

JØRGEN DEHS:

"IKKE PHANTASIENS KUNSTRIGE VÆVEN, MEN TANKENS GYSEN"

Kierkegaard og bruddet med idealismens æstetik.

Biedermeier er i dag det neutrale, oprindeligt det spottende navn for den kulturperiode Kierkegaard tilhørte. Det signalerer en tilstand, hvor stilfærdige borgerlige dyder udfolder sig i familieliv og selskabelige omgangsformer, og hvor den neddæmpede ekspresivitet i det omhyggeligt iscenesatte indendørs liv modsvarer livstilens blanding af beskedenhed, resignation og magelig selvtilfredshed. Biedermeier betyder dermed nærmest den idealtypiske kontrast til romantikken, et ekko af kontrasten mellem revolution og restauration. I afsnittet "Nutiden" i *En litterair Anmeldelse* stiliserer Kierkegaard denne epokemodsætning til at være forskellen mellem en "lidenskabelig tumultuarisk" *handlingens* tid og hans egen "apatiske", "udreflekterede" *handlingslammede* samtid. (1)

Kunstsociologisk samler en række tendenser i perioden sig til et påfaldende mønster. Den problematiske distance mellem kunstner og publikum, der akut trådte frem i romantikken, synes for en tid at være glemt. Et forsonet forhold mellem producent og det institutionaliserede kulturkonsum er blevet det almindelige klima for kunst. I denne kortfristede konstellation mellem kunst og borgerskab synes kunsten med andre ord genindsat i den repræsentationsfunktion hofkunsten tidligere besad.

Kierkegaard deltog ikke i en sådan forsoning. Hans vel mest "positive" bidrag til samtidens litterære selvspejling er figuren Assessor Vilhelm, dvs. den tålmodige brevskriver B, der i anden del af *Enten-Eller* - til bristepunktet af *læserens* tålmodighed - forsikrer den fortvivlede A om "Ægteskabets æsthetiske Gyldighed" og om betydningen af "Ligevægten mellem det Æsthetiske og Ethiske i Personlighedens Udarbejdelse". Den idealistiske humanismes værdiorientering bekræftes til overmål af denne figur, men kun for straks at blive undergravet i det pseudonyme forfatterskabs næste værk: *Frygt og Bæven*.

Frygt og Bæven er ikke blot titlen på en bog, der udsendes som en destruktiv replik til Assessor Vilhelms etisk-æstetiske idyl, men også et af navnene på et tilbagevendende skema i Kierkegaards forfatterskab. "Ikke Phantasiens kunstrige Væven, men

Tankens Gysen" er de ord, der i bogen introducerer dette skema. (2) Dvs. ord der introducerer det som en overskridelse af det æstetiske. Dette stiller dog ikke skemaet på linie med det "højere trin", der repræsenteres af assessoren og det, der i læren om stadierne hedder *etikerens* position. Tværtimod angiver "Tankens Gysen" en overskridelse af det æstetiske hinsides godt og ondt: en erfaringsituation, hvor netop en humanistisk etisk forståelses-horisont kommer til kort over for erfaringsgenstanden.

Som bekendt vil Kierkegaard læses som en religiøs forfatter. Tankens gysen er en brik i den kristendomsforståelse, der skal formidles til læseren gennem forfatterskabets samlede "Gjordemoderkunst". Men som over alt i denne ejendommelige ophobning af forfatterpseudonymer, litterære stilarter, indbyrdes forskudte perspektiver, retoriske rekvisitter m.m. findes der også her distraherende læsemåder: fortolkningsmuligheder der fører i andre retninger end den kanoniserede. "Ikke Phantasieens kunstige Væven, men Tankens Gysen" kan læses som en introduktion til det religiøse, men også som et litteraturpolitisk program. Et program som ikke alene indeholder en karakteristisk af Kierkegaards egen forfattervirksomhed, men som også forbinder sig til et mere generelt projekt, der omkring midten af det 19. århundrede træder frem i kunsten. Overskridelsen af det æstetiske i retning af tankens gysen er et europæisk fænomen. Det fremstår i form af de æstetiske konventioners selvoverskridelse: "de skønne kunstners" transformation til "de ikke længere skønne".

1. "Abraham kan man ikke græde over. Man nærmer sig ham med en *horror religiosus*, som Israel nærmede sig Sinai-Bjerget" (3). I *Frygt og Bæven* optræder Abrahams lydighed, da han kommanderes til at dræbe sin søn, som anledningen til en fremstilling af den radikale forskel mellem troens anliggende og de humane værdiers decorum. Det gådefulde i at guddommen overhovedet stiller sit krav, fortøner sig til fordel for gåden Abraham, der handler som han har fået besked på. Fortællingen fra 1. Mose Bog tegner en dramatisk konflikt, der ikke som i det borgerlige urdrama udspiller sig mellem pligt og tilbøjelighed eller - som Kierkegaard iscenesætter den - mellem den etiske sfæres principper og den æstetiske sfæres umiddelbarhedsværdier. Det er konflikten mellem den samlede humane værdiorientering og en vært, den ikke har gjort regning på. Eller måske snarere en vært, der repræsenterer det, som det ikke er muligt at gøre regning på.

