

DEN NØDVENDIGE SVIMMELHED

Indledning til disputatsforsvar d. 2.6.1989.

Peer E. Sørensen

1 Prolog

Ærede dekan, meget ærede opponenter, højtærede auditorium

I Ewalds *Levnet og Meeninger* optræder der i et glimt en magister, der bliver "deducert til absurdum", dvs får sin disputats forkastet, og til overflod findes der en litterær hermeneutiker fra Kamsjatka, der bliver til grin. En sådan skæbne vil jeg gerne i dag kunne mane langt, langt bort. Men mine remedier er få. Jeg kan blot gribe ordet. Og det gør jeg så hermed i det håb, at jeg ikke samtidig åbner for en sand Pandora's æske af problemer og ulykker. Men på bunden af æsken ligger jo som bekendt håbet.

Jeg ved udmærket godt, at jeg ikke kan udstikke kursen for diskussionsdeltagerne, men jeg håber i det mindste at kunne få sagt en smule om min egen vej — og om Ewalds. Han hadede, skriver han i *Fortalen* den "jævne støvede alfare Vey", og han elskede den "krumløbende med Krat og Moser igiennemskaarne Bane". Han foretrak nemlig det overraskende — det pludselige — frem for det forudsigelige. I al beskedenhed vil jeg i dag følge ham heri og begynde i Breslau i december 1917.

2. Pastoralens lokkende irrealis

I slutningen af 1917 sad Rosa Luxemburg fængslet i Breslau. I et brev til Sonja Liebknecht fortæller hun om nogle rumænske bøfler, som de tyske soldater har taget som krigsbytte og forvandlet til udslidte trækdyr. "De stammer fra Rumænien", skriver hun, "soldaterne, der kører vognene, beretter, at det var meget besværligt at indfange disse vilde dyr og endnu vanskeligere at gøre dem, der var vant til friheden, til trækdyr". Midt i fængselsgården standser hun op over for et af disse mishandlede dyr og ser på det. Hun ser et "forgrædt barn" i dyrets milde øjne. Hun ser sin egen afmagt i dets forslæede krop. Bøflen forvandler sig til en allegori på lidelsen, og hun kan ikke længere skelne sig selv fra den: "Jeg stod foran det, og dyret så på mig, tårene løb på mig — det var dets tårer, man kan ikke føle mere smertelig pine end jeg i min afmagt". Her, hvor afmagtens slægtskaber opleves, her begynder Rosa Luxemburg at drømme: "Hvor langt borte, hvor uopnåeligt tabt er ikke Rumæniens frie, saftige, grønne græsgange! Hvor anderledes var ikke fuglenes smukke sange og hyrdernes melodiske råb! Og her — denne fremmede forblæste by, denne kvælende stald, det ækle, beskidte hø blandet med råddent halm og — slået, blodet som løber ud af det friske sår... O min arme bøffel, min stakkels elskede broder, vi står her begge så afmægtige og sløve, i afmagt, i længsel". Sådan blev ordene til "min Sonja" i december 1917. Således det billede, der skal fastholde og bortmane magtesløsheden. Den fangne, revolutionære taler forbinder sig verbalt med det stumme krigsbytte og drømmer om friheden som et åbent landskab med uendelige græsgange og frodige vidder. Hun drømmer om hyrdernes melodiske råb. I denne drøm formæler land, dyr og menneske sig i et paradisiske billede fjernt fra krigens larm og dog fyldt af dens nærvær — en pastore midt i politipræsidiets fængsel i Breslau. Fyldt af søsterlig medfølelse nedskriver hun sit drømmebillede og rækker sit landskab som en gave til "min Sonja". Men i den henrevne drøm lægger et traditionsrigt mønster sine spor, i hendes skrift skriver en gammel civilisationskritisk tradition sit åbenbart udødelige sprog — en kulturel samtale uden ende: Theokrit, Longin, Vergil, Ovid, Montemayor, d'Urfée, Ariost, Cervantes, Rousseau, Goethe, Ewald, Pessora og mange, mange andre. Idet hun parafraserer den klassiske tradition rækker hun den videre som en modstandens kultur midt i barbariet. Og hun reproducerer den gamle allegoris modsætningspar: krigen over for freden, land og natur frem for byen og soldaternes uforsonlige vold. Den blodige dyrekrop bærer den moderne kulturs byrder — ligesom den revolutionære fange. Sådan forbindes dyr og revolutionær i en gammel drøm. Hun griber hin-

