. Det naturlige anlæg må, for overhovedet at blive produktivt, underkastes 'usus', en skoling og afretning, der dels foregår gennem studier og efterligning af traditionens forbilleder, dels gennem studier af 'ars'. Først når talentplejen er fuldført med succes, kan digteren begynde at manipulere med det overleverede og tilegnede materiale på egen hånd. Er han en god håndværker, et talent, kan han måske tilmed føje nye facetter til — håndværket.

Digtningens lærbarhed accentueres desuden af dens nære slægtskab med veltalenheden<sup>14</sup>, et slægtsskab som, selv dér, hvor der tænkes mest litterært, er dybt rodfæstet, og som fra den romerske Kejsertid og frem til Klassicismen — og på vitale punkter også i dén — ligefrem får karakter af, at poetikken rask væk betegnes som en 'rhetorica secunda'. Det er dog ikke ensbetydende med, at poetikken er umyndiggjort. I og med retorikken — i den retoriske tænknings udgave — opfattes som en æstetisk erkendelsesform i bred forstand, får poetikken sit.

Middelalderens platonisk inspirerede opprioritering af filosofisk spekulation, som den kommer til udtryk i 'artes liberales' fagene dialektik og logik, fortrænger imidlertid retorikken som fag — og dermed poetikken. Digtningens håndværkeraffinitet udlægges som

<sup>14</sup> Slægtsskabet er dybtliggende også hos Aristoteles, skønt han, som bekendt, skrev både en retorik og en poetik.

underlødighed. Fordi den har et stofligt objekt, sproget, er den afskåret fra den rene erkendelse og forvises derfor til de 'servile kunster', blandt bønder og andre håndværkere. Der har den befundet sig før, forskellen er blot — i al fald i forhold til den retoriske tradition — at det gør den erkendelsesmæssigt inferior. I dannelsessammenhæng reduceres poesien således til grundlag for sproglige øvelser.

Renæssancen geninstallerer retorikken i dens forestilling i 'artes liberales', og med tiden glider den endvidere sammen med filosofien og videnskaberne i idéen om det universelt dannede menneske. Digteren skal ikke bare være hjemme i sin poetik resp. retorik; han skal beherske den samlede 'artes liberales'. Begrebet om den lærde digter, 'poeta doctus', opstår. En væsentlig anledning til Klassicismens reformiver er just dette begrebs udartning til pseudovidenskabelig sekterisme, specielt i visse udløbere af Barokken. Den klassicistiske digter skal ligefuldt være lærd, men i samklang med den oprindelige intention i Antikken skal han desuden kunne udtrykke sig alment og uvidenskabeligt. Den helbefarne klassicistiske digter er en 'bel esprit', en skønånd, der udstyret med en indgående almen dannelse, herunder indsigt i regelpoetikken og den antikke tradition, foruden en sund og almen fornuft, 'bon sens', er i stand til at frembringe digtning, som både behager og belærer.

Den største trussel mod Klassicismens gennemkomponerede fornuftsundersøgelse af poetikken kommer, paradoksalt nok, fra den i sit øjemed altbetvingende scientistiske enterprise, der udspringer af den filosofiske Rationalisme. Det cartesianske kriterium for erkendelse udfordrer Klassicismens regelbegreb, der, stillet over for Rationalismens strengt logiske, uvægerligt må tage sig løst og arbitrært ud. Skønt den almindelige indstilling både i den dogmatiske og den moderate Klassicisme er en voldsom modvilje mod at gøre poetikken — og ikke mindst digtningen til et metodisk anliggende<sup>15</sup>, er det uomtvisteligt, at den videnskabelige udfordring afstedkommer en

<sup>15</sup> Derfor må det enten bero på et slip i skelneevnen eller på en litteraturhistorisk forhoppelse på harmoniserende periodisering, når man af og til kan se Boileaus fuldblodsklassicistiske "L'art poétique" fremstillet som en art perifraser af Descartes' "Discours...". I forsøget på at udlede fornuftsklare regler for digtekunsten er Boileau muligvis under strukturel indflydelse fra den filosofiske Rationalisme, men ikke mere end han er citeret for at have beskyldt Descartes for 'at skære halsen over på poesien'.

Jævnføringen af Boileau og Descartes er på fatal vis med til at udviske den radikale forskel mellem Klassicisme og Rationalisme, som gør 1700-tallets poetik til en mere nuanceret affære, end det ofte gives udseende af.

spekulativ stramning af regelbegrebet. Den videnskabeligt optændte bestræbelse, der intervernerer poetikken og urgerer logisk gennemlysning og nagelfaste principper, leder til selvtugt, og den er lige akkurat ublid nok til at spolere Klassicismens hårfine ekvilibrium.

Som reaktion herpå formerer der sig jævnsides en modfraktion, den såkaldte 'Je ne sais quoi'-skole, der giver sig til at skærpe den klassicistiske poetik i modsat retning. Klassicismens delvis barok-influerede antydning om, at der i digtningen er noget uforklarligt, et regeltranscenderende 'je ne sais quoi', der unddrager sig klarheden og lyset, gives et kontureret blow up og bliver et væsenskonstituerende træk. Produktionsæstetisk henføres dette 'je ne sais quoi' til et uransageligt — mentalt — moment i digterens skabelsesproces, der gør det muligt at digte og digte godt — hvilket endnu vil sige digte i overensstemmelse med Klassicismens regler — uden decideret regelskoling.