Frygt og Bæven rekonstruerer det der fandt sted på Moriabjerget som en orienteringskrise: nutidsmennesket kan kun nærme sig Abraham gennem at tillægge ham en humanistisk indstilling, der spiller fallit over for begivenhederne. Det er en anledning til tankens gysen, at tilværelsen er underkastet en magt, der manifesterer en så egenrådige og blind ligegyldighed over for det humane. Og en ikke mindre anledning til gysen er Abraham, der ikke kaster sig ud i en Jobs klagesang, men tier og omsætter inhumaniteten i gerning så længe det kræves af ham. Hvordan ser

der ud i Abrahams indre, da han forbereder ofringen af Isak? At historien intet har at meddele på dette punkt, bliver i sig selv et vigtigt udsagn for den kierkegaardske rekonstruktion. Abraham må netop tænkes at have følt frygt og bæven, men han afstår fra at meddele sig. Men dermed er han blot i overensstemmelse med sagens karakter, dens "inkommensurabilitet" i forhold til det almene: "Abraham kan ikke medieres, hvilket også kan udtrykkes således: han kan ikke tale" (4). Den ikketalende Abraham er til gengæld årsag til en frygt og bæven, der gør forfatterjeget i Kierkegaards tekst - Johannes de Silentio - talende. "Når jeg...skal til at tænke over Abraham, da er jeg som tilintetgjort" (5). Når dette jeg trods alt ikke er mere tilintetgjort, end det stadig kan meddele sig, er det fordi det i modsætning til Abraham *ikke* er i ægte overensstemmelse med sagen: "Jeg for mit vedkommende kan vel beskrive troens bevægelser, men jeg kan ikke gøre dem" (6). Forfatteren har ikke taget afsked med det almene, med meddelsomheden, med spørgsmålet om tingenes menneskelige mening, men skikkelsen Abraham viser ham, at troen implicerer en sådan afsked.

Forfatterens litterære evokation af tankens gysen er omhyggeligt, ja bogstaveligt iscenesat som overskridelsen af det æstetiske, der optræder i skikkelse af den æstetiserende fremstillingsform, den litterære kitsch. Efter forordet lader Kierkegaard overskriften "Stemning" være det første ord, der rammer læseren. Det stemningsfulde er det, der skal forsvinde, i takt med at sagens alvor træder frem. Biblens beretning om Abraham annonceres som "hiin skønne Fortælling" (7). De efterfølgende fire små stykker litterær pastiche nærmer sig alle det forfærdelige gennem et pointeret afsæt fra det stemningsfulde: "Det var en aarle Morgen, Abraham stod tidlig op..." (8). Skal læseren nå at hensesynke i et kontemplativt velbefindende gennem mødet med den ene smukke og velkendte sprogblokt efter den anden, for derpå så meget desto mere dramatisk at blive revet ud af denne tilstand? Eller skal overhovedet den litterært æstetiske tilgang til sagen udstilles i al sin armod? Utvivlsomt det sidste.

2. Overskridelsen af det æstetiske i retning af tankens gysen er som sagt et europæisk fænomen. Men ikke nogen specialitet for det 19. århundrede. Tilbageoversat i den æstetiske traditions kategorier er en sådan gysen under behandling i læren om "det ophøjede". I Kants udformning placeres det ophøjede netop i sammenhæng med såvel en - potentiel - orienteringskrise som med en overskridelse af det æstetiske. En orienteringskrise der består i, at den oplyste humanisme konfronteres med en genstand, der potentielt er undergravende for dens universalistiske selvforståelse. En overskridelse af det æstetiske der består i, at denne genstand sprænger den kontemplative ramme for skønhedserfaringen. Begge dele er lagt ud i forhold til den klassiske repræsentation af det ikke-humane, nemlig *naturen*. Kants lære om det ophøjede angår naturen præcis fra den synsvinkel, hvor den kan true oplysnings-

menneskets opfattelse af sig selv som et væsen, der selv råder over betingelserne for sin egen tilværelse. Temaet er voldsomme og frygtindgydende naturfænomener, kolossale bjergformationer, rasende uvejr, oprørt hav etc. Erfaringen af sådanne fænomener falder uden for den kontemplative ro, der ifølge Kant karakteriserer skønhedserfaringen. Det er en erfaring ledsaget af frygt: det ophøjede i naturen fremmaner billedet af en verden uden mennesker.