sides den revolutionære proces og giver sin længsel form: Arkadien, min drøm, min længsel. I disse linjer fra fængselscellen frigør hun denne drøm for litterære klicheer og fører den tilbage til dens filosofiske kerne og møder den spanske hidalgo, Don Quijote, der samstemmende — en Rosa Luxemburg i en anden inkarnation — forklarer de måbende gedehyrder, at fortiden i Arkadien var en sand Guldalder: "Lyksalige Sekler... som vore Forfædre gav Navnet den Gyldne... fordi de, som levede i den var uvidende om de tvende Ord: Mit og Dit! I hin velsignede Tid var alt fælles, enhver fik, hvad Naturen krævede til Underhold". Senere udbryder han til Sancho Panza: "Friheden, Sancho, Friheden er dog en af de kosteligste Gaver, som Himmelen har skænket Menneskene. Alle de Skatte, som Jorden omslutter og Havet skjuler, kan ikke sammenlignes med den. For Friheden såvel som Æren bør og skal man love Livet". Og det gjorde Rosa Luxemburg og Don Quijote.

Drømmen er altid part i Jernalderens elendighed, og de mest intime drømme er lastet med deres modsætning. Det 'nu', hvor drømmen i et øjeblik opleves som var den virkelig, er blot et sekund i fremmedhedens kontinuitet: "hvor anderledes var det ikke... ", hedder det hos Rosa Luxemburg om landet "langt borte". Den, der i disse ord gør en hel kultur til *sit* udtryk, er ikke ét med den natur, hun drømmer om. Hun har mistet den. Hendes drøm vokser frem i og med besjælingen af bøflen. Kun hendes allegori bærer et slægtskab — indlæst i dyret og derefter fremstillet som var det fundet i det — med ekko'er af de mange betydningsfulde personifikationer i den pastorale parafrastik. Rosa Luxemburgs drømmende selvfordybelse er traditionstilegnelse. Som brevskriver trækker hun sig et øjeblik tilbage fra fornedrelsen og forlener sine ord med en aura af natur, som altså allerede er kultur. Subjektiviteten vidner om sin modsætning, om lidelsen ved den subjektdestruerende virkelighed og om kærligheden til den på samme tid. Pastoralen er trøst og løfte, fortællelse og drøm. Denne store tradition bærer på en omfattende irrealis: den handler om længsel. Dens landskabsbilleder er længslens drømmende projektioner ud i en af-kvalificeret materialitet. Dens figurer og troper er længslens objektive korrelater. Rosa Luxemburg bryder netop ikke igennem de kanoniske skrifers autoritet frem til en form for umiddelbar oplevelse. Hun skriver sit brev på et sekundært materiale, der viser, at hendes kaos allerede er invaderet af en pluralitet af *tekster og litterære traditioner* og et endeløst væv af fortolkninger. I dette ligger der et paradoks knyttet til den poetiske bevidsthed: den er hverken 'tro' mod naturen eller sig selv —

de er bundet til en tekstualitet som aldrig er identisk med 'natur' eller 'selv'.

3. *Ruris honoris* — Rungsteds lyksaligheder

Det pastorale tema er et poetisk tema par excellence, måske poesien selv. Det viser sig — ikke overraskende — at hyrdelandskabet altid er fremstillet. Natur begrebet som natur, altså æstetisk, kan nok tidsfæstes historisk, men som ikonisk fænomen rykker det ind i en tekstualitet, hvis tid er en anden end den historiske og derfor ikke længere handler om påvirkning eller før og efter. I den æstetiske selvforummelse er Rosa Luxemburg, Pessora og Ewald samtidige.