Om end foreløbig uden magt bag retter 'Je ne sais quoi'-læren subversivt skyts mod den rationalt funderede regelpoetik, som svarer tilbage med en intensiveret anstrengelse for at sammensveje fornuftsvirksomhed med digterisk kvalitet. 'Je ne sais quoi'-talsmændene riposterer med en tilsvarende nedtoning om ikke af regelbegrebets relevans for digtningen så dog af dets uindskrænkede herredømme. Påstanden lyder nu: uden 'je ne sais quoi' kan reglerne intet udrette. Og så småt gøres der endog forsøg på at begrebslægge det udefinerlige — dvs. svare på 'je ne sais quoi'. Svaret bliver 'le gout', smagen, der bestemmes som evnen til at skabe — og vurdere — kunst uden regelbogens medvirken, 'som tungens dom over ragouten', som J. B. Dubos, en af de yderliggående uvidende, bemærker.

Denne gustative evne har oprindeligt kunnet rummes i Klassicismens vidtspændende 'bon sens'-begreb, men da dét — som vi siden skal se — har taget en metodisk drejning, bliver den eneste mulighed for bevarelse af smagsbegrebet en forankring uden om fornuften — og dermed uden om objektivitetsbegrebet. Forankringspunktet bliver 'le genie', et begreb, der ganske vist også findes i den traditionelle Klassicisme, men som her stort set svarer til 'natura'. I 'Je ne sais quoi'-skolens regi konnoterer 'le genie' — subjektivt og diffust — en særlig og ophøjet begavelse, der forsyner digteren med et talent for at skabe, som ikke blot er uafhængigt af regelfornuften, men som i tilgift overgår det, 'natura', 'usus' og 'ars' kan præstere i fællesskab. Ikke alene beror digtningen nu fuldt og helt på det digtende subjekt; dens eneste nødvendige forudsætning er subjektets ubundne skaberkraft. 'Le genie' bliver poetikkens selvrådige og subjektive lovgiver.

Den stedse strengere Klassicisme<sup>16</sup> og 'Je ne sais quoi'-skolen — der efterhånden ligefrem kan kaldes anticlassicistisk — udvikler sig ind til omkring midten af 1700-tallet ad to parallelforskudte spor, i hver sin retning. At den anticlassicistiske tendens da trækker det længste strå, skal ikke primært tilskrives dens egen overbevisningskraft. Æstetisk er den et defensivt pluksammen af vage antydninger og uafklarede begreber — men måske netop derfor. Den metodisk strammede Klassicisme, 'de gamle's og 'de moderne's fusion, synes i sin Oplysningsvariant at være på en døds-kurs. Til forskel fra Klassicismens udgangsposition, hvor poetikkens regler, i opfølgelse af den antikke tradition, har et empirisk substrat og derfor er utilgængelige for revision — fra digtningen eller virkeligheden — forfægter den rationale poetik et deduktivt og spekulativt regelbegreb, som ikke tillader den samme intime dialektik mellem poetik og poesi. Og er reglerne fornuftsderiverede og hermed objektivt gyldige, tilstedes digteren selvklart kun minimal bevægelsesfrihed. Modsat den klassicistiske teori, der foruden den liberale fortolkning af 'prodesse' bygger på et nøje afstemt forhold mellem 'natura', 'usus' og 'ars', som giver digteren et omfattende spillerum — og som sågar regner det til sin gunst, når den kvalificerede 'natura' kvalificeret bryder en regel — retarderer digteren i den rationalistiske normative poetik til en påhidsom regelfægter.

Klassicismens videnskabeligt rationalistiske emulsion medfører altså en fatal forskydning indenfor 'natura — usus — ars'-konstruktionen. 'Ars' og 'usus' bliver poetologisk tyngdepunkt i uforholdsmæssig grad, og 'ars' bliver uforholdsmæssigt spekulativ. Men ikke nok med det; med sin sprogopfattelse underminerer den selve konstruktionens eksistensgrund — og likviderer derved i sidste ende sig selv. Den videnskabsfilosofiske sprog-tænkning, der aflejrer sig i poetikken, opererer efter cartesiansk model med begrebet om en objektivt foreliggende virkelighed, der kan betegnes via en kobling med et foreliggende sprogligt inventarium. Sproget er således et rent denotativt og i grunden arbitrært redskab til benævnelse af noget, det ikke selv har noget med at gøre, noget ekstrasprogligt. Erkendelse og sprog kan, kort fortalt, skilles ad.

Videnskabeligt er denne sprogmodel såmænd problematisk nok, men problemet totaleksponeeres, når den overføres på et område, poetikken og digtningen, hvor forholdet mellem subjekt, sprog og objekt er — endnu — mere intrikat. Nøjagtig den enhed af sprog og

<sup>16</sup> Det kan uægtelig virke vildledende at kalde en poetik, som ikke længere har noget grundlæggende tilfælles med den oprindelige Klassicisme, klassicistisk, men det gøres, al den stund den i vid udstrækning stadig benytter Klassicismens begrebsapparat — på grund af manglende interesse for at tilvirke sit eget.

virkelighed, 'res' og 'verbum', der i den retoriske tradition udgør betingelsen for, at poetikkens regler opnår en tvingende relation til deres genstand, brydes op i det cartesianske sprogsyn. Reglerne må i sagens natur stå i et udvendigt forhold til en virkelighed, der er selvberoeende. Og ganske ironisk bliver det hermed et uoverstigeligt problem at fundere 'ars'. I konsekvens af, at den inderst som yderst er en sproglig størrelse, har den — ifølge de cartesianske præmisser — ingen andel i virkeligheden. Den afslører sig som en vilkårlig tilvirkning uden autoritativ evidens.