Og dog er det en erfaring, der samler sig i følelsen af det ophøjede - der imidlertid mindre er det ophøjede i naturen end i mennesket. Der hvor naturen er mest menneskefremmed, hvor den er anledning til frygt, er den samtidig anledning til ærefrygt for det humane. Som en af forudsætningerne for denne ejendommelige perspektivdrejning anfører Kant vigtigheden af, at "det ikke er alvor med faren" (9). Også forud for Kant var den "terror", som Edmund Burke gjorde til "det herskende princip for det ophøjede", ikke mere terror, end den kunne nydes på sikker afstand (10). Netop fordi det ikke er alvor med faren og situationen derfor heller ikke kræver nogen mobilisering af fysiske selvopholdelsesressourcer, kan Kant lokalisere den potentielle krise som et anliggende for den åndelige selvopholdelse.

Krisen er ikke mindst en krise i orienteringsmediet *anskuelse*. Det ophøjede i naturen er "uhensigtsmæssig (zweckwidrig) for vores dømmekraft, upassende for vores fremstillingsevne og nærmest voldelig for indbildningskraften" (11). Denne overskridelse af anskueligheden er samtidig det ophøjedes overskridelse af det æstetiske. Det ophøjede fremkalder en "ikke-sanselig målestok" og får os til at lede efter sin "grund" ikke uden for, men "i os selv" (12).

Således ender altså den potentielle orienteringskrise: humanismens værdiorientering hævder sig - er et ophøjet mål i sig selv - også når det konfronteres med det overmægtigt fremmede. Men det problem, som læren om det ophøjede bringer til artikulation, er dermed ikke bragt ud af verden. Det er problemet om forholdet mellem dette ophøjede mål og den forudgivne virkelighedsstruktur, mellem de humane værdier og de ontologiske vilkår for deres realisering. Eller formuleret i den tyske idealismes begreber: problemet om hvorvidt friheden grænser op til en fornuftig eller en blind og meningsløs nødvendighed.

3. Når Kant skriver om det ophøjede og dets fremtvingelse af en "ikke-sanselig målestok", indgår det - omend som et grænseområde - i hans æstetik. Når Kierkegaard skriver om frygt og bæven er det anti-æstetik. Intet er mere nærliggende end at tage ham på ordet og lægge det æstetiske til side. Fastholder man ham som et fænomen i æstetikens historie er udsigterne dårlige for ikke at rammes af hans ord om P.L. Møller, der anså "Forførerens Dagbog" for det centrale værk i forfatterskabet: "solche Werke sind Spiegel; wenn ein Affe hineinguckt, kann kein Apostel heraussehen" (13). Og alligevel - hans berømte modstand mod det æstetiske skaber ikke hans bemærkelsesværdige position i teologiens

historie, men netop i æstetikken. Det er en position, der ikke skyldes hans optræden i diskussioner om æstetiske anliggender, men så at sige hans øvrige optræden. En række elementer i forfatterskabet er ikke blot destruktive replikker til Assessor Vilhelm, men overhovedet til selve grundlaget for idealismens forsoningsæstetik.

Den tyske idealismes æstetik lover forsoning dér, hvor Kants lære om det ophøjede måtte blive stående ved en modsætning mellem sanseligt og oversanseligt, mellem natur og frihed. Det ophøjede er et appendix ikke blot til Kants æstetik, men til hele idealismens. Det er en æstetik, der ikke kender nogen "anskuelighedens krise". En kunst, der var ramt af en sådan krise, ville ikke længere være "skøn". Derfor findes der hos Kant heller ingen kunstnerisk pendant til det ophøjede i naturen. Det ophøjede er hinsides den grænse han trækker om det skønne i naturen og i kunsten.

Æstetikken i den tyske idealisme er formet af den filosofiske interesse i at formidle der, hvor "modsætningerne har mistet deres levende forbindelse og optræder selvstændiggjorte" (14). Det er netop rollen som et modsætningsformidlende medium, der fra Kant til Schelling tilfalder først den æstetiske naturnydelse siden det skønne kunstværk. Kant fremstiller skønhedserfaringen som en kontemplativ opfyldelsestilstand, der ikke følger noget til subjektets viden om verden, men hvori det føler sin egen totalitet som et gode. Det er en tilstand, der indebærer en forhøjet "livsfølelse" og hvori "erkendelseskræfterne" indgår i "et levende spil" som ubestemte muligheder. Den følte harmoni er således ikke subjektets harmoni med verden, men dets harmoni med sig selv. Lovprisen af et stykke naturskønhed er derfor ikke en dom om den pågældende genstands særlige kvaliteter, men en dom subjektet fælder om sin egen tilstand ansigt til ansigt med genstanden. Og dog. "At naturen har frembragt denne skønhed, denne tanke må ledsage anskuelsen og refleksionen" (15). Når erfaringen af det naturskønne får følgeskab af denne tanke, indeholder den betydningen af - et "vink" om - en overensstemmelse mellem ydre og indre mulighed, en overensstemmelse mellem en forudgiven virkelighedsstruktur og det humanes autonomi, mellem natur og subjektivitet.