Oplevelsen af naturen som landskab er betinget af spaltningen mellem subjekt og objekt, dvs af ikke-identitet. Landskabsdigtningen vil altid balancere mellem fraværets realiteter og nærværets blot drømte tilstedeværelse. Et landskabsdigt vil, hvad det pr. konstitution ikke kan: det vil fremstille landskabet som nærværende natur. Det ved Ewald meget om fra de retoriske traditioner. Allerede i disputatsen fra Valkendorf-tiden, *De Poesos natura et indole* (Om poesens natur og funktion) skriver han i den allerførste paragraf: "Digtningen fremstiller fraværende ting som tilstedeværende og efterligner en natur, der er smuk og efterlignelsesværdig". Derfor bruger Ewald iterativ præsens i de første strofer af *Rungsteds Lyksaligheder*. Den skal suggerere en altid tilstedeværende lykketilstand, som den følede skjald og dronning Louise (altså: alle) momentant kan trænge ind i med deres narrative præterium, men som ellers er ganske uberørt af tiden. 'Rungsted' er i digtet identisk med hyrdelandskabet, i traditionen kaldet locus amoenus og altid begrebet som indbegrebet af det jordiske paradys. Men som ethvert paradys er dette skønhedsrige tabt og forvandlet til drøm: her blev "en Louise" trøstet af naturens landskabelige gavmildhed, og her blev den følede til digter. I de efterfølgende strofes skildring af inspirationen viser det sig, at det hele også her handler om fremstilling. Sætningerne er i præterium og udtrykker derfor det, der har været, men ikke er længere. I den afsluttende niende strofe, der med en paradoksal amplificatio gør veninden til digterens egentlige inspirationskilde, slår præteriumsformen pointeret igennem:

*Men Du, som allene
Fremkaldte den Lyst af min Smerte,
Stig! — Kan min Camoene
Udbrede sin Fryd i dit Hjerte? —
O siig mig, Veninde! —*

*Kan Sangens Gudinde,
Med smeltende Toner belønne det Skiød,
Hvoraft min Lyksalighed flød? —*

I denne underskønne strofe, hvor lysten og smerten er sammenfattet, er alt allerede forbi: "fremkaldte" hedder det i præterium, "flød" lyder det med eftertryk i den sidste strofes allersidste ord. "Kan" hedder det spørgende og foregribende den æstetiske lyksalighed. Altså: tabt, men genvundet som digt, og digtet en trøstende gestus for den smerte, der skjuler sig i versenes lindrende vellyd. Landskabet tømmes for substantialitet i disse strofer — og de er dog ét langt råb om den. Det understreges også i den afsluttende pointe, hvor odeforfatter Ewald kalder læserinden til (selv)reflekterende bevidsthed om hendes egen skabende virksomhed: skønheden er *imaginær*. Det skønne ligger ikke længere ubetvivlet in rebus, men er et resultat — sui generis — af læserindens skabende tilegnelse af digtet. Resultatet af den receptionsæstetiske vending i 1700-tallets æstetik er en ny viden om det produktivt-dialektiske forhold mellem kunstværk og kunst-nydende. Ved at kalde netop dette forhold frem i hendes bevidsthed som selv-refleksion, spaltes forfatteren hende ud fra sig selv. Således er forfatter, værk og læserinde — skønt samlede i samme tekst — skilt fra hinanden. Det (retoriske) ønske — "Siig! . Kan min... " — der udtrykker deres adskillelse, skiller dem også fra sig selv. Digtet forudsætter afsked og adskillelse uden nogen form for sikker sproglig-æstetisk formidling: "Kan min Camoene ... ?" spørger teksten. Derfor meddeler de sig kun til hinanden som delte og finder et skrøbeligt fællespunkt i kløvedheden. Med hvert et ord tager teksten afsked. Med hver en meddelelse siger det skrivende jeg det farvel, der allerede længe har fjernet ham og hende fra "de venlige Pligter"s fællesskaber og fra livets landskaber. Sådanne grundlæggende æstetiske erfaringer artikuleres igen og igen i Ewalds bedste digte. De personligste tekster er dem, der formulerer afstand, spaltethed og ikke-identitet som grundvilkår. Således peger digtet på sin egen ønskede læsning. Dens persuasio's mål er det lykkelige øjeblik, hvor det retoriske spørgsmåls underforståede "ja" momentant-imaginært forsoner det, der ellers foreligger adsplittet og kløvet.