I midten af 1700-tallet foranlediger den videnskabeligt inspirerede, normative poetiks påfaldende udvorteshed Young og hans ligesindede til en emfatisk affærdigelse af regelbegrebet — som sådan. Poetikens regler, studiet af dem, ja, studier i almindelighed — som sagt er alt det for Young overfladevæsen og staffage. Retledning kan være påkrævet for mindre ånder; den fuldbårne digter har den ikke nødvendig, den båndlægger ham kun. 'Usus' og 'ars' er uorganiske fremmedelementer i den sande digtning og bør udrenses. Først i det øjeblik den lærdomsopulente digter har undergået denne lutring, kan han udfriet træde ud i al sin vælde — digteren indefra, den rene, nøgne natur. Og netop fordi digteren er digter, er han andet og mere end blot natur, 'natura naturata', han er tilmed skabende natur, 'natura naturans', som endelig ikke må forveksles med den klassiske traditions 'natura'. 'Natura naturans' refererer til det kreative geni, som Young et sted definerer som "the Power of accomplishing great things without the means generally reputed necessary to that end"<sup>17</sup>. Eller rettere sagt, nogen definition er det jo næppe, højst en negativ — et 'je ne sais quoi'.

At Young står i gæld til 'Je ne sais quoi'-traditionen, bærer "Conjectures ..." adskillige vidnesbyrd om, uden derfor at være nogen forsinket efterklang. Fraser man de mest løselige passager, er den tværtimod en bemærkelsesværdig udfoldelse og komposition af et idémateriale, der til da kun har foreligget som ustadige tilløb. Når Young skriver: "Learning is borrowed knowledge; Genius is knowledge innate"<sup>18</sup> betyder det ikke udelukkende, at den geniale digter er i besiddelse af naturbårne egenskaber, der gør ham skikket til suverænt at skabe god kunst; det betyder endvidere — og altafgørende — at geniet er sandheden indvortes. Lodder digteren sin sjæls dybder, vil sandheden spontant bryde frem af naturen — og

<sup>17</sup> Young p.16

<sup>18</sup> Young p.21



genspejle sig i kunsten<sup>19</sup>. Digteren er blevet en transskribent, som Shakespeare, der var

*master of two books (...), the book of Nature, and that of Man. These he had by heart and transcribed many admirable pages of them into his immortal works.*<sup>20</sup>

Den underliggende forudsætning for nyfunderingen af poetikken, og af kunstbegrebet generelt, er, som antydnet, en radikal omtydning af naturbegrebet. Naturen er ikke mindre et ideal i den klassiske Humanisme og Rationalismen, men den er det just kun som ideal natur — som artefakt. Fra Rousseau og fremefter — kunne man sige med en personallhistorisk forkortning, der dog ikke er ganske usaglig — kan der spores en tiltagende tilbøjelighed til at sammenføje den ikke-dannede, oprindelige natur med det sandt menneskelige. Lad i denne forbindelse være, at dette naturbegreb ligevis beror på en idealisering; tendensen i idéskiftet er klar. Årsagen til det har atter at gøre med Rationalismens tilbagetrængning af den klassiske Humanisme og dennes rødder i den antikke Retorik.

Sandt nok synes det idealiserede naturbegreb umiddelbart at være fælles; tættere på er forskellen imidlertid dybtgående. Den cartesianske identifikation af det sandt menneskelige med det reflekterende bevidsthedssubjekt forvandler med ét slag den fornufts-klassiske traditions natur—kultur konflikt, der udspilles i mennesket, til en ydre natur—menneske-dichotomi. Den ukultiverede natur har ikke længere den konstitutive andel i den menneskelige natur, der — skønt den ideelt bør holdes i ave og overvindes — giver den mulighed for at gå over optugtelsen og rase ud<sup>21</sup>. I og med det reflekterende, rationale subjekt, 'res cogitans', der er suget rent for kød og blod, er den ikke-rationale, ikke-almene empiriske natur a priori udgrænset. For kunsten indebærer det, at følelser, drifter, det tidsbundne, det partikulære, det lave stænges ude. Der institueres et

<sup>19</sup> I denne sammenhæng er det — poetikhistorisk — interessant at studere Youngs metaforbrug i "Conjectures...". Som en af de første — ser det ud til — erstatter han de håndværksmæssige og mekaniske metaforer, der hidtil er blevet brugt til at beskrive digtekunsten, med biologiske-botaniske i særdeleshed. Digtingen vokser og blomstrer og sætter sine frø — vildskudene skyldes alene regeltænkningens atavismer.

<sup>20</sup> Young p.44.

<sup>21</sup> Man kan her erindre sig den særegne blanding af fornuftsrefleksion og sangvinsk løsslupenhed, der tilsyneladende uden at resultere i skizofreni kendetegner det dannede menneske i Renæssancen.

skarpt skel mellem universel og barbarisk litteratur. Specifikt for den antikke tradition betyder det, at hele dens dionysiske side afskæres uden yderligere sværds slag, mens den klare og fornuftslyse apolliniske side, tilføjet de påkrævede korrektioner, kan bibeholdes<sup>22</sup>.