Hvis "stjernehimlen over mig" og "moralen i mig" (16) er forskellige udtryk for den samme højere virkelighedsorden, betyder det unægtelig gode udsigter for den oplyste humanisme. En stjernehimmel der er indforstået med de humane idealer, betyder den eftertragtede garant for disse idealers realiserbarhed, som humanismen ikke selv disponerer over. Hvor Kant kun tillader det naturskønne at være en *symbolsk* bekræftelse af det eftertragtede, taler Hölderlin i sin skønhedsmetafysik og Schelling i sin lære om kunstværket om den afgørende *anskueliggørelse* af helhedens enhed. "Denne uendelige forening, denne væren...", hedder det hos Hölderlin, "er forhånden som skønhed". Hvis ikke skønheden forelå, havde vi "ingen anelse om denne uendelige fred, om denne

væren i ordets egentlige mening, vi stræbte slet ikke efter at forene naturen med os, vi tænkte ikke, vi handlede ikke..." (17). Schelling udformer helhedens "dokumenterede" enhed i kunstværket med en klar historiefilosofisk betoning. Det skønne kunstværk anskueliggør det, som ikke er anskueligt i historien, men som er betingelsen for at der kan komme noget fornuftigt ud af den: en harmoni mellem "frihedens stykværk" og "en dunkel, ubekendt magt". (18)

Også hos Kierkegaard findes skønhed defineret som et modsætningsformidlende fænomen, nemlig som "enheden af det sjælelige og det legemelige" (19). Men denne enhed indeholder ingen forjættelse om en præetableret harmoni mellem indre og ydre virkelighed, hvor kræfter, der undrager sig den humane beherskelses-sfære, dokumenterer deres indforståethed med humanismens værdier. En praktiseret harmoni mellem det sjælelige og det legemlige - "den græske Heiterkeit" - er én, "der netop ikke lader sig vinde, men kun tabes" (20).

4. Enheden mellem det sjælelige og det legemlige er i Kierkegaards regi frem for alt en uskyldstilstand: historisk en tilstand hvor "modsætningerne" *endnu ikke* "har mistet deres levende forbindelse", *endnu ikke* "optræder selvstændiggjorte". Men det er ingen tilfældighed, at skønhedsdefinitionen hos Kierkegaard bliver sammenfaldende med en definition på uskyld. Deri forlænger han netop den idealistiske skønhedsmetafysik, men i en kontekst, der tydeliggør det kompromitterende i dette sammenfald. Hvad idealismen vil se forsonet, er med Schellings ord modsætningen mellem "frihedens stykværk" og "en dunkel, ubekendt magt". Men harmonien mellem frihed og en tilsyneladende blind nødvendighed betyder i etisk sammenhæng en frihed, der er forsikret mod skyld. Den teori, der forkynder en sådan harmoni, er dermed også én, der sælger ud af begrebet frihed. Hvis friheden skal være frihed, dvs. selvbestemmelse, autonomi - og det skal den hos Kierkegaard - så indebærer det fraværet af enhver spekulativ metafysisk ryg-dækning.

Kierkegaard synes i denne sammenhæng at være den, der fastholder en usvækket udgave af oplysningsprogrammet om "menneskets udgang af sin selvforskyldte umyndighed" (21). Men dette er misvisende af flere grunde. Frem for alt fordi den af ham selv udpegede retning i forfatterskabet netop munder ud i myndigheds-afgivelse: det selvfornegete projekt "at blive kristen". Men også fordi dette projekt logisk knytter sig til en allestedsnærværende distance til de forventninger, der bærer oplysningsprogrammet. Der hvor dette program transformeres til ideen om *dannelse* med *æstetisk opdragelse* som hovedattraktion, støder det hos Kierkegaard på en dobbelt afvisning. Først i fremstillingen af "æstetikerne" i *Enten-Eller*, derpå i *Frygt og Bævens* indsigelse mod den forsoning mellem indre og ydre, som *Enten-Eller* - i assessorens skikkelse - stiller i udsigt.