4. Værk, tekst og intertekst

Rungstedts Lyksaligheder har undertitlen *En Ode*. Med genrebetegnelsen viser Ewald, hvilken tradition, digtet skal læses ind i. Med versemålet og fraseringen hentyder han oven i købet til en samtidig hyrdevise. Således angiver han et traditionstilhørsforhold, som dig-

tet skal forstås i forhold til, ja, som først gør digtet læseligt. *Rungstedts Lyksaligheder* placerer sig — som enhver tekst — i et allerede forhåndenværende tekstkorpus. Digtets læselighed er samtidig dets læsning af andre tekster. Sådan fortaber ethvert værk sig i en uendelighed af koder, hvorfor dets læsning er en principielt uendelig opgave. Skribent og læser er selv intertekstuelle, fortaber sig selv i en uendelighed af koder: intertekstualitet er et vilkår, en forudsætning for tekstlighed og forståelse overhovedet.

Et sådant væv af parafrazer, citater og allusioner er et æstetisk princip i mange af Ewalds værker. Han kendte grebet fra den klassicistiske imitatio-teknik, men fornyede den gamle kanon med sine egne litterære valgslægtskaber. Princippet gennemspilles virtuost i *Levnet og Meeninger*. I min bog analyserer jeg især denne *produktionsæstetiske intertekstualitet*. Jeg forsøger at læse Ewalds værker som "absorption et transformation" (Kristeva) af andre værker som selv er "absorption et transformation" af andre værker som selv etc. Og Ewald markerer ofte de intertekstuelle relationer, der er til stede. F.eks. skriver han i *Levnet og Meeninger* om denne "vor quixottiske Reyse", og han konstruerer sin rejsekammerat, broderen, som en Sancho Pansa og Arendse Huulegaard som en Dulcinea, ligesom han opererer med henvisninger til Shakespeare, Voltaire, Molière, Abbé Prevost, Lessing m.m.fl. De parodiske elementer føjer sig smukt ind i denne række, for parodien har jo netop intertekstualiteten som definitorisk moment. Med især Cervantes og Sterne som inspirerende mønsterforfattere — som de helt afgørende valgslægtskaber — reflekterer han i *Levnet og Meeninger* sin egen skriptive praksis, det kompositoriske nu på bekostning af det 'biografiske' da. Bogen er *metafiktion* og opererer i et yderst subtilt spil mellem simuleret umiddelbarhed og middelbart erindrende refleksion, hvis forbindelse ikke er andet end fortælleteknikkens sprog. Således befinder bogen sig i en åben zone — som Barthes siger det: mellem meta-sprog og objekt-sprog — men på den særlige facon, at begge instanser problematiseres efterhånden som fortællingen skrider frem.

Om denne skriveform kan man læse hos Friedrich Schlegel, der i et berømt og ofte citeret fragment fra 1797 (de Man, Hillis Miller, ny tysk romantikforskning o.a.s.) definerer metafiktionen med det retorisk-teatraliske begreb *parabase*. Metafiktionen kaldes "eine permanente Parekbase", dvs en stadig fiktions-destruktion, idet han hentyder til den aristofaniske komedies illusionsbrud. Schlegel udvikler det rette begreb for parabasen: *ironi*, og den særlige uafslutte-