Overfor kategorialadskillelsen af menneske og natur er den eneste udvej for en filosofisk regeneration af naturen at spejlvende relationen, omplante sandheden til naturen og indplante naturen i subjektet. Det ser Young, og på poetikken virker vendingen som en magisk formular. Med det naturgroede og naturreproducerende geni ved hånden kan Young dels, ved at flytte digtningens udspring ind i digterjaget, skænke den skabende digter enevældig råderet, dels, ved i samme operation at indfælde den geniale digter i naturen, tilkende digtningen objektiv erkendelse, og det endda en erkendelse, som kun den — og kunsten i almindelighed — kan yde. Digtningen løses altså fra subjektivitetens fejkilder og opnår objektivitet, i samme åndedrag som digterens subjektivitet gives frihed og jagten på objektivt normative regler for digtningen indstilles (!)

Er det originaliteten, der udgør det naturgrundede æstetiske første-kriterium, så er det geniet, der, i kraft af sin enestående evne til at transskribere naturen, borger for originalens validitet og sandhed. Geniet er poetikkens sidste og inappellable instans. Som kunsten er befriet fra 'natura — usus — ars' -konstruktionens unatur, er kunsttænkningen befriet — for at tænke.

### Den erkendende følelse

— fra retorisk til (præ-) romantisk pathos.

Det er rigtigt, at geniet hos Young er exceptionelt, men det har samtidig fast grund i menneskeligheden. Rundet af naturen, som det er, er dets talerør den indre naturs egen: den uvilkårlige og selvberørende fællesmenneskelige følelse. "A warm and feeling Heart" er organ for det sandt menneskelige. Ligeså hos geniet, blot er han forsynet med en ekstraordinært penetrerende sensitivitet, der, hjulpet på gled af "the divine Inspiration", kan forskaffe ham indsigt i den inderste sandhed. Uden følelse intet menneske, uden erkendende følelse ingen — genial — digter. Fornuften er følelsens antipode og dermed kunstens potentielle kontrapart. Får den lejlighed til det, forpurrer den netop den følelsens ekstatiske ufornuft, der fører kunsten mod erkendelse. Fornuften er denaturerende i al sit væsen.

Det snit, Young her lægger mellem følelse og fornuft, markerer et

<sup>22</sup> Selv Homer må regne sig til barbarerne. Odysseus er ganske enkelt ikke en gentleman, fastslår kritikeren François Fenelon.

tidehverv, for så vidt det er følelsen, der tildeles prærogativ. Betydningen heraf kan næppe overdrives. Imidlertid kunne man også anlægge en mere overordnet — idéhistorisk — synsvinkel og betragte den fremtonende følelsesdominans som en accentforskydning, en modulation over et gammelt motiv: splittelsen mellem følelse og fornuft og i stedet se dens anamnese som det interessante. Rigtig nok er denne splittelse en filosofisk old-timer, som lugter så langt væk af antropologi, at man kunne argumentere for, at det eneste, der i realiteten er at spille om, er dens fremtrædelsesform. Ikke desto mindre findes der — i Antikkens retoriske tradition — et eksempel på en begrebsparring, som synes at gøre snittet langt mindre letalt. Eller modsat: det er opløsningen af Retorikkens begrebskontinuum, der implementerer den uigenkaldelige separation af følelse og fornuft, Young og hans eftertid kanoniserer.

At Retorikken skulle præsentere en navt udifferentieret og lydefri samklang mellem følelse og fornuft, er selvfølgelig en arkadisk fiktion — en sentimentalistisk vildmand. Rangstriden er også i den retoriske teori og praksis et tilbagevendende tema. Retorikkens centrale påstand ligger snarere i dens pointering af begrebernes vækststøtte komplementaritet. Til dækning af følelses- og fornufts-begrebet betjener Retorikken sig af begrebstrioen 'ethos', 'pathos' og 'logos'.

'Ethos' er den afbalancerede, rolige affekt, der rummer flere modstridende følelser, som dog er tilstrækkeligt milde og afstemte til ikke at udelukke hinanden. I den 'ethiske' tilstand har man tingene for sig i et omfattende og nuanceret perspektiv; man har alle muligheder for hånden. 'Ethos' implicerer derfor 'sensus communis', intuition og dømmekraft og er, som ordet antyder, basis for etisk beslutning. Kunstnerisk er den forbundet med 'delectare' og får sit typiske udtryk i komedien<sup>23</sup>.

'Pathos' betegner den heftigt enstrengede og altgennemtrængende affekt, der er så voldsom, at mennesket passivt — lidende — må underkaste sig den. I den retoriske tale har den hjemme i den højeste — og vigtigste — stil, kunstnerisk knytter den sig til 'movere' og udspiller sig i tragedien, hvor den udvirker, at sindet lutres og man bliver sig det eneste fornødne var, det afgørende etiske bud, f.eks. I modsætning til 'ethos', som refererer til den behagelige situation, hvor overblikket er intakt og alle sagens sider tages under overvejelse, er 'pathos' udtryk for det på én gang pinefulde og forløsende

<sup>23</sup> Tilstanden kaldes også 'humor' (=væske), som refererer til temperamentslærens idé om den perfekt afstemte balance mellem legemsvæskerne.

(fra-)valg.