Den humanisering af inderligheden - inderlighedens emancipa-

tion fra teologien - der i løbet af det 18. århundrede finder sit medium i romanen (inklusive Rousseaus *Bekendelser*), slår også igennem i tidens æstetiske diskussion. Og drager på det teoretiske niveau samtidig nytte af denne diskussions begreber. Her udstyres den med ideen om "den skønne sjæl" (Shaftesbury) og med Kants bestemmelse af æstetikens sag som en subjektiv og dog almen erfaring, hvori alle "gemyttets" højere dispositioner mødes i en harmonisk intensiveret livsfølelse. En "æstetiker" kunne dermed kun betyde et individ på rette vej: æstetisk opdragelse måtte skønnes uvurderlig for den eftertragede enhed af selvrealisering og realisering af det almene. Hos Kierkegaard er der meget lidt tilbage af opbyggeligheden i det æstetiske. Både hans lære om stadierne og hans antropologi løsriver det fra en positiv sammenhæng med nutidsmenneskets sande interesser. I hans kritiske udfald mod samtiden anvendes det æstetiske som en af hovedformlerne i hans bestemmelse af den forhåndenværende "krise".

Æstetikerens er et krisefænomen, en gravskrift over ideen om det æstetiske som formidlingsorgan for den sande humanitet. Alligevel fremstiller *Enten-Eller* i forholdet mellem æstetikerens (A) og etikeren (Assessor Vilhelm) en forsoningsversion. Æstetikerens repræsenterer et brud med virkeligheden, frem for alt med den praktiserede værdiorientering: "sædeligheden", "det almene". Et brud til fordel for fantasien, kunsten og vilkårlige digteriske interventioner i virkeligheden. Ligegyldigheden over for denne muliggør en endeløs kynisme (Johannes Forførelsen). Hans lidenskab retter sig på sit højeste mod frembringelsen af en æstetisk fuldkommen verden, nemlig verden som genstand for en nydelse, der aldrig skuffes. Men hans forskellige projekter tilvejebringer kun en momentan lindring af en grundlæggende fortvivlelse. Hans fortabelse i det skønne er fortabelsen i en afgrund.

Og dog er assessoren indforstået med de umiddelbarhedsværdier æstetikerens orienterer sit liv efter. Men dennes tungsind viser, at han har brug for hjælp, og assessoren står klar som vejleder. Det der er i vejen med æstetikerens er, at han kun er fri - kun er i besiddelse af "ånd" - i negativ forstand. Hans frihed over for virkeligheden og over for sig selv forbinder sig uløseligt til en bevidsthed om altings intethed. Friheden er underkastet endelighedens slette uendelighed; den sande uendelighed i mennesket - "det evige", "ånden" - er æstetikerens ikke trådt i forhold til. Han er et individ der endnu ikke har taget friheden alvorlig, endnu ikke har sat sig selv som ånd gennem det etiske selvvalg. Først den frie, positive overtagelse af det konkrete selv kan bryde endelighedens og umiddelbarhedens magt, men vel at mærke uden at endeligheden dermed bliver til altings intethed. Endeligheden og dens umiddelbarhedsværdier vindes tværtimod tilbage: er opbevaret (*aufgehoben*) i det etiske stadium.

Dette er assessorens løfte til æstetikerens. Og det er præcis dette løfte, der findes dementeret i resten af Kierkegaards forfatterskab. *Frygt og Bæven* udformer dette dementi teologisk. Abra-

ham kan ved egen kraft nedskrive hele sin verden til altings in-tethed, ja *må* foretage en sådan nedskrivning for at kunne adlyde befalingen om at dræbe Isak. Til spørgsmålet, om han også ved egen kraft kan "vinde Isak tilbage", om han efter sin prøvelse kan genvinde verden, genvinde sine etiske idealer, genvinde det skønne og glæden, svarer teksten *nej*. Netop dette overstiger den menneskelige kompetence. Når guddommen faktisk *giver* ham Isak tilbage, understreger det blot forskellen mellem hvad der er menneskeligt muligt og "en Gud, for hvem alt er muligt"

Denne teologiske pointe er det umagen værd at forfølge. Den stiller muligheden for en forsoning mellem ydre og indre hen i det uvisse. I Abrahams "uendelige resignation" på vej op ad Moriaberget opløses den fortrolige verdens fortrolighed. Men hvilket punkt kan han trække sig tilbage til? Hvilken human jeg-substans bliver tilbage, når han har fratrukket alt det han forgæves stoledede på, og som netop var "verden"? Betragtes den uendelige resignation som et sidestykke til den cartesianske reduktion, heder slutpunktet ikke et nyt *cogito*, men netop Abrahams tavshed. Uvisheden om forsoningens mulighed fremstår her i sin fulde betydning. Subjektets autonomi er i idealismens hovedstrøm det arkimediske punkt, hvorfra den humaniserede inderlighed underlægger sig omverden i denne inderligheds billede. Verden skal kunne blive en verden på subjektets egne vilkår. Historien om Abraham kommer i Kierkegaards fremstilling til at handle om, at subjektet ikke kan oplede de "egne vilkår" at eksistere på, som ikke alligevel samtidig er fremmede.