lige ironiform, der ikke har en hypotaseret sandhed som sit endelige moment. Denne ironis effekt er — følger vi Schlegel — en blokering af en naiv læsersammenblanding af virkelighed og digtning og derfor en tilsvarende opbygning af en læserfornemmelse af fiktionens og virkelighedens negativitet. Schlegel forstår en sådan ironi som en ikke-helheds-skabende, en ikke-syntetiserende dialektik, en dialektik, der bestandigt svinger mellem destruktion og opbygning af det udsigende jeg — tekstens *selv* eller teksten selv. Metafikcionalitet i et selvbiografisk eller konfessionelt projekt er derfor i sandhed ironisk, for parabasen sigter netop mod at demonstrere umuligheden af at forsonne bevidsthed og empiri (at Schlegel samtidig kunne dømme om netop denne forsoning er en anden sag). Parabasen er derfor i schlegelsk konception en bombe under ethvert begreb om det afsluttede og organiske kunstværk. Et ironisk værk er iflg. Schlegel med nødvendighed fragmentarisk, ikke-repræsentativt, ikke-organisk, men *åbent*, for nu at springe til Umberto Ecos terminologi. Det er nemlig dets væsen, at det aldrig kan fuldendes, skriver den fragmentskabende og fragmenttænkende Schlegel. Og således analyserede han faktisk *Levnet og Meeninger* uden at have læst den.

I samme omfang som *Levnet og Meeninger* kan bestemmes ved den retoriske trope *ironi*, er en simpel læsning af bogen som selvbiografi, erindring eller bekendelse forhindret. Man kan også sige det på den måde, at Ewalds greb tydeliggør, hvad der er karakteristisk for netop selvbiografien, erindringen og bekendelsen. En nøjere læsning af *Levnet og Meeninger* kan da også let vise, at selvfrestillingen er monteret af romanfragmenter, der angiver, at liv og fortælling begge er gennemfiktiviseret. Skellet går altså ikke *imellem* dem, men lige ned *igennem* dem begge. Mellem forfatterperson og fortælleinstanser er der ingen *identitet*, højst en *lighed*. 'Levnet' er i *Levnet og Meeninger* en skabende fremstilling af et 'jeg', et stadigt spil imellem flere jeg-instanser. Dermed ligner Ewalds 'selvbiografi' mange andre såkaldte selvbiografier. Forfatterens liv løber ved siden af hans værk. Det er værket, der tillader os at læse hans liv som tekst; værket er livets *bio-grafi*. Teksten er grundlaget for historisk viden.

Forfatternavnet på det første læg i manuskriptet er først og fremmest et æstetisk signal. Bogen er en parodi på bekendelsen og selvbiografien som genre. *Levnet og Meeninger* fremstiller disse genrekoder ved demonstrativt at afkode dem. Og de mange ord, der hævder at henvise til virkelige begivenheder — f.eks. højen "som den virkelig loed sig see" — fungerer ikke som referenter. De er ele-

menter i en sproglig-retorisk livsform, der ikke har nogen eksistens udenfor værket. På tilsvarende vis er jeg-stemmen opsplittet i markant forskellige roller eller masker. Den sammenhæng i jeg-fremstillingen, som mange selvbiografier hævder, er et postulat, der skal skjule brudfladerne i jeg'ets konstituering. Mistroen til den kontinuerlige tid som bærer af personlig vækst er et symptom på, at der er andet og mere på færde end *personlighed* og *dannelse*. Bogen lever nemlig i *springet*, i *omgåelsen* og i det *pludselige nu*, der bryder med mening, autoritet og tradition. Disse fænomener er temmelig afgørende for min forståelse af *Levnet og Meeninger* og Ewalds poetik. Jeg vil derfor dvæle et øjeblik ved dem.

