



To be (guilty) – or not to be (guilty)

Et essay om Søren Kierkegaards
„Skyldig? – Ikke Skyldig?”

BO KAMPMANN WALTHER

På én gang vildledt og vejledt af den endnu friske erindring om en ulykkelig kærlighed, hvis konturer synes at pryde mangt et romantisk sujet, blev 1845 året, hvor Søren Kierkegaard nedskrev hin fortælling om sin brudte forlovelse med Regine Olsen. Men til trods for åbenlyse selvbiografiske registre er den fiktive dagbog, betitlet „Skyldig? – Ikke Skyldig?”,¹ der har Quidam som pennefører og Frater Taciturnus som dukkefører, andet og mere end blot den virkelige forfatters allegoriske tårer forsiret i papiret. Skyldig kan man være på mange måder. Én af dem er at forsøge at udtrykke sin skyld eller uskyld i et sprog, der allerede synes at være skyldigt.

Spejle

Omend man kan beskyldte Kierkegaard for at drive sit litterære kispus² for langt ud i det patetiske, er metoden i sig selv, som Brandes bl.a. har påpeget, at ligne med et „Spejlkabinet med dets Refleksionsfordobling”.³ Brandes fortsætter: „Som den tyske Romantiker ironisk svæver over sit Skuespil med dets kinesiske Æskespil af Scener og Figurer, saaledes fjerner den danske Sjælegransker sig bestandig mere og mere fra sit Stof ved at putte én Forfatter ind i den anden”.⁴ Med Novalis som begyndelsen, Hei-

berg som dramatisk midtpunkt, og Kierkegaard som raffineret mester, forfølger Brandes spejlkabinetts stilistik som en uløselig del af den romantiske *Bildungsroman*-tradition. Spejlteknikken gør det muligt for romanen at reflektere over sig selv og sin egen genealogi, dvs. at gøre sig selv til subjekt. Berømte eksempler er Fr. Schlegels *Lucinde*, Hoffmanns *Kater Murr*, i det hele taget de værker, hvori kunsten selv bliver genstand for litterær refleksion. I Kierkegaards tilfælde er der ikke desto mindre føjet den vigtige omstændighed til, at værkerne netop synes at reflektere over kunstens umulighed og det grænseområde, som de æstetiske former er ude af stand til at udtrykke. I den kierkegaardske tekst konfronteres læseren således med en litteratur, der iscenesætter litteraturens egen mislykkethed – skyldighed – som en litterær begivenhed.

En dagbog om intet

Kernen i dagbogsfortællingen er hurtigt fortalt: Januar måned (i et uspecificeret år) forloves jeg-personen Quidam med en ung, skøn pige. Men som det så ofte hænder for sensible digterspirer finder Quidam ud af, at han i psykologisk henseende ikke går godt i spænd med sin forlovede. De er placeret i ulige virkelighedssfærer og formår således end ikke at nærme sig hinandens tilværensforståelse. Denne ulykkelige situation fremprovokerer en krise i dagbogsforfatteren, der mere og mere antager religiøs karakter, efterhånden som han gennemreflekterer sit ansvar overfor hende. Men mesalliancen har egentlig ikke rod i den uskyldige pige. Quidams forståelse af ægteskabet kræver, at de to parter mødes som lige for Gud og i den oprigtighed og gennemsigtighed, som assessor Wilhelm tidligere har proklameret. Men netop fordi pigen dybest set er ude af stand til at forstå Quidam og hans kvaler, veksler han og hun frem og tilbage mellem herredømme og underkastelse, snart det ene, snart det andet, men uden at opnå gensidig forståelse.

Efter syv lange måneder beslutter Quidam sig følgelig for at hæve forlovelsen, et farligt træk, der spreder chokbølger i borgerskabets kredse. Men det er ikke slut endnu. Pigen bliver nem-

lig syg. Hvis hun dør – er han så hendes morder? Er der virkelig noget, der retfærdiggør hans afvisning af hende, eller er hans religiøse skrupler dæmoniske tvangstanker? Da det bliver klart, at hun ikke længere er i fare, fortsætter han alligevel selvplageriet: Vil pigen blive sindssyg? Eller måske begå selvmord? Nuvel, et kort, tilfældigt møde i kirken overbeviser ham om, at hun faktisk er ganske lykkelig, og da han senere støder til hende, mens hun muntert sludrer med en ven, ved han, at hun er kommet helskindet over ulykken. Men i Quidams hypersensitive bevidsthed bliver situationen løftet op til absurde højder, og han synker længere og længere ned i en tilstand af ren og skær meningsløshed. Han har baseret hele sit liv og meningen med det på et forhold, der for pigens vedkommende viser sig at være ikke-eksisterende, noget, man overkommer på få måneder! Han har ødelagt sit liv for ingenting, og da han slutter sin dagbog, er det med bitter blæk i pennen:

Her ender Dagbogen for denne Gang. Den handler om Intet, dog ikke i den Forstand, som Ludvig den Sextendes, hvis vexlende Indhold skal have været, den ene Dag: paa Jagt, den anden: rien, den tredie paa Jagt. Den indeholder Intet, men bliver det de letteste Breve, som Cicero siger, der handle om Intet, saa er stundom det det tungeste Liv, der handler om Intet (8,198).

Med denne spleen-fyldte nihilisme, som *Enten-Ellers* „Med-Af-døde“ burde misunde Quidam for, peges samtidig på de mere alvorlige registre, der gemmer sig lige under dagbogens narrative overflade og som den konstante retardering af fortællingens forløb også øver sit til at belyse. Det overordnede tema i dagbogen er følelsen af intethed og fravær af mening, som gennemtrænger Quidams eksistens, spaltet, hvori hans ensomme rejse gennem et grublerisk, alt for grublerisk, liv fører. Selve 'historien' i dagbogsfiktionen er egentlig Quidams gradvise nedstyrtten i denne kløft, så i takt med at fortællingen skrider frem, hører vi mindre og mindre om, hvad der foregår i den ydre verden, men mere og mere om jeg'ets monotone og fanatiske refleks af intethedens dialektik.

Temaet intones tidligt i beretningen, når Quidam med en besk kommentar viser, at han allerede i sit hoved har udlevet og gennemspillet forholdet til den unge pige: „Elskende bør jo intet Mellemværende have. Ak! Ak! vi have for kort været forenede til at have noget Mellemværende – vi have Intet imellem os, og da have vi en Verden imellem os, netop en Verden“ (8,37).⁵ Til at begynde med bearbejder han dette intet som det intet, det er – en „Verden“ af fantasmer og erindringer – idét han forestiller sig at være dets overherre og samtidig være i stand til at forme sin egen skæbne via den viljestyrke, han roser sig selv for. Men selvfølgelig bliver intetheden herre over ham; den knæsætter Quidams stolthed og udvider sit felt til at dække hele hans eksistens:

Der er intet Nyt under Solen, siger Salomo. Nu vel, det faaer saa være, værre er det, naar der slet Intet skeer. Alene ved den Betragtning forvisser jeg mig om, hvor absurd det var, om jeg søgte nogen Fortrolig. Ja var min Smerte riig paa Optrin, paa Scene- og Decorations-Forandring, saa vilde den have Interesse. Men min Lidelse er kjedsommelig. Det er sandt, jeg er endnu bestandigt i Expositionen af dette Intet, og Scenen er uforandret den samme (8, 154).⁶

„Tungsind“ kalder Quidam følelsen. Og for ham er den intimt forbundet med en religiøsitet, der ikke har noget positivt indhold, men derimod bestandigt svælger i ophævelsen af alle endelige fordringer. „Hvorledes fremstilles Evigheden?“, spørger Quidam og tilføjer selv en *rogatio*:⁷ „Som den vide Horizont, hvor man Intet seer. Saaledes er den fremstillet paa Gravbilledet: den Sørgende sidder i Forgrunden og siger: han gik bort, ind i hisset“ (8, 192). Hvis dette er religion, så er den i hvert fald kraftigt Schopenhauer-inspireret i sin fundamentale forkastelse af vilje til liv. Eller måske indvarsler den blot en teologi, hvor vejen til evigheden går gennem en negativ begribelse af tiden. En tid, der ulykkeligvis står i vejen for både evigheden og erindringen. Så snart Quidam derfor „omskifter Tiden med Evigheden“ (ibid.), da melder „Skylden“⁸ sig: For det første fordi Quidam så at sige mellem linjerne ingen tvivl lader tilbage om, at det just er evighedens *rumlighed*, med dens „Forgrund“ og „hisset“, der er betingelsen for at gøre (billedet af) den erindrede kærlighed nærvæ-

rende for dagbogen og læseren, hvormed pigen hives ud af sin umiddelbarhed og erstattes af en ny og idealiserende patos. For det andet fordi det er selve tungsindets præmis at give sig til kende i form af „Indbildningskraftens“ (8, 193) destruktion af „Muligheden“, den mulighed, der samtidig er eneste mulighed for overhovedet at erindre pigen i tiden.