5. Abrahams tavshed er også svaret på forventninger om anskuelighed. Inkongruensen mellem ydre og indre, mellem hvad der kan meddeles og hvad der vil meddeles, mellem tegnet og det betegnedede ophæves ikke i anskuelighedens medium. Det er selv et af de "egne" og samtidig "fremmede" vilkår for den subjektivitet Kierkegaard fastholder som sandhedens eneste mulige sted. Anskuelighed som fjerner uvisheden om den "grund", der - måske - forbinde subjektet med de vilkår det eksisterer på, er filosofisk fiktion. Hvad skønheden ifølge idealismen anskueliggør, modsætter sig netop anskuelighed.

Anskuelighed forstået som en art åbenbaringens evidens ville i denne sammenhæng som sagt betyde, at det var skønhedens fornemste funktion at være en betænkelig aflastning af subjektets frihed. Det ville samtidig betyde - hvad det også *skulle* betyde - en blankocheck til de skønne kunsters universalitet. En sådan check trak allerede Hegel tilbage med sit forsøg på at angive hvilken *partiel* sandhedsværdi, der tilkom nutidens kunst. Den nærmest systematiske mistro til selve mediet anskuelighed, der kommer til orde i Kierkegaards forfatterskab, kan opfattes som en accentuering af det hegelske forbehold over for kunstens universalitet. Men også som en mistro i pagt med en senere kunsts forbehold over for det skønhedsbegreb, der endnu var intakt på Hegels tid.

At "fantasiens kunstrige væven" ikke nødvendigvis står i modsætning til "tankens gysen", viser en række påfaldende tendenser i det 19. århundredes litteratur. Det synes næsten at være tilfældet litteraturen at udtømme samtlige digteriske muligheder for iscenesættelsen af en sådan gysen. Til forudsætningerne for Kafkas digtning i det 20. århundredes første årtier hører ifølge Adorno en indtruffet "forstyrrelse" af "det kontemplative forhold mellem tekst og læser": afstanden mellem tekst og læser er ikke længere konstant. Kafkas romaner og fortællinger bringer læserens affekter i et sådan opgør, at han må frygte det fortalte "slipper løs" på ham "som lokomotiver på publikum i den nyeste, tredimensionale filmteknik" (22).

Forstyrrelsen af den kontemplative læserattitude er ikke et velafgrænset fænomen, der alene beskriver en kunstudvikling, hvor det chokagtige, den systematiske foruroeligelse af indarbejdede erfaringsmønstre, terroriseringen af modtageren etc. er blevet et iøjnefaldende træk. Det er et fænomen der hører sammen med det prestigetab, som det kontemplative på alle områder har lidt. Kunstens tilhørsforhold til det der tidligere var den institutionaliserede livssektor for det universelles bevogtning, *vita contemplativa*, er ikke længere nogen garant for dens universalitet. Tilhørsforholdet føles snarere ensbetydende med en stadig forhåndenværende risiko for harmløshed. Kunst må se sig stemplet som en fritidssyssel i beskyttet afstand fra handlingsvirkelighedens alvor. Muligheden for at forstyrre eller direkte sprænge det kontemplative forhold mellem kunst og publikum fremstår i denne situation som en generobringsmulighed: muligheden for at indvinde et stykke af den tabte universalitet.

Kierkegaards mistro til anskueligheden er også en mistro til det kontemplative. Når han gang på gang negativt sidestiller "det æstetiske" og "refleksionen", er det denne mistro, der er fællesnævneren. Eller rettere, fællesnævneren er begrebet *handling*, der står i modsætning til såvel den æstetiske som den reflekterende bevidsthed. Handling er overhovedet et af de mest konstante værdibegreber hos Kierkegaard. Virkelighed betyder først og fremmest handlingsvirkelighed. Når dette tages bogstaveligt, er det klassiske teori-ideal - den interesseløse beskuen - blevet til en opskrift på uvirkelighed. En guddommelig verdensorden som mennesket bør ære og tilpasse sig, er ikke længere teoriens centrale genstand. Den moderne repræsentant for *vita contemplativa* - den klassiske var filosofen, munken - bliver med eftertryk den ikke-handlende, hos Kierkegaard den der indretter sit liv på at glo og lade sig beglo: flanøren.