Fælles for de to aspekter af følelsen er, at de bestemmes nærmest som et fond af oplagrede sanseindtryk, som digterens eller talerens mellemkomst vækker sprogligt til live — sanseligt og livligt, begribeligvis. Jo mere farverigt, desto mere overbevisende — der tales ligefrem om 'Retorikkens farver' som kriterium for fremstillingens ægthed. Retorikkens mål er at fremkalde følelser i udtrykkets elementært reproduktive forstand, ikke — og det bør man notere sig — at provokere følelser gennem sproglig suggestion. Ifølge retorisk tankegang lader det sig end ikke gøre, idet følelserne forefindes i latens og er sprogligt forankrede. Det det gælder om er at fremstille følelser, ikke gennem fritvoksende invention, men ved at aktualisere det, der ligger hen i sproglig råskitse. Kunsten består i at gøre det med kunst. Om det lykkes afhænger udelukkende af den genklangens applaus, der bliver fremstillingen til del.

Følelser bestemmes altså ikke psykologisk som indre, private rørelser eller som selvomsluttende emotive eruptioner fra det sjælelige dyb. Tværtimod er de offentligt tilgængelige og virkelighedsbeskrivende; de bærer erkendelse med sig<sup>24</sup>.

'Logos' defineres som den fornuftsstyrede tale, der appellerer til det reflekterende intellekt. At talen er fornuftsstyret hentyder til dens karakter af tilvirkning; talen beror på kunst, ikke på naturlighed og spontaneitet. Om denne produktionsæstetiske pointe står Retorikken sammen. Mere uenighed er der om, hvor stor en rolle appellen til det reflekterende intellekt bør spille. Selv om uenigheden afspejler en filosofisk dissens, er der dog ikke nogetsteds tale om, at følelserne ekskommunikeres eller reduceres til skønvirke. 'Ethos' og 'pathos' er uudskelelige bestanddele af 'logos'. En appel til intellektet er i samme nu en appel til følelserne. Forestillingen om en intellektuel erkendelse, der er følelserne imod — i.e. strider mod sanserne i deres 'ethiske' og 'pathetiske' udtryk — er absurd. Også fornufts erkendelsen må afleveres i farver.

Allerede i Antikken rystes partnerskabet mellem følelse og fornuft af storstilede filosofiske anslag. Det mest celebre er Platons erkendelsesmetafysik, der affærdiger sansningen som erkendelse. Autentisk erkendelse grunder sig på en filosofisk skuen, som i sit inderste er

<sup>24</sup> Et instruktivt etymologisk vidnesbyrd om følelsernes status som erkendelse samt deres snævre sammenhæng med kognitive færdigheder, der siden er opslugt af fornufts-begrebet, findes i det latinske 'sentire', som kan betyde føle og sans, såvel som forstå, erkende og furdere — jvf. Jan Lindhardt: *Retorik*, København 1975.

sprogløs. Der levnes, med andre ord, for det første intet rum for Retorikkens 'ethos' og 'pathos', for det andet spaltes 'logos' ud i to analytisk adskilte elementer: den metafysisk forankrede tanke og den vilkårligt empiriske tale. Sproget bliver en accidental form om erkendelsen, og korrelationen mellem filosofi og retorik, 'sapientia' og 'eloquentia', brister. Nu er Platon ikke eneherkende, og især i Kejsertidens Retorik, hos bl. a. Cicero og Quintilian, søges enheden for alvor retableret. Og med det frodige ciceronianske efterliv i Renæssancen er det platoniske udfald afværget — for en tid.

Dødsstødet sættes ind fra en anden kant, fra naturvidenskaberne. Med deres påvisning af sansningens fejlbarlighed og subjektets relativiserende meddelagtighed i erkendelsen dannes idéen om en objektiv — og objektivt struktureret — virkelighed, der eksisterer uafhængigt af subjektet og ikke kan erkendes spontant. Virkelighedsindsigt erhverves alene gennem det non-empiriske subjekts deduktive fornuftsrefleksion. Til dét formål kræves, konsekvent nok, et sprog, som i objektivitet er ligedannet med den virkelighed, det skal afbilde. Derfor, jo mere entydigt og generaliseret — jo mindre sanseligt og subjektivt — sproget er, desto bedre er det rustet til at trænge bag om alle øjenforblændelser og frem til dén enkle og øjne-springende virkelighed, der er sandhedsgrunden. Erkendelsens idealsprog bliver matematikkens formaliserede kalkule.

Det siger sig selv, at Retorikken målt med det ideal er ilde faren. Ikke blot bruger den (for at fremstille erfaringer, som har rod i dagligsproget!) dagligsproget, der, som følge af at det er forskrevet til praktikken, er upræcist og tvetydigt; i medfør af dens fremturende forkærlighed for de upålidelige sanser, som bevidst raffineres i det figurative sprog, er Retorikken rent ud demagogisk og fiktiv. Og konsekvensen er ikke til at komme uden om — følelserne, der er det figurative sprogs generator, må forvises fra erkendelsen. Man må skille sig af med "the colours of Rhetorick, the devices of Fancy"<sup>25</sup>. Der åbnes definitivt for en logisk sondring mellem meddelelsessprog og udtrykssprog, mellem videnskab og kunst. 'Logos' og tillempede dele af 'ethos' reserveres for den videnskabelige erkendelse, mens den amputerede 'pathetiske' Retorik prøver at kompensere for tabet

<sup>25</sup> Som det i 1667 lyder i en programerklæring fra det nystiftede engelske 'Royal Society' — jvf. W.J. Bate: *From Classic to Romantic - Premises of Taste in Eighteenthcentury England*, Cambridge 1946. Til sammenligning kan man bemærke sig, hvad Platon siger i sin antipoetiske raptus i "Staten"s 10. Bog: "So great is the natural magic of poetry. Strip it of its poetic colouring, reduce it to plain prose, and I think you know how little it amounts to". (Plato: "The Republic", Bucks 1974 p.429.)

ved at tilbyde affektlæren, der er et afsnit af topikken, som teori for kunsten. Den 'pathetiske' enegang giver sig vidt forskellige udtryk i tiden efter Renæssancen. Dominerende er forsøget på at tildele affektlæren videnskabelig status efter de eksakte videnskabers model, men en kontrarettet tendens kan i grene af Barokken iagttages i en modvilje mod tænkningens strenghed, som udløses i en løssluppen afsøgning af affekternes ekspressive registre.