Protagonistens fremstilling af den digteriske skabergernings apoteose synes med andre ord at være offer for en utilsigtet uendelig regres. En tautologi, i hvert fald. Fantasien, som er indbildningskraftens bevægende *principium*, er at ligne med spejlet, hvori erindringen tildeles ansigt og stemme. Men den er også den forvitring af transparensen, der gør splinten i Quidams øje uadskilleligt fra troldspejlets vanskabninger. Quidams apostrofiske og underligt afbrækkede dialog lyder således mod slutningen af optegnelsen „d. 3. Juli. Midnat“:

„Hvilken er min Sygdom? Tungsind. Hvor har denne Sygdom sit Sæde. Men Evigheden tager Muligheden bort. Og var denne Sygdom mig ikke tung nok i Tiden, at jeg ikke blot leed, men ogsaa blev skyldig ved den? Den Vanskabte har dog kun den Smerte at bære, at han er vanskabt, men hvor forfærdeligt, hvis det at være vanskabt gjorde ham skyldig!“ (8, 193).

I ét af de seks indskud⁹ i dagbogen, „Nebucadnezar“, er fortællingen om ydmygelsen af den mytiske hersker samtidig et portræt-studie af den nihilistiske religiøsitet, der farer vild i babelsk tungetale:

32. Babel er ikke mere det navnkundige Babel, jeg, jeg Nebucadnezar ikke mere Nebucadnezar, og mine Hærskarere sikkre mig ikke, thi Ingen kan see Herren, Herren, og ingen tage kjende paa ham,
(...)

38. Thi snart ere mine Dage talte, og mit Herredømme forbi som en Nattevagt, og jeg veed ikke, hvor jeg farer hen,

39. om jeg kommer til det Usynlige i det Fjerne, hvor den Vældige boer, at jeg maatte finde Naade for hans Øine;

40. om det er ham, der tager Livsaanden fra mig, at jeg bliver som et aflagt Klædebon, liig mine Forgængere, at han maatte finde Velbehag i mig (8, 167f.).

Som Nebucadnezars er Quidams odysseé et styrtdyk ud i den uendelige, tomme horisont, hvor der måske gives et glimt af „Herren“, som ingen kan se. Og dog er den bibelske drama såvel som al tale om 'rejse' blot metaforer for, hvad der optager Quidam. Hans rejse „til det Usynlige i det Fjerne“ fører ham til et ukendt, indvortes selv, hvis dybder han kun skimter toppen af. Ønsket om at finde ind i sig selv bliver snart til skrækken for ikke at kunne finde ud af sig selv. Sådan kan sproget også drive gæk med eksistensens alvor; for Quidam er inderliggørelsens tugten nært forbundet med flugtmotivet i hans søgen efter sandhed. En søgen, der afgiver rum til allitterationer og paradokse figurer. Hør blot: „Og naar Øiet længe seer efter Intet, seer det tilsidst sig selv eller sin egen Seen: saaledes nøder Tomheden omkring mig atter min Tanke tilbage i mig selv“ (8, 163).

Sproget driver gæk med eksistensens alvor. „Intet“, som „Øiet“ på én gang ser og ikke ser, er tekstens topografi. Det vrimler med tableauer (topoi) i Quidams tekst. Scener, der i korte, mættede og epifaniske øjeblikke fungerer som en art resuméer af jeg'ets eksistentielle situation. Erkendelsens eller „Øiets“ rejse er en rejse ud i „Intet“. Så langt, så godt. Men så opstår problemet. For det billedsprog, der skal forklare, *hvad* jeg'et ser, *når* det ser ud i „Intet“ (og dér ser sig selv) – dét er alt muligt andet end „Intet“. Naturligvis. Fortællinger må jo handle om *noget*. „Intet“ bliver på denne vis til blikkets sujet – dét, der ses – der igen er kommet i stand gennem en ombrydning af den ubegribelige fabel – dét, der ikke kan ses. Erindringen, der adlyder det æstetiskes formel *numero uno* ved at være idealitetens næringssalt, spejler sig i sig selv. Man kan ikke gengive en tom ørken, som det så klogt hedder. Men endnu mere umuligt er det at forevige både den tomme ørken og dén, der (prøver at) se(r) den.

Stræbet i Quidams flugt ud i „Intet“ bliver til et progredierende og digredierende flux. Det bliver til narrationens mønster. I Quidams tropologi viser figurens afsæt („naar Øiet længe seer efter Intet“) sig selv at være en figur, en slags *figurens figur* („atter min Tanke tilbage i mig selv“). Den slette uendeligheds geometriske ratio er altså det diffusionscenter, som føder „Intet“, hvori

tekstens (manglende) handling og (usikre) skabens betydning finder sted.

„Tag en Bog“, byder Quidam, „den maadeligste, der er skreven, men læs den med Lidenskab, at det er den eneste, Du vil læse: Du læser tilsidst Alt ud af den ie.: saa meget, som der var i dig selv, og mere læste Du dig dog aldrig til, om Du saa læste de bedste Bøger“ (8, 169). Udover at indeholde principperne til det åbne værks poetik og hermed med rynkefri pande invitere læseren til en relativistisk hermeneutik, spejler den meta-referentielle gestus også den „Phantasi“, der så længe man „stirrer og stirrer“ momentvis kan fastholde „Barndommens Tid“ i skriften (ibid.). „Øiet“ er vigtigt. Det indkredser nu'et, der bestandigt synes at forsvinde i erindringens gentilegnelse, i temporalitetens stadige strømmen – „O Tid, Tid, hvor er Du forfærdelig at brydes med“ (8, 30); og det er værktøjet, der transformerer den unge piges uadventede blikke til „Muligheden“ i Quidams indadventede ditto. „Maaske ligger Feilen i mit Øie“, bekendtgør Quidam augustinsk (8, 70), men det forhindrer ham dog ikke i at sidde „paa Ud-kig“ (8, 162), mens tiden går, indtil pigen „atter slaaer Øiet op og er vaagnet til et nyt Liv“ (8, 115). Dagbogens erindrende manøvreren er med „Øiet“ som kyndig guide en storstilet opvisning i skriftens *gen-syn*. Hvad én gang – nemlig for et år siden – forsøges konfigureret i pigen gennem den geniale seers optik, genlyder nu – et år senere – i skriftens idiomatik og metaforer.

Quidam har i det hele taget blik for polysemiske metaforer. Som i det følgende, hvor han kæder liv og død, dag og nat sammen med kvindelig refleksion og mangel på samme. Det skal dog bemærkes, at for Quidam er kvinder altid partnere *ut poiesis*, aldrig nærværende:

Har hun først begyndt at sørge religieust, da forsvinder Ønsket som Aftensolen, naar Maanens Glands begynder at lyse, eller som Maanens Skin for Dagens Frembrud. Dobbelt Belysning og Dobbeltreflexion kan en Qvinde ikke indlade sig med, hendes Reflexion er kun enkelt. Vil hun opgave Ønsket, da er Reflexionen Konflikten mellem Ønskets Liv og Resignationen Døden, men paa eengang at ville begge Dele er hende umuligt ja maaskee endog blot at forstaae (8, 114).