5. Det pludselige nu — det sublime øjeblik

Da fortælleren endelig når frem til det første møde med "min Arendse", er skildringen monteret af ord som "strax", "pludselig", "lynende" og "straalende". Oplevelsen sætter helten i et "bundløst saligt svælg af unævnelig Kjærlighed". "Natur, Himmel og Jord" forsvinder for den ekstatiske yngling (men ikke for fortælleren). Vi må lytte godt efter her, for fortælleren bringer pludselig en bestemt retorik i forgrunden, som ved enkle transformationer svarer perfekt til Kants beskrivelse af *Das Erhabene*. Alle disse ord tilhører retorikken om det sublime. De handler om omvæltning, uberegnelighed, uro, bevægelse og fald. De peger tilbage til Longin, ind mod diskussionen af det ophøjede 1700-tallets æstetik (f.eks. Baillie, Burke, Hartley, Priestley, Kant) og frem mod outsider-æstetikere som Kierkegaard og Nietzsche og lige ind mod modernismens epifanier med Joyce som cheffigur. Ved at kredse om det sublime understreger fortælleren — meget tidstypisk — modsætningen til det klassicistiske skønhedsbegreb, der i det skønne så den visualiserede, objektive sandhed. I det hele taget er den fornyede interesse for det sublime et skridt på vejen bort fra klacissismen. Det sublime tilhører et særligt, paradoksalt sprogligt felt: epifaniens. Kombinationen af pludselighed, bevægelse, svimlen og udsigelighed er præcise metaforer for det 'nu', hvor en forvandling finder sted mod det unævnelige, og tid og rum ikke længere eksisterer for den oplevende. Her er årsag og virkning og alle sikre kulturelle normer tilsyneladende ophævet og kombineret med eskatologiske forventninger. Der findes et sådant særligt pludselighedens sprog med rødder i det sublimes og mystikkens retorik som sprænger alle kausale forklaringer og alle overleverede erkendelsesbegreber. Johannes, den unge helt i *Levnet og Meeninger*, søger pludselighedens håbefulde oplevelser. Og fortælleren konstruerer dem og opløser i samme greb tidskontinuiteten i rækker af sublime øjeblikke. Det pludselige

— urofaktoren i 1700-tallets æstetik — befinder sig i et skæringspunkt mellem det sublimes historie og den nyere opløsning af fortælling, tid og individualitet. Det forekommer mig, at forfatteren af *Levnet og Meeninger*, i ly af det sublimes retorik — hvis man kan ligge i ly af det urovækkende og bundløse — udvikler en æstetisk irrationalisme, som næppe kan underordnes de forhåbninger Kant tilskrev det æstetiske i sin filosofiske systematik. Forfatter Ewald søger nemlig overalt det *intense* frem for det *kontinuerlige*. I det hele taget er følelsen af lykke — "o salige Øyeblik" — knyttet til det pludselige, mens dagligdagen ikke rummer noget lykkepotentiale. I *Levnet og Meeninger* er det sublime umiddelbart fællesskabsløst, flygtigt, uden substans og vægt — men alligevel på sin egen facon prospektivt. Selv "Vanheld", hævder fortælleren, "blev mig meer end forsødet, ved det Haab at kunne fortælle det i sin Tid". 'Oplevelsen' er allerede fra begyndelsen arrangeret med henblik på skriveprocessen, teksten er scenen i *Levnet og Meeninger* og nu'et er i al sin overrumplende uberegnelighed altid overrumplet af skribenten. Det første møde med "min Arendse" er tilrettelagt efter hans behov og peger derfor på hans egen-intensitet. Dermed følger han tendensen i 1700-tallet, hvor accenten i skildringen af det sublime ligger i nydelsen af den sjælelige bevægethed: en beregnet og beregnende montage af simuleret uvidenhed. Det ekstatiske 'nu' er en selvreferentiel tilstand. Men — og det viser Ewalds værker også — den sublime ekstase, solipsismens bravura, er kærlighedens død. Kærligheden kan kun gentages *æstetisk*, en viden Kierkegaard siden sætter i system.

I spillerummet mellem fortællerens 'nu' og Johannes' 'nu' kommer det frem, at fremtidsforventningerne er spaltet med en sproglig-æstetisk nødvendighed, som Ewald iøvrigt har gennemlyst i digtet *Haab og Erindring*. Han ville kunne sige med Novalis, at "wovon man spricht, das hat man nicht" — eller med hans egne ord: sproget fremstiller "fraværende ting som tilstedeværende" (*De poesos natura et indole*). Derfor 'er' Arendse heller ikke værket. Hun er tabt og hun skal være tabt — det sublime øjeblik er paradoksalt nok kærlighedens død — medens allegorien "min Arendse" fylder værket, for hun er skriveaktens og tilhører derfor en anden orden end Arendse Hullgaard. "Min Arendse", den faste formular fortælleren bruger om den elskede æstetiske genstand, er i *Levnet og Meeninger* et kunstværk, en tekstbundet citation, vævet sammen efter det sublimes, Fieldings, Rousseaus, Petrarcas og m.m.fl.s mønsterværdige tekster. "Min Arendse" er en skriftlig fiksering af det sublime øjeblik. Skriveprocessen er konstitueret i en principiel distance til det, den omhandler eller foregiver at omhandle. Det er