Kunstens afstand til handlingsvirkeligheden er ikke konstant, men *at* der er en afstand, forbliver et definerende træk. Sprængningen af det kontemplative undgår ikke sin skæbne. Gårsdagens gysen er morgendagens "interesseløse behag", for nu at bruge Kants forkætrede formel for den kontemplative æstetiske erfaring. Også anti-kunsten ender på Statens Museum for Kunst. Som forfatter er Kierkegaard - forud for modernismen, forud for anti-kun-

sten - bekendt med disse præmisser. Hans produktion af et gen-nemreflekteret forfatterskab, der ikke er i tvivl om sin sikre plads i fremtidige antologier om "Dansk skrivekunst", har en bevidsthedsform der er modsat forfatterskabet, som sit erklærede program. Dette er ikke en selvmodsigelse der straks opløses, når distinktionen mellem "den indirekte" og "den direkte meddelelse" indføres. Eller når Kierkegaard udsender læservedledningen "Om min Forfatter-virksomhed" og i sin dagbog skriver: "Den lille bog er ikke forfatterskab men handling". (23)

Den følgende passage fra *Begrebet Angst* placerer selvmodsigelsen som en konsekvens af, at det er subjektet der okkuperer det teoretiske interessefelt:

"Det concreteste Indhold, som Bevidstheden kan have, er Bevidstheden om sig selv, om Individet selv, ikke den rene Selv-Bevidsthed, men den Selv-Bevidsthed, der er saa concret, at ingen Forfatter, ikke den ordrigeste, ikke den i Fremstillingen mægtigste, nogensinde har formaet, at beskrive en eneste Saadan, medens hvert eneste Menneske er en saadan. Denne Selv-Bevidsthed er ikke Contemplation, thi den, der troer det, har ikke forstaaet sig selv, da han seer, at han selv på samme Tid er i Vorden, og altsaa ikke kan være et for Contemplationen Afsluttet. Denne Selvbevidsthed er derfor Gjerning..." (24).

Hvad "Gjerning" end betyder i denne sammenhæng, er det under alle omstændigheder noget der unddrager sig anskuelighed. Da *virkelighed* vel er det mest almindelige navn for "det concreteste Indhold, som Bevidstheden kan have", bliver virkelighed her ikke alene ensbetydende med handlingsvirkelighed, men frem for alt med en *indre* handlingsvirkelighed hinsides enhver anskuelighed. Subjektets indrykning i det teoretiske interessefelt udfolder sig i et medium (sproget), der har mistet sin selvfølghed for den, der betjener sig af det. Der er intet *ydre*, intet tegn til disposition, der overvinder afstanden til det *indre* det betegner.

6. Dette uanskelige selv - dette "Forhold, der forholder sig til sig selv" (25) - er hos Kierkegaard et selv over for det uvisse, dvs. over for "Gud". Altså ikke et selv, der spejler sig i en fornuftigt indrettet verden, sådan som oplysningsprogrammet tænkte sig korrelatet til det autonome subjekt. Selvet er hos Kierkegaard ikke på forhånd mere eller mindre *hjemme* i verden, f.eks. mere hjemme i den borgerligt end i den feudalt indrettede. Det humane - eller det der gælder som det humane - bliver for dette selv et projekt mellem andre mulige: ikke noget givet og frem for alt ikke noget absolut. Som andre projekter kan det humane - måske - realiseres eller forblive en mulighed. Og det der realiseres kan kaldes det humane og dog fremstå mere uhjemligt end godt er.

Sammensvejsningen af temaet "mennesket" med temaet "frihed" mister hos Kierkegaard - ligesom hos den ældre Schelling - sin optimistiske patos. I oplysningsregi betyder humaniseringen af inderligheden og af verden en *dehumanisering* af det, der ikke er

et genkendeligt udtryk for fornuft. Dette mønster er bibeholdt hos Schelling, da han konstaterer at "det skrækkelige" er "al livs og tilværelses sande grundstof" (26). At subjektet netop i sit eget indre kan støde på dette "grundstof", er en erfaring der udfoldes hos Schelling, og som bliver et centralt tema hos Kierkegaard. Ideen om det autonome subjekt borger ikke for en substans, som forventningerne til "det humanes værdighed" kan identificere som deres fundament. Hvis forventningerne overhovedet kan opretholdes, er det snarere fordi det autonome subjekt også er autonom over for sådanne forventninger, dvs. på godt og ondt *overlever* erfaringen af de fremmede vilkår de eksisterer på.