Den mislykkede selvbiografers besværgelse af „Døden“ består i at fremholde en dobbelt-matrix, hvor „Intet“ skaber „Liv“, og hvor „Døden“ genererer den (gen)fortællende erindrings bevægelse fra empirisk fravær til poetisk nærvær. Døden *re-signerer*, den *gen-skriver* og navngiver hermed subjektets syntetiske stræben. Billedets rammeform, der som en parasit indeholder sin egen negation (når „Ønskets Liv“ bliver til dødens resignation, og „Aftensolen“ reflekteres i „Maanens Skin“), betegner den kunst, manden mestrer, men som kvinden ikke magter, nemlig at *fiksere* genstandes tilsyneladende bevægelse, alt imens iagttagers øje *bevæges* i forhold til dem.¹⁰ Denne skabens betydning i det forladtes, i det fraværendes felt betegner netop fantasmets uendelighed og kontingens. Tungsinde, forstået som et paradisk fichteansk subjekt, dømt til slet uendelighed, har simpelthen fat helt inde ved marven af Quidams sjæl; en sjæl, der konstant er på udkig efter nye tolkningsstrategier, nye vinkler på skæbnens spil.

At angre

Frater Taciturnus hævder i sin „Skrivelse til Læseren“, at angeren er den mest dialektiske af alle situationer. Angeren er den sig selv evigt gentagende bevægelse fra det etiske til det religiøse. Men Quidams sjælelige konstitution er så dialektisk, at han end ikke kan ankomme til angeren, for som Frateren siger: „han staaer paa en dialektisk Yderspidse“ (8, 199). Der er ingen vej tilbage for den ulykkelige dagbogsskriver. Hvis flugten tilbage til ungdommens poetiske drømmetilstand, hvor den skønne fantasi ophæver sig selv i myriader af florbelle øjeblikke, er en umulighed, er det håbløse spring ind i religiøsitetens radikale frihed det ikke mindre. At svæve, enfoldig, men lykkelig, over de 70.000 favne er ikke Quidam forundt.

Dagbogen kan i vid udstrækning læses som beretningen om den absolutte grænse mellem det æstetiske og det religiøse. Den udtrykker i al sin spleen, overspændthed og patos det „Intet“, hvori det æstetiske på bedste *Aufhebungs*-manér ødelægger sig selv, men som det religiøse endnu ikke er hildet til. Grænsen er hermed angstens *locus*, thi „Angest og Intet svare bestandigen til

hinanden“ (6, 183), som Vigilius Haufniensis anfører. Ham vender jeg tilbage til.

Betyder det, at vi ikke kan læse dagbogen som et stykke litteratur, men blot må nøjes med at se den som en sygehistorie? Jeg foreslår at betragte den som udtryk for et retorisk dilemma.

En anakronisme i det nittende århundrede

I *Af en endnu Levendes Papirer* havde Kierkegaard i knudrede hegelianske vendinger anklaget H.C. Andersen for at mangle den for en romanforfatter så vigtige egenskab „Livs-Anskuelse“. Sådan én har Quidam tydeligvis heller ikke, for livsanskuelsen fordrer netop valget og angeren. Men Quidams tekst synes netop ved sin form – dagbogsromanen – at indbyde til en litterær læsning, og dog er sådan en læsning ikke, hvis vi tager Kierkegaards principper alvorligt, udtømmende, eftersom den pågældende tekst er blottet for spor efter den livsanskuelse, som alene skaber kongruens mellem æstetisk idealitet og levede erfaringer. Denne afbrydelse af forholdet mellem form og indhold gør slet og ret en æstetisk analyse (af et æstetisk værk) utilfredsstillende. Men hvordan er det omvendt muligt at læse Quidams nihilistiske linjer religiøst, når de grundlæggende religiøse begreber ikke kommer til udtryk heri?

Som Kierkegaard selv kunne have sagt det, mener den tavse broder, at den moderne verden er faret vild i det dialektiske. Den tænker over alting og glemmer helt lidenskaben:

(...) Kjærligheden som al Lidenskab er bleven den eksisterende Slægt dialektisk. Man kan ikke fatte en saadan umiddelbar Lidenskab, og selv en Urtekræmmersvend vilde i vor Tid kunne sige Romeo og Julia forbausende Sandheder (8, 207).

Refleksionens triumf over hjertets amorøse umiddelbarhed betyder også, at vi må vinke farvel til poesien, for den kan kun trives dér, hvor hjertet vil ét, og hovedet er steget ned fra skyerne. Dette har selvklart alvorlige konsekvenser for en filosofi, der netop bygger på livsanskuelsens eksistentialer, og som i sin fremhæ-

velse af eksperimentel tilnærmelse og stille entusiasme synes at have bevaret en del af auraen ved umiddelbarheden.

Frateren er derfor skeptisk overfor at søge tilflugt i en romantisk guldalder, hvor poesi og kunst er svaret på livets gåder. Hans mål er derimod at omstøde den traderede refleksion. Ved at af-søge det dialektiskes grænse ønsker han at bringe individet dérhen, hvor det i en negativ proces atter kolliderer med det tabte, umiddelbare selv-nærvær. Blot er denne umiddelbarhed nu en anden og „høiere“:

I Forhold til enhver endelig Reflexion er Umiddelbarheden væsentligen høiere, og det er en Fornærmelse for den, at skulle indlade sig med en saadan. Dette forstaae Digterne meget godt, og derfor komme Hindringerne udenfra, og det Tragiske ligger netop i, at disse have Magt til i en vis Forstand at seire over Umiddelbarhedens Uendelighed; kun Spidsborgere og hermaphroditiske Digttere forstaae det anderledes. Men en uendelig Reflexion er uendeligt høiere end Umiddelbarheden, og i den forholder Umiddelbarheden sig til sig selv i Ideen. Men dette: i Ideen betegner et Guds Forhold i det videste Omfang, og indenfor dette Omfang er der en Mangfoldighed af nærmere Bestemmelser (8, 213).

Endemålet for udtømmelsen af refleksionens muligheder er troen, umiddelbarhedens gennemsigtighed for sig selv. Det vil sige, det er ikke nødvendigvis troen i sig selv – om dén kan man nemlig ikke sige så meget – men anstødet til at foretage springet ind i det ukendte rige, hvor troen tager hånd om én. Taciturnus kysser sin barndom farvel: „Men er det sandt, at Umiddelbarhedens Tid er forbi, saa gjelder det om at naae det Religieuse, alt Midlertidigt gavner ikke“ (8, 214).

På den måde er Quidam inkarnationen af kunstens og kunstnerens skæbne i den „existerende Slægt“. Uagtet Frateren skildrer forholdet mellem Quidam og pigen som en logisk polaritet mellem umiddelbarhed og refleksion, sådan at pigen repræsenterer det umiddelbare og Quidam det refleksive, er det ikke en sandfærdig tolkning af dagbogshistorien. Dels er Quidam paralyseret af mulighedernes uendelighed – samt af alle de muligheder, der skjuler sig i det uendelige – dels hævder Taciturnus, at Quidam er en „Anachronisme i det 19de Aarhundrede!“ (8, 201),

eftersom han trods alle fejl og negative gøremål er en afviger, en entusiast midt i refleksionens tidsalder, der stræber efter at give mening til sit liv og samtidig gøre god gerning overfor sin forlovede. Quidam er i selve sin person mødestedet for den gensidige ophævelse af det umiddelbare og det middelbare; i ham brydes det moderne samfunds digterisk-dialektiske stræben med en ældre – og kommende – verdens destruktion af den alt for muntre skyggepoesi. Men Quidam kan ikke eksistere i sin umiddelbarhed, han skjuler sin lidenskab for andre, i sin opførsel, og i sin på én gang afslørende og slørende labyrintiske litteratur.

I den allerførste dagbogsoptegnelse – „d. 3. Januar. Morgen“ – erindrer han således et lille barn, en krøbling, der på sin krykke kunne „hoppe, springe, løbe omkaps næsten med den sundeste“ (8, 20). At leve med sit handicap på denne måde er, siger Quidam, et spørgsmål om øvelse. Og snart bliver man mester: „Fra jeg var ganske ung har jeg øvet mig; siden jeg saae hende og blev forelsket, har jeg anstillet de mest anstrængende Øvelser, inden der kunde være Tale om at fatte en Beslutning. Jeg kan til hvilken som helst Tid paa Dagen afføre mig mit Tungsind eller rettere iføre mig Bidraget, thi Tungsindet venter blot paa mig, til jeg bliver ene“ (8, 20). Tilsvarende er forstillelsens medaljebærer kun i stand til at udtrykke sin kærlighed til pigen ved at støde hende fra sig eller ved at omskabe erindringens stof i figurative „Øvelser“. ¹¹ Tungsind synes at være duplicitetens første præmis.