Et fællestræk, der i denne forbindelse er vigtigere end forskellene, er den indvendiggørelse af 'pathos', der følger i kølvandet på følelsernes udstødelse af erkendelsen. Internaliseringen accellererer i takt med, at sansningen gennem den logiske fornufts medierende korrektiv gøres delvis tjenlig for videnskabelige formål, og den rest af sansningen, som der herfra bliver til overs til dagligdags og æstetisk brug, indskrænkes til spontaneitetens sansning, hvilket potentielt vil sige fejkildens og illusionens. Den påfølgende mistillid til sansningen, som tematiseres igen og igen i Barokken, resulterer i, at følelserne for at finde fodfæste må vende sig bort fra det ydre og dets ubestændighed. Eftersom de ikke mere besidder nogen udadrettet erkendelseskraft, forskydes interessen til deres indre virke, deres genese og morfologi.

Introverteres følelserne erkendelsesmæssigt, udvendiggøres de æstetisk. Deres forvandling fra sansebundne elementer i en konkret og situationsafhængig erkendelse af den ydre verden til metafysisk stationære og selvrefererende sjælsattributer betyder på det teoretiske niveau, at affektlæren udarter til rigid skematik, mens den synlige virkning i den litterære praksis bliver en snævert virknings-æstetisk betinget dyrkelse af 'movere'. Røres de rigtige litterære tangenter, røres læseren — det bliver affektlærens konkluderende dictum. Og det æstetiske slutfacet bliver en affekternes og effekternes galoperende elephantiasis.

Klassicismen er først som sidst en tilrettevisning af Retorikken i denne — reduceret — 'pathetiske' afart. Affekternes og effekternes friløb, som truer med at gøre kunsten til ren og skær ornamentering og mekanisk formalisme, ansporer til en filosofisk restauration af kunsten, hvilket — nu — er lig med at anvise den en plads i fornuften. Uden at det betyder, at Klassicismen fornægter følelserne. Ganske vist falder det den på intet tidspunkt ind at forny 'pathos's erkendelsesvaleur, men neddæmpede og afslebne aspekter tillades i intimt kompagniskab med en humanistisk fortolket 'logos' og en 'ethos', der genrejses som æstetikens tyngdepunkt.

Dette forholdsvis bredspektrede fornufts- (og følelses-) begrebs

æra er dog kortvarig. Da den traditionsløse fornuft én gang er sluppet ind i Klassicismen, oprindeligt som værn mod næsegrus 'imitatio', bliver det svært at ignorere den fremgangsrige videnskabsfilosofis forsikring om, at der gives en fornuft, der er meget mere fornuftig. Klassicismen har simpelt hen ikke styrke til at hindre, at dens eget fornuftsbegreb ender som en deficient modus af den videnskabelige fornuft, der herefter — uagtet den ikke i renkultur søges appliceret på kunstteorien — gør sig gældende som regulativ idé. Med fremkomsten af det cartesianske erkendelseskriterium, 'clara-distincta', blev følelserne uddrevet af erkendelsen — for slet ikke at tale om, at de ikke længere skelnedes utvetydigt fra naturdrifterne — og med kriteriets indtræden i den æstetiske teori bortvises de endegyldigt fra den kunstneriske erkendelse, hvis specifikt kunstneriske præg da også lader til at fortone sig mere og mere.

Erkendelsen nyder i mangt og meget godt af det cartesianske lys, men kilderne er blevet få. Og i længden kan det store, opdæmmede reservoir af sanser, følelser og drifter ikke ligge ubenyttet hen. Heller ikke i kunsttænkningen, hvor der snart sættes sving i bestræbelserne på at give disse tropismer borgerret. Naturligt nok gribes der tilbage til Barokken, ikke til dens kunsttænkning — dertil er sporene for skræmmende — men til dens filosofi, dér hvor den strejfer æstetikken, som hos den tyske (men franskskrivende) tænker G. W. Leibniz. To sammenhængende grunde er der til, at han skal få overordentlig betydning for den efterfølgende udvikling af følelses- og fornufts-begrebet. For det første tager han fat på Descartes' sjælsbegreb, 'res cogitans', som han finder er en utilladelig metodisk abstraktion, og hvad vigtigere er: det er epistemologisk ufyldstgørende. Sjælen rummer andet og mere af epistemologisk relevans end den rene, selvklaare 'ratio'. Den formelig myldrer med små, ubestemmelige evner, 'les petites perceptions', som bidrager til erkendelsen. Ved, for det andet, at udskifte Descartes' punktuelle 'clara-distincta'-kriterium med et erkendelseskontinuum, hvor grænserne er flydende, kan han indføre sit begreb om 'den forvirrede, men klare erkendelse', der defineres som en erkendelse, hvis enkelte kendemærker ikke kan opgøres, men hvis helhed til gengæld fremtræder i klar demonstration. Prototypen på denne erkendelse, som er de små perceptioners værk, findes i kunsten. At Leibniz så fastholder, at erkendelsen er hierarkisk struktureret med fornuften som øverste myndighed og desårsag understreger, at den forvirrede erkendelse idéelt bør hæves til fornuftserkendelse, ændrer ikke ved, at han har

beredt vejen for den nyinstudering af den erkendende følelse, der nu tages initiativ til. Eller *initiativer*, for man kan — groft sagt — sige, at forvaltningen af arven fra Leibniz deler sig i to.