dens forbandelse og dens frihed. Det er betingelsen for at forfatteren kan give sig hen til skinnets muligheder i en lystig dyrkelse af springet, omgåelsen og arabesken. I en tæt forbindelse med dyrkelsen af det pludselige nedbryder forfatteren stilbegrebet, altså stil forstået som én gennemgående diktion i forlængelse af de tre stilniveauer, som 1700-tallets forfattere og æstetikere havde arvet fra den middelalderlige systematisering af Vergils tre hovedværker (det såkaldte *rota Vergilii*). Uden fast stil standses en identifikatorisk læsemåde aldeles. Læseren må nemlig manøvrere i stilbrud, kontraster og mellem indbyrdes fremmede diktioner. Læserens fantasiarbejde tvinges både *mod* stilspringene og *ind* i lakunerne, ind i hullerne i den løbende tekst, huller der markeres af en syndflod af tankestreger. *Levnet og Meeninger* er fyldt til randen med sammenbrudte og fragmentariske sætninger, sætningsemner så at sige, der er åbne i begge ender og hvis indbyrdes relationer implicerer springet. Sproget er gennemtrukket af tankestreger, der simulerer pauser i skriveprocessen, som angiver en overflod af ikke-skrevet, ikke-iskrift-fikseret. Hullerne mellem de forskellige stilniveauer angiver æstetiske valg og refleksioner, der ikke formuleres osv. osv. Således fastholder værkets egen umiddelbare organisering et ikke-formuleret flydende felt, på samme måde som fragmentformen på det storstrukturelle niveau peger på en hel verden uden for den, der kommer til orde i *Levnet og Meeninger*. I sit essay *Om Almuens Oplysning* skriver han om logikkens metode — og jeg indsupplerer her frejdigt værkets metode — at den skal "stivne eller ordne" et kaotisk, et i bogstaveligt forstand uforstandigt eller præfornuftigt felt. Værket repræsenterer altid en stivnen af noget andet, som det i samme øjeblik støder fra sig som ligegyldigt. Ved at fastholde en sådan indsigt i sin egen skriptuelle praksis gør han hele tiden læseren bevidst om værkets transformation, dvs. om bevægelsen fra tekst til værk (ville Roland Barthes sige), dvs. dets åbenhed, men også om grænseregionerne mellem værk og ikke-værk. Derved lokkes læseren til permanent at ændre sin foregribende, ordnende læse-aktivitet uden det sikkerhedsnet, som en mere traditionel fiktionsform spænder ud under sin læser. Læsningen skal være åben, associerende og springende. Læsningen skal altså i sin egenbevægelse simulere det sublime. Denne læsemåde, der overskrider den rene immanens, har Hans Robert Jauss kaldt "die Energetik des faszinierten Blicks". Denne poetik svarer til de nye stilidealer, der blev udviklet i 1700-tallet i ly af det sublimes retorik og under indtryk af ikke-klassiske tekster som f.eks. *Det gamle Testamente*. Således plæderede teologen Robert Lowth — der læste *Bibelen* som poesi og ikke som forkyndelse — for den bibelske poesi som norm for sin egen

samtids nye poesi: abrugthed, kortfattetthed, alogik, dristige figurer, kraft, spring og impulsivitet anbefalede denne sublime læser (i *Prælectiones de sacra poesi Hebraeorum*, 1753). Og han blev fulgt.

6. Epilog

Jeg skal afslutte disse bemærkninger om det sublime med to perspektiver, der viser forskellige muligheder i det sublimes ustabile rum.