Ved midnatstide, 14. juni, oprøres Quidam over byens manglende frie luft under stjernerne. Den moderne købstad er allegorien over fraværet af kontinuitet og sammenhæng: „I de store Stæder ere baade Menneskene og Bygningene klinede altfor nær op til hinanden. Skal man der ret faae et primitivt Indtryk, maa der enten Begivenhed til eller man maa have en anden Vei, som jeg har den i mit Tungsind“ (8, 182)

Spørgsmålet er så, om det er kunst eller religion, der fødes ud af dette tungsind? På landet og på havet synes det som om, mennesket er tættere på Gud, for hvoraf kommer det ellers, at der

på de afsides Steder, hvor der er en halv Miil mellem hver lille Hytte, er [...] mere Guds frygt end i de larmende Byer, at Sømanden har mere

Gudsfrygt end Indvaaneren i Kjøbstaden, hvoraf vel uden deraf, at hine opleve Noget, og opleve det saaledes, at der ingen Udflugter er (8,182).

Men Quidam er, al sin fascination til trods, ingen discipel af Rosseaus 'ædle vilde'. Ligesom Kierkegaard forlader han aldrig København andet end i droske. Påkaldelsen af naturens magt samt beundringen af dens beboeres afmagt er en metafor for erhvervelsen af den utopiske umiddelbarhed, den synken tilbage i barndommens trykke, utænksomme tilstand, hvor man end ikke behøvede at have „Tillid til Nattevægtene og Gensdarmer og Virkningen af et Nødskud“ (ibid.). Quidams stræben er derfor heller ikke rettet mod den første umiddelbarhed, men snarere den anden, som har transcenderet ødemarkens naivitet, hvilket præcist bevirker, at samme vildnis nu kan fremstilles æstetisk i billedet. Selvbedraget skyldes, at en gentagelse altid er en refleks, ikke en tro kopi. Det er netop Quidams reflektoriske habitus, der får ham til at indse, at den rene umiddelbarhed er en utopi.

„De te narratur fabula“

Romantikkens poesi bryster sig af den figurative rigdom, der hviler i umiddelbarhedens skønhed, men, anfører Kierkegaard, når skønheden søges fastholdt, bliver den allerede i det øjeblik, den forankres i billedet, til en øje-lyst, der i sin abstrakte sanselighed intet har at skaffe med det religiøse „Øieblik“. Det æstetiske billede eller poetiske øjeblik kan hverken standse tiden eller foregøgle evigheden. Karakteristisk nok sammenligner Quidam netop evigheden med døden, og senere hævder Frater Taciturnus, at overskridelsen af momentets tungsind blot sker gennem troen på evigheden, ikke via billedets *imitatio sui generis*.

Derfor er det ikke så underligt, hvis Quidams dagbog virker æstetisk uskøn eller blot kedelig. Den patetiske fyldekalk grunder ikke i den virkelige forfatters utilstrækkelighed, der jo har valget på sin side, men snarere i en tvivlen på, om litteraturen kan hævde den form for alvor, kristendommen stiller som grundprincip, når først umiddelbarheden er krænket og eksis-

tensen spaltet i tænkning og væren, objektiv orden og individuel subjektivism.

Frater Taciturnus er tydeligvis inspireret af Aristoteles' *Poetik*. Et af de emner, der diskuteres heri, som Frateren tager op i sin „Skrivelse til Læseren“, er måden hvorpå frygt og medlidenhed tilsammen frembringer den følelsesmæssige katharsis i tilskueren (læseren), som er målet med dramatisk kunst. Helbredelse gennem kunsten er en *ekstase*:

Den æstetiske Helbredelse bestaaer i, at Individet ved at stirre sig ind i den æstetiske Svimlen forsvinder for sig selv, som et Atom, som et Støvgran, der gaaer med i Købet, med i hvad der er alle Menneskers, Menneskehedens fælles Lod, forsvinder som en uendelig lille Brøks-Medlyden i Tilværelsens sphæriske Harmoni“ (8,254f.). Dog må man „have Øie for Ideen“, så man ser „det Poetiske“. Da renses tragedietilskuerens frygt og medlidenhed „fra alle lave egoistiske Bestanddele (8, 253).

Frater Taciturnus' motto lyder derfor ganske aristotelisk: „de te narratur fabula“ (8, 267), 'forællingen handler om dig'. Hvis der er nogen som helst mening i, at Quidam fortsætter med at leve et forspildt liv, så består den netop i, at vi – læserne – overværer det.¹² Spillet mellem Quidams anger og læserens ditto bliver da præcist iscenesat i „Skyldig?-'Ikke-Skyldig?'" som religiøsitetens destruktive møde med æstetiske værdier. Hvis Quidams elegi synes at invitere til religiøs læsning, så underminerer den samtidig sin egen status som et litterært kunstværk. Med andre ord handler Kierkegaards roman om romanens død. Men uagtet det ville være særdeles fristende at forklare denne død (eller dette selvmord) ved at lægge skylden på refleksionens tidsalder, viser det kierkegaardske i bogstaveligste forstand *Still-Leben*, at den etisk motiverede, men religiøst frustrerede roman i sig selv bærer spiren til sin egen ødelæggelse. „'Skyldig?-'Ikke Skyldig?'" er som sagt skyldig i mere end én forstand.

To be (guilty)

Quidams dagbog opruller i sit fokus på intethedens destruktive dialektik en angst, en nihilistisk „Yderspidse“ (cf. 8, 199), som på én gang er religiøsitetens forudsætning og dens paradoks. Hvordan kan Quidam bevare sin uskyld overfor pigen, når det sprog, han benytter til skiftevis at prædike og bedrage med, allerede forløber i post-adamiske og skyldtyngede registre? Kunne man forestille sig, at „Skyldig?–Ikke Skyldig?“ som en analogi til iscenesættelsen af forholdet mellem æstetisk utilstrækkelighed og religiøsitetens *memento absurdum* skal ses som en allegori over meddelelsessituationens umulighed, fordi den ender i det angstens tomrum, hvor sproget blot negativt bevidner det adamiske sprogtab?

At det er Quidams kaleidoskopiske refleksion, og hermed hans sprogs slette uendelighed, der søger at begribe evighedens relation i det timelige, og ikke omvendt, fremgår tydeligt. Digteren Quidam anfører således om det ængstelige ved at omskabe *idiomatum dei* til æstetisk *poiesis*:

Jeg kan ikke tænke mig Gud uden denne digteriske Vaagen over en bekymret Lidenskabs Paafund, var det anderledes, maatte jeg blive angst og bange for mig selv (8, 49).

Quidams spleen-fyldte bekendelser synes med andre ord at have tavsheden som konsekvens. Apoteosen er derimod dens præmis. Elsker Quidam pigen på samme måde som et menneske kærligt holder sig frem mod det eviges idé, da grunder en sådan forbindelse – erotisk eller ej – netop på paradokset, at sproget på den ene side er det medium, hvori spørgsmål om skyld og uskyld lader sig kamouflere som dagbogsskribentens apostrofiske bøn til „Dig, du Alvidende“ (8, 51), dvs. Gud, om at bringe det reflektoriske maskineri til standsning, mens historien om selvsamme kærlighed på den anden side suspenderer enhver „Trøst at have Sproget paa sin Side“ (ibid.). Hvad Quidam i sit overspændte *fort-da* mellem bekendelse til tavsheden og tæft for almenhedens små og store rænkespil erfarer, er, at kærlighedens væsen, kristeligt betragtet ene overfor Gud, kolliderer med en eros, der i spro-

gets regi „har ethvert udvortes Vidnesbyrd imod mig, har Intet at beraabe mig paa, Intet at støtte mig ved“ (ibid.). Så dilemmaet er egentlig, om sproget overhovedet kan fastholde den tavse apori, når det ellers, som Quidam andetsteds siger, slutter sin „Overenskomst i Snak“ (8, 70). Vel udstyret med den følsomme litteraturens *exclamatio*, antiteser, *adynaton*, *correctio* og *dubitatio*¹³ tvinges Quidam ud i følgende retoriske dialog (med sig selv):

Elsker jeg hende ikke? Er det at elske, svarer hun og Sproget og Slægten: at forlade hende? See! denne Samtale har jeg ikke kunnet, den kan jeg ikke holde ud. Derfor søger jeg til Dig, Du Alvidende, er jeg saaledes skyldig, saa knus mig, ak! nei, hvo turde bede saaledes, saa oplys min Forstand, at jeg maa see min Vildfarelse, og min Fordærvethed! Tro ikke, at jeg ønsker at slippe for Lidelser, det er ikke min Bøn, tilintetgør mig, udslet mig af de Levendes Tal, tilbagekald mig som en mislykket Tanke, som et vanartet Forsøg, men lad mig aldrig blive saaledes helbredet, at jeg i Utide holdt op at sørge, afmat ikke min Fyrighed, udsluk ikke Ilden derinde, den er dog noget Godt, om den end maa luttres, lad mig aldrig lære at prutte, jeg maa dog seire, om end Maaden er uendelig forskjellig fra hvad jeg kan tænke (8, 51).