Den enes foreløbige højdepunkt — før 1759 — nås med den filosofiske æstetiks grundlægger, tyskeren A. G. Baumgarten. Det fortjenstfulde i hans indsats hviler i første række på den terminologiske nydannelse, 'cognitio sensitiva', den sensitive erkendelse, der leverer en nominal — og reel — positivisering af den forvirrede erkendelse, 'cognitio confusa', som gør det muligt at tale om en erkendelse, der i sidste ende ikke blot er en ukomplet fornufts-erkendelse, som hos Leibniz. Baumgarten genindsætter følelserne i deres gamle union med sanserne og bestemmer deres fælles erkendelse, som mest mønsterværdigt ydes i kunsten, som en ordnet anskuelse af sansfænomenernes levende og farvemættede kompleksitet. Den sensitive erkendelse er en ekstensiv erkendelse af overfladens mangfoldighed og fylde, som ikke kan erstattes af fornuftens intensive erkendelse i dybden, samtidig med at den besidder samme objektive standarder som fornuftserkendelsen. Den er, med Baumgartens udtryk, et 'analogon rationis'.

Baumgarten, der tydeligvis er dybt influeret af Retorikken, vinder ikke umiddelbart gehør. Han overskygges af en anden strømning, der viser vej til det følelsesbegreb, der er på spil hos Young — og fremefter. På trods (eller på grund) af, at dette følelsesbegreb udarbejdes i lidenskabelig antagonistisk reaktion mod Cartesianismen, er det dén, der på udslagsgivende vis dikterer, hvordan der reageres.

For Descartes er følelserne en art begærsrørelser, der, fordi de har et fysiologisk udspring, ikke kan henregnes til den fornuftsgennemtrængte sjælsaktivitet. Og erkendelsesteoretisk kan de udelukkes, al den stund de ikke kan udtrykkes klart og tydeligt. Denne sjælens umanérliche transparens og entydighed næsten implicerer en modgående interesse for det dunkle og det, der ikke kan siges. Med støtte i Leibniz' sjælsbegreb henter 'Je ne sais quoi'-skolen således følelserne ud af den filosofiske glemsels mørke — men uden at bringe dem frem i det filosofiske lys. Det uudsigelige bliver filosofisk genstand, på samme tid som det er filosofisk — uudsigeligt, forstår sig. Det er indlysende, at denne uudsigelighed bliver 'Je ne sais quoi'-doktrinen teoretiske svaghed. Man ophøjer et eller andet til filosofisk kardinalpunkt, men afstår fra at beskrive det filosofisk. Nok stilles der skarpt på den nederste del af det leibnizianske erkendelseskontinuum, men da man på den ene side ikke anfægter det cartesianske kriterium for, hvad der meningsfuldt kan siges, og på den anden

side er allergisk overfor fornuften, må det absolut sidste ord blive et uforbeholdent 'je ne sais quoi'!

Filosofi og æstetisk refleksion udretter i det lange løb ikke meget i tavshed, og da det desuden er begrænset, hvor længe der, med alvor i stemmen, kan tales om selvsamme tavshed, bliver konsekvensen, at 'Je ne sais quoi'-skolens teoretiske forsøg ebber ud. Det medfører ikke, at det udsigelige mister sin tiltrækningskraft. Ingenlunde. 'Je ne sais, quoi'-doktrinens teoretiske svaghed slår, så at sige, om i en praktisk styrke. Just fordi der ikke kan tales om det, bliver det udsigelige grænseløst — og grænseløst interessant. Som et mytisk magnetfelt drager det alt det, der befinder sig hinsides fornuftens lyskreds. Dyrkelsen af antydningen og hemmeligheden kan bevæge sig uhæmmet — i et rum uden vægge. Banen er fri for en utøjlet og selvbevrugende følelseskult.

Hvor omfangsrig og heftig den end tager sig ud, repræsenterer følelseskulten altså ikke noget filosofisk alternativ til Rationalismen, så meget desto mere som 'Je ne sais quoi'-læren i bund og grund er — og kun kan være — antifilosofisk, hvilket bekræftes af, at de spæde forsøg på at give følelserne filosofisk kontur efterhånden helt indstilles. Selve filosofien som refleksionsform, som genre, er for et 'uvidende' og følende øje hensynsløst gennemlysende, analytisk og subsummerende — med andre ord, uden sans for det eneste, der i virkeligheden er værd at tale om, nemlig det der ikke kan tales om. Følelseskulten nægter, kort sagt, at give sig ind under den filosofiske diskursivitet, og følgen bliver, at den cartesianske Rationalisme får lov at stå uantastet, eller omvendt: den leibnizianske åbning lukkes til igen. Den forskelsløse antifilosofi forhindrer således Baumgartens filosofisk stringente projekt i at slå rod — og det selv om det fra ende til anden er et udkast til rehabilitering af følelserne. Af samme grund får den britiske Empirismes kritik af Rationalismen ikke foreløbig større effekt. I sin diskursivitet er den filosofi på linie med Rationalismen. Følelsen analyseres filosofisk, filosofisk er den ikke selv.