Den dyrkelse af intensiteten, der ligger i det sublime, får i digtet *Abrahamsons Stambog* en overmåde risikabel og radikal formulering. Eller sagt på en anden facon: det er muligt at udlæse en sådan radikal betydning af tekstens indledningsstrofe. I denne mirakuløse strofe ønsker forfatteren ved hjælp af kunsten at komme ud hinsides kunsten og naturen selv. Han vil med digtets hjælp hinsides sproget til et præartikuleret kaos og en visdom, der skal stikke dybere og være vildere end den overhovedet kan formuleres. Han vil absolut og ufravigeligt alt det, der ikke kan forsones og ikke forvandles til visdom. Han vil det gale, det uophæveligt inkommensurable og ganske unyttige — han vil en vildskab, som overhovedet ikke kan positiviseres sprogligt og som derfor befinder sig hinsides enhver kultur. Han vil det intenst og sublimt ikke-integrerbare anderledes.

I sådanne fraseringer afskalles enhver hidtidig erfaring til fordel for intensiteten som en dansende stjerne. Men i *Levnet og Meening-er* er det sublime opfanget i en anden figuration. Det ophøjede er her farvet af en polyvalent humor, som Ewald kendte fra Cervantes og Sterne. Midt i det mest sublime øjeblik i bogen, midt i den æstetiske gentagelse, midt i mødet med "min Arendse", midt i elevationens svimmelhed er han ved at falde baglæns ned af trappen som en helt i en stumfilm — eller som Tristram Shandys fader, der afbrydes i sin coitus af Tristrams moders utidige interesse for klokken.

Da helten vågner — sådan arrangerer i hvert fald fortælleren det — med tømmermænd efter vinflasken på højen ved Elben og båden er sejlet, sker der følgende: "Hvilken nye Forvirrelse! — siger maaske en Deel af mine læsere", Ewalds metakommentarer er ofte læservejledninger, som spilles ud mod de kommende tekstpassager, således også her: " — og hvilken Føde for min romantiske Sjæl! — siger jeg — Ene, om Natten, i en ubekjendt Egn — det tegnede til et besynderligere, et frygteligere Eventyr, end jeg i mine meest sværmende Drømme havde haabet saa snart — Min høyre Haand begyndte mechanisk, Sjælen ubevidst, at lege Med Pistolen; og med langsomme stive Skrit gik jeg ned af min Høy". Sådan beskriver fortælleren situationen, eller: sådan arrangerer han teksten efter retorikkens forskrifter. Den 'uforudsete' situation skaber en *skræk*

og en uro, der indvier ham til det *ubekjendte*, det *besynderlige* og *frygtelige*. Alt det, som vi ved fra den senere *Fortale* skaber et "vellystigt Gysende" og en "kildrende Afskye". Alle disse betegnelser er hentet fra diskussionen om det sublime. Det er netop betegnelser, ikke begreber, for det sublime undslipper den begrebslige entydiggørelses tvang som systematikerne ønsker sig. Allerede Addison skrev om "agreeable horror" og om "fear" og "delight" i forbindelse med det sublime. "Hvilken nye Forvirrelse!", siger teksten, men fortælleren er ikke forvirret. Hans fremstilling er skabt efter det sublimes retorik, som så igen er krydset af romanens. Den person, der vakler ned af højen, er nemlig en Don Quijote. Og sådan overlæres det sublimes retorik af romanens diskurs. Derfor løber det ophøjede og det komiske sammen i et erfaringsmættet billede — i en formidabel og heteronom diskurs: "Smertens Glæde"s. Dét er fundamentet under hele *Levnet og Meening-er*, der ved, at livet er forbi og dog drømmer om dets gentagelse for at ende i den indsigt, at gentagelsen er umulig, at den derfor kun kan finde sit sted i værket. Således kobles det sublime med gentagelsens paradoks: gentagelsen er kun mulig i det æstetiskes medium — det æstetiske og det etiske falder derfor fra hinanden, som liv og digt skilles i Ewalds tekster.