Jeg'ets retoriske bravura-nummer består i på den ene side at ytre, hvad ikke kan ytres („ak! nei, hvo turde bede saaledes“), og på den anden side søge den alvidende om forstandighed til at føre det umulige projekt videre („saa oplys min Forstand“). Uvisheden svinges således over i en for så vidt rationel og vidende griben efter dét udenfor fortællingens univers, der såvel reducerer penneførerens til intethedens forsvindende punkt („saa knus mig“) som tillader fyrighedens ærgerrige fremmarch på sorgens betingelser. Fantasiens våben, som er øjet, stilles tilfreds („at jeg maa see min Vildfarelse“; min fremhævning), hvormed Quidam, som man siger, atter er dækket ind. Poesien kan fortsætte. Men på antitetiske præmisser.

Det er tragi-komikken, der er den verdslige parallel til Quidams religiøse tvivl. Komisk er man, jo „mere man lider“ (8, 63), når refleksionssygen slår knuder på menneskesjælen og forvandler og forvansker individet til ren figurlighed. Men komikken, der er „saa smerteligt erhvervet, at man ikke just kan ønske

sig det" (8, 64), er ikke kun bestemt som det udvortes inkommensurable relation til det indvortes, men ydermere som selve det at „leve, som var jeg stum, og dog have Qvalerne i Sjelen og Sproget derinde, ikke som dette læres af en Parleur, men som Hjertet opfinder det; at være som stum, ja som lemlæstet og dog have Lidelser, der kræve en Mimikers Veltalenhed!" (8, 81).

Quidam overvejer gang på gang at holde pigen i erindringens slutte og på mulighedens spidse, men et enkelt ord er nok til at minde ham om den angst, der får ham til at flygte tilbage fra sine poetiske forsøg. Angsten for angstens egen nihilistiske sprogløshed, der samtidig er det religiøses paradoksale grund, vækker Quidams følelse af skyld overfor pigen. Om ikke andet kan poesien i hvert fald skabe rum for de elskendes vanvittige symbiose. Men det er vel at mærke en galskab, der er nært knyttet til døden og en sproglighed, som skiller mere end forener. Nærværet, der skulle indfanges i sproget, men som forvirrer pigen, forplumrer sagen og forvandler tosomhedens diskurs til et „Hexebrev" (8, 64), kan da iscenesættes som bedraget, der gør natur til mulighed og erindring til „et Favntag, hvori hun er indesluttet" (8, 80):

Hvilken underlig magt har ikke et enkelt Ord, naar det saaledes ikke føier sig ind i en Tales og Sætnings Sammenhæng, saa man kun agter paa det i Forbigaaende, men naar det uden sproglig Forbindelse stirrer paa Een med Gaadens Incitament og med Angestens Applikation! Jeg er saa deprimeret, som var der en anden Art af virkelig Sandhed i dette Ord; som var det ved hiin sivkrandsede Sø jeg laae, en stille Aften, som hørte jeg hendes Skrig, og nu Aareslaget: og jeg frelste hendes Liv, men hun blev aldrig Menneske mere. Saa havde da Angest og Smerte og Raadløshed langsomt dirket ved Bevidsthedens Slutte, indtil Fortvivlelsen fik adsplittet denne elskelige Qvindeligheds yndige Væsen. Forføreligt! Tør jeg ikke byde denne Tanke at flygte tilbage, tør jeg ikke bede, at denne Tanke maatte tages fra mig? Nei! Det er jo en Mulighed. Og dog naar jeg blot sad hos hende, blot dette, at jeg turde være nærværende, at jeg turde gjøre Alt, om det end er Intet, det var dog en Lindring (...) som den Ulmen, der er en uafbrudt dump Smerte, men ikke saa megen Lidelser. Hun vilde da nu forvexle Alt, hun vilde troe vi sad som fordum i Baaden paa hiin Sø, vi seilede sammen; og da vilde vi vexle om ikke de bevingede Ord saa Vanvidets Udtryk og forstaa hinanden i Afsindighed, og tale om vor Forelskelse som Lear vil tale med Cordelia om Hof-fet og spørge Nyt derfra. – Men at være adskilt fra hende; og hvis hun døde, at altsaa den, der var den Nærmeste, den Eneste maaskee, der

havde et heelt Liv, det være nu kort eller langt, til at sørge over hende, at han var den Eneste, der ikke saaes Sørgende, eller rettere at han var forhindret i at kjøre i Karreet, naar Sørgetoget fulgte hende til Graven, om han dog trods Nogen veed, at en Afdød er den Mægtigste af Alle! (8, 80f.).

Hvad virkeligheden ikke magter, må den poetiserede og stiliserede natur tilvejebringe. Med omtalen af „hiin Sø" refererer Quidam baglæns i sin egen tale, som han bliver helt forført af, og skaber dermed en scenisk baggrund for dynamikken i de mange negationer og selvkorrigerende udsagn. „Angestens Applikation" kobles til „Søen" og *locus amoenus*, hvormed naturen og naturbeskrivelsen stilles i opdrag at genskabe det „Intet", som er konsekvensen af angstens tab af objekt.

Så spørgsmålet er, om det ikke er Quidam, der „vilde da nu forvexle Alt"? Pigen er det vel ikke, da hun er umærkeligt fraværende i empirien, men derimod yderst nærværende i den poetiske erindring, dvs. i skriften. Som når *Gjentagelsens* Constantin Constantius forener erindring og poetisk gentagelse, og ganske som når Johannes Forførelsen fikserer Cordelia i det romantiske symbolandskab, således er bevægelsen i passagen ovenfor en opvisning i den „Mulighed", som genskaber erindringens 'natur', for så sidenhen at hævde den virkelig. Kort sagt: Quidam er poet. Han lever konjunktivisk.

Ikke alene er altså „Angestens Applikation" selvreferentiel, idét den evindeligt støder tilbage mod subjektets spørgsmål, men dens selvreferentialitet fratager sproget sin substans. Sproget, hvori angsten *burde* få stemme, og hermed kaste lys over skyldsyndromets videre skæbne, bliver derfor komisk, selvmodsigende – *epitasis*, det slår knuder på sig selv. Det går sproget som apostlen, der „i tvetydige Udtryk i en let converserende Tone" taler om „Christendommens Sandhed" (8, 87). Vendt mod Quidam selv lyder aforismen:

Det er en comisk Modsigelse, at tale pathetisk eller systematisk afgjørende om hvad man ikke selv er overbeviist om eller selv forstaaer, men det er en tragisk, en dyb tragisk Modsigelse, at skulle tale i svævende

Udtryk, i spørgende Hentydninger, i converserende Talemaader over hvad der beskæftiger og ængster En indtil Døden (ibid.).