Hvad der skal til — da 'Je ne sais quoi'-traditionen, under indtryk af irrationalismens totale retningsløshed, viser behov for at indføre følelserne i et filosofisk perspektiv — er en filosofi, der vil give plads til følelsen, ikke blot som objekt for filosofien, men som redskab for dens erkendelse, og vel at mærke ikke som redskab for en erkendelse, der demaskerer og afmystificerer; udsigeligens obskurans må bibeholdes. Et langt stykke af vejen er Platonismen en sådan (meta-)filosofi. Og den gør derfor en fornyet og spektakulær entré i europæisk åndsliv omkring midten af 1700-tallet. Den platoniske grundfølelse, den ordløse skuen, formår i én og samme optik at

indfange det indre og det ydre — uden at give erkendelsen fornufts-diskursiviteten i vold. Erkendelsen er både objektiv og udsigelig. Og ved den sammenkobling af Platonismens skuen med genilæren, som bliver det nye æstetiske løsen, opnår erkendelsen tillige fuldgyldig objektivitet i udtrykket — det kunstneriske udtryk. Forløst af den guddommelige inspiration formår geniet, i det mindste glimtvis, at sige det udsigelige. Hans værk bliver sandhedens — naturens — symbol. Og ved ydermere at etablere en virkningsæstetisk korrespondens mellem geniets 'pathetiske' skuen og de subjektive følelser — som vi ser Young gøre det — kan 'movere' udnævnes til den lykkelige formidlings indikator. Symbolets eksegese foregår friktionsløst, sprogløst i oplevelsens nu.

'Pathos' er på ny blevet erkendelsens brændpunkt, som almenmenneskelige passioner og som geniets skuende grundfølelse. I forhold til Retorikkens 'pathos' er der dog sket en afgørende forskydning: følelserne er — igen — blevet indre størrelser. Den tavse accept af det cartesianske erkendelseskræfter driver følelserne indad. Skal de forsvare deres suverænitet må de holde sig i sjælens indelukke. Vel jager de, da de bliver enerådige nok, fornuften på porten, men kun for at tage dens bolig i besiddelse. Følelserne overtager Rationalismens begrebsarkitektur. Og som Rationalismen i sit udgangspunkt er meditativ, er følelserne i deres sandhedsstræben indadrettede. Platonismen vender på samme måde blikket indad. Det eneste, den har at hælde sit hoved til, er det guddommelige residuum, der ligger indplantet dybt i menneskesjælen. I sin udkrængede virksomhed er den filosofiske følelses skuen ensidigt optaget af at afsløre den empiriske virkeligheds skin. Sansningen, den retoriske 'pathos', er uigenkaldeligt ekskluderet som sandhedserkendelse.

Præcis i kraft af denne dobbeltbevægelse indad er det imidlertid, at følelsen kan holde sit sejrige indtog i den æstetiske tænkning. Ententen mellem den inverse Cartesianisme og den platoniske erkendelsesmetafysik sikrer kunsten erkendelsespotential som aldrig før. Med tesen om den på én gang introverterede og erkendende følelse er geniæstetikken endelig grundmuret — og muret til. Vil man — som Retorikken — spørge, om en følelse er sand eller falsk, har man gjort sig skyldig i en kategorifejltagelse. Følelsen er enten en subjektiv rørelse, som besidder subjektiv sandhed, eller også er den en guddommelig lyskilde, en grandios 'pathos', hvis objektive indsigter er hævet over vurderingskriterier, idet den selv er den instans, der sætter alle vurderingskriterier.

Originalitet, geni og følelse er kunstens organisk sammenføjede naturprædikater<sup>26</sup>. Imitation, håndværk og fornuft er kunstigheder og æstetisk uvæsen. Kunst og natur er henholdsvis forenet og adskilt, og kunst-kunst er blevet en meningsfuld distinktion.

Konklusionen her er ret beset blot en nødvendig og ubesværet prolog. Det virkelige slid i den filosofiske poetiks gemmer ligger forude. Der er en god chance for, at det ville være sliddet værd at påtage sig det. Lader det sig således gøre at følge det omhandlede kunst- og natursyn til dørs i Romantikken og påvise, at det dér får den teoretiske fundering, der ansatsvis og usystematisk flimrende er foregrebet af Young, lader det sig også gøre at anskue Romantikken som en defensiv omvendning af en grasserende Rationalisme. Og det lader sig gøre at se, at den har kappet forbindelsen til den lange klassiske tradition, som fortaber sig i den rationalistiske slagskygge. Og videre vil det måske blive muligt at se, at Modernismen, moderniteten, der inkarnerer den romantiske enhedstænkningens kollaps, i uhyrlig grad kun er tænkelig i det omfang den klassiske teoridannelse er glemt. Ja, det kan hænde at den moderne splittelse — vor inkarnerede filosofiske og litterære generaltopos — i stedet for at være et naivitetstab selv er én stor naivitet, en dårlig og udialektisk teori ført ad absurdum.

---

<sup>26</sup> Det må nok understreges, at denne enhedskonstruktion til en vis grad er transitorisk, en typisk præromantisk konstruktion. I Romantikken spalter den sig ud i to retninger. Den ene, den mest platonisk inspirerede, er fortrinsvis interesseret i den metafysiske erkendelse, kunsten kan yde. Den anden er optaget af kunsten som æstetisk fænomen, som 'Schein'. Skal man hæfte navne på, kan man henregne Herder til den første, Kant og Schiller til den anden.