Som „det unge Menneske“ – Constantins litterære konstrukt i *Gjentagelsen* – martres Quidam af det umulige i at oversætte det guddommelige idiom til menneskeligt sprog. Hvad han vinder i forhold til Gud og den tavshed, Gud fordrer af ham, kan han ikke gentage i det almenes sfærer, dvs. i forhold til pigen. Én udvej er derfor, lige som Forføreren i en anden dagbog, at omskabe det udvendige begær til indvendig fantasi, at lade pigen forveksle sandhed – der jo ikke kan siges – med alt det, der netop – og måske alt for let – kan meddeles. Med iscenesættelsen af pigen holder Quidam angsten stangen. Men kun for en tid. Erindringen, der poetisk set er fantasiens liv, bliver hurtigt til døden, der skiller de elskende. Poesien blusser op, men formørkes snart i jeg'ets refleksion og bliver til „gaadefuldt Tegn“, hvorfor den idelige sammenblanding af punktets „Øieblik“ og linjens „Vexel i Aarstider“ på én gang forskønner og forvitrer billedet af pigen. Forskønner, fordi pigen blot er synonym for den velkendte topos. Forvitrer, eftersom denne emblematiske ikke er affødt af empiriske tildragelser, som topos'en kan henvise til. Hvad Quidam *levendegør* ved at fortælle, ved at lade erindringen gennemløbe samme „Exposition“ i „Intet“, samme sceniske skiften af poetiske billeder, som turde være angstens sprogløse fundament – og hermed jo tillige skriftens sammenbrud – er omvendt negativt foregrebet i den *død*, der positivt iscenesættes som fablens drivkraft. Her følger Quidams *locus amoenus*:

Erindre hende tør jeg ikke. Havde Døden skilt os ad, som den skiller Elskende, havde hun brudt med mig, da turde jeg erindre, hvad der var skjønt og elskeligt, ethvert Øieblik, der engang var lykkeligt for os. Naar da Foraaret spirer i Ungdommen, da vilde jeg mindes hende; naar Løvet skygger, da vilde jeg hvile i Erindringen af hende, i Aftenen som Sommertaagen samler sig, da vilde jeg see hendes Billede, ved den stille Sø, naar det hvisler i Sivet vilde jeg mindes, ved Havets Kyst, naar Skibet kommer, vilde jeg indbilde mig, at jeg skulde møde hende, indtil den eensformige Bølge vuggede mig hen i Erindringen, hos min gamle Konditor vilde jeg søge dens Spor, og ofte, ofte bedrage mig selv, som gik jeg til hende. Men jeg tør det ikke; for mig er der ingen Vexel i Aarstider, som der for mig ingen Vexel er, Erindringen blomstrer ikke i min Haand,

den er som en Dom over mit Hoved eller som et gaadefuldt Tegn, jeg ikke veed med Bestemthed om, hvad det skal betyde. Turde Adam vel erindre Eden, turde han, naar han saae Tidsel og Torn for sin Fod, turde han sige til Eva: nei! saaledes var det dog ikke i Eden, i Eden, o! Erindr Du, turde Adam gjøre dette? End mindre da jeg (8, 156f.).

„Døden“ skaber en forunderlig episk dynamik (*enargeia*) i erindringen og dens nedfældelse. Forårets anende frembryden bliver til minder, de svale skygger bliver til erindring og sommertågens sløring af skarphed til „hendes Billede“. Og dette „Billede“ er netop – jf. tidligere – „ved den stille Sø“. Mens dannelsen af billeder føres videre i en sidestilling af aktive verber („hvisler“, „kommer“) og bevidsthedsmæssig aktivitet („mindes“, „indbilde“), dér trænger umiddelbarhedens umulighed sig faretruende på i form af det passive („ingen Vexel“), det dunkle („som et gaadefuldt Tegn“) og det højstemte („nei!“ „o!“).

Allusionen til Adams erindring om det tabte paradys er velvalgt. For det er først i og med tabet eller faldet, at erindringen byder sig til som muligheden for genskabelsen af den mistede uskyld og som fundamentet, der overhovedet sætter subjektet i stand til at begribe uddrivelsens temporale konsekvens. Erindringen er en slags *dobbelt kontingens*: Den sikrer Quidam – og Adam efter faldet – evnen til at fiksere pigen – og Eva – i en fantasiverden, en natur-lighed, der har til opgave at fremmane billedet af Eden. For Quidam er det magtpåliggende at genvinde noget af naturens temporale og spatiale stabilitet for at tvinge naturen ind under jeg'ets prisme, hvor den bliver besjælingens garant for idealitetens primat. Men erindringen kaster ydermere subjektet ud i et identitetstab, fordi erindringen om det, der er tidløst og forud for den tidslige gendannelse heraf, på én gang bliver sprogets frihed og grænse: friheden til at skabe billeder, en 'anden natur', der møder sin grænse præcist dér, hvor imitationens bevæggrund skygger for sit eget guddommelige ophav. Ikke uden moralske bagtanker, og ikke uden sigte til kunstens metaforiske egenskaber, kan Quidam derfor anføre: „Det Skin, jeg vilde fremkogle, er jeg bleven fangen i“ (8, 157).

Subjektet har fået sig selv som problem. For når det spejder ud i intet og omdanner det til skin, kastes blikket ubønhørligt tilbage på *forudsætningen* for dannelsen af skinnet. Med andre ord indfanges subjektet af det, der ideelt set skulle agere transcendentalt grundlag for det transcendentale – den faste grund, hvorpå noget andet skulle bevæge og overskride. Konsekvensen er en kommunikationskrise. Omend redningen for Quidam måtte bestå i at lægge sit liv i Guds hænder – og hermed blive fortalt af Gud – så markerer retningen mod det guddommelige også subjektets nederlag i forhold til det almene og dets krav om selv at fortælle. Derfor er friheden snarere at forstå som en negativ vished om det uforståelige sprog, som den sande forståelse melder sig i: „Kun religiøs kan jeg nu blive mig selv forstaaelig for Gud, i Forhold til Menneske er Misforstaaelse det udenlandske Sprog, jeg taler. Jeg vilde have det i min Magt, at kunne udtrykke mig i det Almene, hvad Øieblik jeg vilde, nu kan jeg det ikke“ (8, 157f.).

I takt med at Quidam indser, at „Forstaaelsens Øieblik“ (8, 158) vender vrangen ud på almenhedens kommunikationsmodus – „thi til hvem skulde jeg tale?“ (ibid.) – forskydes de forsmåede elskendes *borte-tit* tilsvarende til en strid om de rette ord. Nok er Quidam „gal“, men det er ifølge protagonisten „et vildt Skud“ og blot atter et tegn på „vor Forskjellighed“ (8, 187). Snarere er tungsindighedens elasticitet, som pigen dog synes at have et vist menneskeligt blik for, ansporet af, at enhver erklæring overfor pigen eller Gud uafsladeligt må tage sig ud som en parodi på den meddelelsens apori, Quidam er løbet sur i. For de to, der er mere turtel end duer, er „Agtelse“ og „Kjærlighed“ væsensforskellige begreber:

(...) eller hvad det var jeg vilde sige, det var jo Agtelse, Du ikke føler, Alt løber surr for mig, i Romanen er det, man vel har Agtelse; altsaa: at jeg ingen Agtelse føler, og da den sande Kjærlighed, den egentlige Kjærlighed ikke kan tænkes uden Agtelse saa o.s.v. Det kan som Du seer gjøres paa begge Maader. Naar nemlig Agtelse og Kjærlighed slaee sig sammen mod et Menneske, saa god Nat Ole, derimod kan man saavel ved Hjælp af Agtelsen alene som ved Hjælp af Kjærligheden komme ganske godt derfra. Naar man nemlig betænker, hvad Agtelse egentligen er ... Her blev jeg afbrudt. Hun kan ikke lade være at lee. I Grunden lider hun

mindre derved en jeg, som paa en saa fortvivlet Maade skal arbeide hende løs (8, 188).

For *Qui-dam* er „Agtelse“ vel den historie, der binder ham til *Adams* håb om paradisiske gentagelse. Men historien kan ikke uden videre meddeles. Den bliver til „Galimathias“ (ibid.), og i bedste fald *interrogatio* (hvor man ikke forventer svar), fortælse og afbrydelse. Måske er det denne inderste uoverensstemmelse mellem tale og sandhed, ydre gestus og indre håb, der får Quidam til i en af sine midnatsoptegnelser at beklage sig over, at skriftens skjuler mere, end den åbenbarer. Bedraget gælder med ét pigen, ham selv og den læser, der som Quidam er løbet vild i romanen:

End ikke hvad jeg her skriver er dog min inderste Mening. Saaledes kan jeg ikke betroe mig til Papiret, om jeg end i det skrevne seer den. Hvad kunde der ikke skee? Papiret kunde komme bort, der kunde komme Ildløs hvor jeg boer, og jeg leve i Uro, om det var brændt eller om det var til, jeg kunde døe og altsaa efterlade mig det, jeg kunde gaae fra Forstanden og mit Inderste være i fremmed Vold, jeg kunde blive blind, ikke selv finde det, ikke vide om jeg stod med det i Haanden uden ved at spørge en Anden, og ikke vide om han løi, om han læste hvad der stod der eller noget Andet for at forske mig ud (8, 188).

Og så kan man jo selv vælge.

Det adamiske genmæle

I *Begrebet Angest* anfører Vigilius Haufniensis, at angstens sprogløse talen om sig selv er anstødet til arvesynden, som på én gang er *conditio sine qua non* for historien og lukningen af historiens epistemologiske viden om sin egen grund. Som man vil vide var alting idel lykke i Edens Have, men, som Haufniensis bemærker, „der behøver blot lyde et Ord, saa er Uvidenheden concentreret. Dette Ord kan Uskyldigheden naturligviis ikke forstaae, men Angesten har ligesom faaet sit første Bytte, istedenfor Intet har den faaet et gaadefuldt Ord“ (6, 138). Hvor der før var symbiose, er der nu adskillelse. Gud indstifter med sit forbud og sin efter-

følgende straf en forskel, der vækker „Frihedens Mulighed“ i Adam. Men Adam er stadig uvidende og heri består hans angst:

Efter Forbudets Ord følge Dommens Ord: da skal Du visseligen dø. Hvad det vil sige, at dø, fatter naturligvis Adam slet ikke, hvorimod der jo Intet er til Hinder for, hvis man antager det sagt til ham, at han har faaet Forestillingen om det Forfærdelige. Selv Dyret kan jo i denne Henseende forstaae det mimiske Udtryk og Bevægelsen i den Talendes Stemme uden at forstaae Ordet (...) Forfærdelsen her bliver kun Angst; thi det Udsagte har Adam ikke forstaaet, og her altsaa kun igjen Angestens Tvetydighed (6, 139).

Stemmen, der beforder Adams angst, hidrører ikke nødvendigvis fra en guddommelig og udvendig autoritet. Vanskeligheden ved at placere forbudets og straffens røst „er dog kun at smile ad“, skriver Vigilius og fortsætter: „Uskyldigheden kan jo godt tale; forsaavidt eier den i Sproget Udtrykket for alt Aandeligt. Forsaavidt behøver man blot at antage, at Adam har talet med sig selv. Den Ufuldkommenhed i Fortællingen, at en Anden taler til Adam om hvad han ikke forstaaer, falder da bort. Fordi Adam har kunnet tale, deraf følger jo ikke i dybere Forstand, at han har kunnet forstaae det Udsagte“ (ibid.).

Mennesket 'Adam', som altsaa blot er uskyldighedens figur eller metafor, kan følgelig transformeres til begrebsliggørelsens fundament, idét den figurative, angstfulde „Uskyldighed“ jo svarer til det „Intet“, der konstituerer det referentielle rum for figurligheden *som sådan*. Som ren figur er Adam del af en begrebsliggørelse, uden dog at have forstået loven bag dens skabelse. Dette dilemma er præcist at forstå som hans „Frihed“. Men den figurlighed, der så at sige er indbygget i Adam, vidner samtidig om forbudets intentionelle fravær. Der er ikke 'nogen', der taler til „Intet“, det er sproget derimod, der taler selv. Sproget har fået stemme. Hermed er såvel konceptualiseringen som referentialiteten blevet radikalt reduceret i forhold til det 'oprindelige' sprog, og dét sprog er derfor ikke længere indeholdt i *fortællingen* om faldet:

Den Ufuldkommenhed i Fortællingen, hvorledes Nogen skulde falde paa at sige til Adam, hvad han væsentlig ikke kan forstaae, falder bort,

naar vi betænke, at den Talende er Sproget, og det altsaa er Adam selv, der taler (6, 141).

Først taler Adam som figur. Så taler sproget selv. Eller måske gør de det begge samtidig. I hvert fald er det svært at afgøre, om der er tale om en genuin dialog, for til forskel fra uskyldigheden, er sproget ikke utvetydigt et begreb, der fordrer personificering, det er ikke i sig selv figurlighed, og det har ingen figurativ funktion, med mindre selvfølgelig, at 'sprog' er „Uskyldighed“. Da ville det være begreb. Men Haufniensis' parole, „at den Talende er Sproget“, betyder jo, at begrebsliggørelse ikke er sprogets ejendom. Sproget meddeler sig selv uden begreber, uden reference til andet end sig selv.

- or not to be (guilty)

Turde dette at have valget som mulighed være læserens frigørende position i forhold til tekstens udsigelser, så er det til gengæld ikke entydigt klart, hvorvidt Quidam er udstyret med et sådant potentiale. Hans dagbog er jo først og fremmest ikke *hans*, men en *andens*, en konstruktion, et eksperiment,¹⁴ udført af Frateren, som ønsker diskrepansen mellem den æstetiske og den religiøse lidelse gennemlyst. Spillet mellem de fiktive figurers tekster, Quidams dagbog og Frater Taciturnus' „Skrivelse til Læseren“, er i narratologiske termer forskydningen fra cirkularitet til linearitet. Det er overgangen fra følelse til forstand, fra litteraturens *elocutio* (og *movendi*) til filosofiens *inventio* (og *docendi*). Og et sted ude i marionetteatrets kulisser finder vi Kierkegaard, den virkelige forfatter, der med sin skønsomme blanding af allegorisk bekendelse og romantisk ironiseren bebyrder *sin* læser med endnu et valg: enten at blive inden for teksten og dens præmisser eller at sprænge den.

Både Vigilius Haufniensis' *Begrebet Angst* og Quidams dagbog viser, hvor svært det er at få bugt med den uudsigelige angst og den ligeså besværlige skyld. Det svære eller ligefrem umulige i *via sproget* at trænge bagom sprogets egne demarkationer viser sig at være forbundet med dels henpegningen på sproget som

'uskyld', og dels indfangelsen af 'uskyld' som sprogets metafor for alt det, sproget *ikke selv er*. Pointen er selvfølgelig, at end ikke Adam i sproget kan betegnes som uskyldens metafor, fordi hverken 'uskylden' som sådan eller metaforen som forsoner mellem sprog og virkelighed kan gribes i den 'forskelsløse væren', Adam (og Eva) indtager i Edens have. Angsten melder sig da i det øjeblik, hvor såvel Gud som Sproget taler. Hermed indstiftes en forskel, der sætter skot mellem sprogets metaforer på den ene side og det metaforiseringsbegær i selvsamme sprog, som vil udligne differensen mellem det sproglige og det sprogløse på den anden. For så vidt er metaforen udtryk for det umulige ønske om at transcendere sproget i sproget. I Quidams dagbog synes angstens sprogløshed netop paradoksalt at give anledning til fortællingens konjunktiviske form: „*Havde Døden skilt os ad, som den skiller Elskende (...) da turde jeg erindre (...) Naar da Foraaret spirer i Ungdommen, da vilde jeg mindes hende (...)*” (8, 156; min fremhævning).

Det poetologiske problem i Quidams tekst er, at angst og fortælling ikke lader sig forsones. Angsten er det sprogløse. Fortællingen om, hvordan denne angst kom ind i verden, er blot senere og sproglige tiders anakronistiske ønske om at mime det, som ikke kan mimes. Hermed er angsten jo også sprogets fundament. Men netop dets negative ditto. Angsten er, kan man måske sige, sprogets *negativt-nødvendige ikke-væren*. Den poetologiske selvmodsigelse i „'Skyldig?'-'Ikke Skyldig?'" er således den, at angsten umærkeligt transporteres over i det „Intet” og den „Død”, som funderer erindringens og fortællingens teleologi. Angst bliver paradoksalt til fortælling. Tilsvarende poetiseres døden i form af en erindring, hvor denne erindring da kan syntetiseres i intethedens apoteose. Den er den skabende gestus, hvormed intet som sådan (dvs. angst, sprogløshed) bliver til intet som *fortællingsgenererende*. Denne apoteose af intetheden kan selvfølgelig ses som en digterisk undgåelse af døden, der uundgåeligt og som en skygge følger med enhver fortællings begær efter sit eget begyndelses- og forsvindingspunkt. For sæt der ikke var mere at fortælle, fordi fortællingen hvilede på „Intet”? Det burde der jo ikke kunne komme fortællinger ud af. Eller kan der?

Men man kan også fæstne opmærksomheden på, at apoteosen har sin *poetologiske* parallel i det, jeg tidligere har kaldt 'figurens figur'. Når Quidams øje ser sig selv, idét øjet ser efter intet, 'sættes' en spirrallisk figur, der synes at være narrationens form (dagbogen handler om intet) såvel som et vidnesbyrd om den optiske selvreferentialitet, hvormed øjet tvinges tilbage på sin betragter og *samtidig i denne bevægelse skaber fortællinger ud af intet*. Jo, den kan godt være lidt kedelig, „'Skyldig?'-'Ikke Skyldig?'" *Words, words, words*.

Noter

1. Jeg citerer i det følgende fra Søren Kierkegaard *Samlede værker*, tredjeudgaven, København 1962f, markeret i teksten med bindnummer og sidetal.
2. Ved siden af pseudonymiteten er det såkaldte 'kinesiske æske-system' et af Kierkegaards fremmeste varemærker. Det berømteste eksempel er vel *Enten-Eller* (1843), men i *Stadier paa Livets Vei* – udgivet godt og vel to år efter – er taktikken endnu mere udviklet.

Som helhed består *Stadier paa Livets Vei* af to hoveddele, der oprindeligt – jvf. *Papirerne* – skulle betragtes som to adskilte bøger. Disse to overordnede skrifter hævdes nu at være „sammenbragte, befordrede til trykken og udgivne af Hilarius Bogbinder” (7, 5). I et forord til læseren, betitlet „Lectori Benevolo!”, beskriver den gode borger Hilarius, hvordan papirerne blev sendt til ham af en „Hr. Literatus”, blot for at blive oversat i første omgang, og da udgiveren endelig opdagede dem, var det for sent at sende dem tilbage til ejermanden. Hilarius læser ikke selv papirerne, men hans søns lærer, en „Seminarist og Candidatus i Philosophien” overtaler med skøn røst Hilarius til at udgive dem. Efter eget ønske skal huslæreren blot have „10 Rbd. strax og en Pægel Viin til Middag om Søn- og Helligdagene” (7, 11). Intet under, at Bogbinderen bliver rørt, og hans glæde stiger betragteligt, da han opdager, at hans egen fortjeneste egentlig bliver desto større, for det var ikke „en Bog men flere Bøger, jeg udgav, formodentlig af flere Forfattere”. Og han fortsætter: „Min lærde Ven antager nemlig, at der maa have været et Broderskab, et Selskab, en Forening, hvis Caput eller Hovedsmand hiin Literatus har været, som derfor har opbevaret Skrifterne. Selv har jeg derom ingen Mening” (7, 11f.).

Men hermed er historien om skriftens 'kinesiske' struktur ikke forbi, for hver af de tvende stordele spaltes tillige i to. Den første af disse afgrænses af dels „In vino veritas“, som er beretningen om et stort anlagt symposium, hvor læseren møder tekstuelle skikkelser som Johannes Forførelsen, Victor Eremita og Constantin Constantius, og den fortælles – eller rettere efterfortælles gennem en erindring – af en person, der kalder sig William Afham; dels af et langt brev fra Assessor Wilhelm med titlen „Adskilligt om Ægteskabet mod Indsigelser. Af en Ægtemand“. Den narrative bevægelse i første del er den velkendte, at symposiedeltagerne efter en lang nats lovprisning af kvinden og det æstetiske velværende tilfældigt kommer forbi Wilhelms hus, hvorfra først Victor Eremita, siden William Afham stjæler manuskriptet til „Adskilligt om Ægteskabet“.

Anden hoveddel i *Stadier* udgøres af den selvstændige fortælling „Skyldig? – Ikke-Skyldig?“. En Lidelseshistorie. Psychologisk Experiment af Frater Taciturnus“, som da igen falder i to afsnit. Den pseudonyme udgiver af „Lidelseshistorien“, der senere afslører sig som dens forfatter, beretter om, hvorledes han ved et tilfælde fiskede en æske af palisandertræ op fra bunden af Søeborg Sø. Æsken viser sig nu at være låst indefra, men med vold og magt får Frateren den åbnet, og hér finder han et dagbogsmanuskript, omhandlende en ulykkelig kærlighedsaffære. Selve dagbogen gemmer på flere overraskelser. Den er struktureret omkring tre forskellige slags optegnelser: For det første er der de passager, der fortæller om begivenheder, som fandt sted præcist for ét år siden. De indledes med dato-angivelse og ordet „Morgen“. For det andet møder læseren „Midnats“-optegnelserne, der reflekterer over dagbogsskribentens aktuelle sindstilstand, og for det tredje er der imellem dagbogsskævnerne indskudt seks adskilte „Midnats“-beretninger med selvstændige titler, der i pastiche-form opruller det skyldssyndrom, som er dagbogens overordnede tema. I anden del af „Skyldig? – Ikke-Skyldig?“ vender vi dernæst tilbage til Frater Taciturnus, der i en „Skrivelse til Læseren“ – yderligere inddelt i 6 paragraffer – afgiver sit synspunkt på dagbogens emne.

3. Ctf. *Samlede Skrifter*, bd. IV, København 1900, s. 331.

4. Ibid..

5. Man bemærker Quidams *pathos*-stil; i citatet hæfter jeg mig ved figurerne *auxesis* (el. *incrementum*: den lidenskabelige gentagelse af ord, der egentlig sidestilles, men tillige opnår voksende, evt. flertydig, betydning og tyngde), *exclamatio*, *correctio*, *emfase* („netop en Verden“) og *gradatio* (sidste ord eller sætningsled bliver gentaget i begyndelsen af næste periode [*anadiplosis*]), men hvor processen fortsættes gennem flere trin: „Mellemværende have / vi have (...) Mellemværende / imellem (...) / (...) Verden / Verden“. Alle figurerne er typiske for dagbogen.

6. En interessant figur, som Quidam her benytter er *acclamatio* (*epiphonema*). Perioden „Det er sandt, jeg er endnu bestandigt i Expositionen af dette Intet, og Scenen er uforandret den samme“ folder på én gang 'argumentet' metaforisk ud [*amplificatio*] og tilspidser det i dét paradoks, som dagbogen stadigt kredser om.

7. - at stille et spørgsmål og selv besvare det (også kaldet *antypophora*).

8. En 'skyld', der indeholder reminiscencer af *genus iudicale's concessio*.

9. Disse indskud er et studie for sig. Ofte er de blevet læst som allegorier over Kierkegaards komplicerede forhold til faderen og Regine. Det har dog ikke været hensigten her, hvorfor der istedet henvises til Roger Poole: *Kierkegaard. The Indirect Communication*, Virginia 1993, der er ét af de allernyeste bud på, hvorfor den skrutryggede forfatters alvorlige drillerier med sig selv og sin sam- såvel som eftertids læsere er, som de er. Drillerierne altså.

10. Dette fænomen kan – med skelen til naturvidenskaberne – kaldes *parallakse*; der betegner forskellen mellem genstandes placering, når de betragtes med skiftevis det ene og det andet øje. Et andet interessant eksempel på parallakse findes i Kierkegaards allerførste optegnelse i „Journalen“, ctf. Søren Kierkegaards *Papirer*, I A 1, København 1968f. Se også: Bo Kampmann Walther: „Øjebliksbilleder. Søren Kierkegaard som æstetisk mimer og kristelig imitator“, in samme o.a. (red.): *At gå til grunde. Læsninger i romantikken* (udkommer på Odense Universitetsforlag efteråret 1996).

11. *Exercitatio* altså, øvelser i retoriske omskrivninger og andet behændigt.

12. Hvis Quidams selv-genererende mimen af den indre frygt, der, når den gøres udvendig, svinger mellem patetisk medliden og digredierende fortællelyst, betegner dagbogens *imitatio sui generis*, så er læserens gentagelse af narrationen præcist at forstå som *imitatio sui causa*: Årsagskæden erindring-forestilling overfor „Intet“-Decorations-Forandringer“ er *conditio sine qua non* for gentagelsen af den apori, som synes at være såvel Quidams som læserens vilkår: *Narrativisering af det ikke-narrative*.

13. *Exclamatio*: retorisk udråb, tæt forbundet med *pronuntiatio* (forskellige former for udtale, intonation og rytme). *Adynaton*: umuligheden af at udtrykke sig adækvat i forhold til sagen, hyppigt benyttet figur i barokken. *Correctio* betegner talerens korrektion eller afvisning af et tidligere udsagn. *Dubitatio*: den iscenesatte hjælpeløshed i f.eks. syntaks og ordvalg.

14. Se Aage Henriksen: *Kierkegaards Romaner*, København 1954, s. 165f.