Det autonome subjekt, der synes at have den tvetydige egen-skab, at det kan tømmes for menneskeligt indhold, er allerede hovedpersonen i Kierkegaards disputats *Om Begrebet Ironi*. Dette begrebs aktualitet var på Kierkegaards tid den, der tilkommer det endnu ikke absorberede traditionsbrud, den endnu ikke harm-løse radikalitet. Friedrich Schlegel præsenterede ironi som et nøg-lebegreb i den romantiske poetologi, og det blev modtaget som en teoretisk obskønitet. Først af Hegel, der fordømte den implicerede virkelighedsopfattelses "uendelig absolutte negativitet". Siden af Kierkegaard, som gentog Hegels fordømmelse, men som dog fandt det umagen værd at redde begrebet fra dets schlegelske udform-ning. Hverken hos Schlegel eller Kierkegaard er ironi først og fremmest af den type, der serveres med modtagerens indforståel-se som forudsætning: vi ved begge to hvad jeg i virkeligheden mener, selv om jeg lige nu siger noget andet. Centralt er det derimod for Kierkegaard, at man om ironien kan sige, "at det er den *Alvor med Intet*, forsaavidt som det *ikke* er den *Alvor med No-get*" (27). Ironikeren er karakteristisk gennem sin distance, som det er nærliggende også at kalde *frihed*: en frihed i forhold til det der tales om, i forhold til den forventelige måde at tale om det på, i forhold til situationen der tales i og i forhold til den, der tales til. Denne type suverænitet kan give anledning til for-urologelse. Intet er tilsyneladende i stand til at forpligte og bin-de ironikeren mere, end han hele tiden kan opretholde sin di-stance. Dette gælder også hans forhold til sig selv. Suveræniteten er her påfaldende gennem sin umiddelbare indholdsløshed. Den distance, som det ironiske jeg demonstrerer til sig selv, er en slags selvoverlegenhed, som det er vanskeligt at tilskrive en substans, idet substans netop er det, den distancerer sig fra.

Det ironiske jeg er ikke nødvendigvis et nihilistisk jeg, der overhovedet ikke er indforstået med nogen af de livsforventnin-ger, der er i omløb blandt mindre ironiske hoveder. Det er et in-divid der demonstrerer en distance også til sine egne livsforvent-ninger: et der undlader at identificere sig med værdier, som det i virkeligheden ikke kender noget alternativ til. Den frihed, der her er tale om, er ikke nogen positiv forlængelse af viljen til autonomi og selvbestemmelse i den oplyste humanisme. Den er snarere én, der negativt angiver afstanden mellem mulighed og vir-keligghedsrefleksion, mellem refleksion og handling.

Schlegels forsøg på at gøre ironi til et grundbegreb for forståelsen af romantikkens digtekunst, blev tolket som denne digtningens erklærede afsked med virkeligheden. Og af gode grunde. Ironibegrebet repræsenterede den hidtil mindst kompromisagtige antitese til den traditionelle kunstmetafysik, *efterligningslæren*. Hvis kunsten ikke er en gentagelse af en forudgivet, mønstergyldig virkelighedsstruktur, hvad er den så? Det 18. århundrede kendte flere svar på dette spørgsmål, hvoraf genilæren og "ekspressivismen" (28) hører til de berømteste. Men det er besvarelser, der ligesom efterligningslæren tilbagefører kunstværket til en forudgivet magtfuld instans, der sætter sig igennem via den lydige kunstners mellemkomst. Schlegel bryder med denne tradition ved at begrunde den digteriske frihed i et strukturelt træk ved den digteriske proces. Ironi, der betegner digterens erfaring af sin egen indre uendelighed, er hos Schlegel digtningens afgørende - omend gyngende - grund.

Ironi fremmaner i den schlegelske udformning en situation, hvor de forventninger om en menneskeliggjort verden, der er til stede i frihedsbegrebet, synes at være sat over styr, og hvor det snarere er nærliggende at associere frihed til orienteringskrise og decisionisme. Det forargelige ved ironien er imidlertid netop muligheden for at opfatte den, som om den vil det samme som Kierkegaard: lade spørgsmålet om den metafysiske rygdækning stå hen i det uvisse. Derfor adskiller Kierkegaards forargelse sig også fra Hegels. Den reaktion, der er mærkbar gennem hele forfatterskabet, er *mimetisk*. Forargelsen udfolder sig på det forargeliges betingelser. Formmæssigt viser denne reaktion sig i hans opløsning af det monolitiske forfatterjæg, til fordel for et spil af skiftende "forfatterpersonligheder" og stilarter, hvor "det oprigtige tonefald" fremstår lige så skabelonagtigt som den stemningshensunkne litterære kitsch og den virtuose filosofiske sagprosa. Tematisk viser den sig frem for alt gennem det gentagne budskab, at den, der hengiver sig til "den objektive uvished" og dermed befinder sig på de berømte "70.000 Favne", ikke er på gale veje, men på den eneste rette.

7. Kierkegaard, der i *Frygt og Bæven* gør Abraham - og ikke guddommen - til centrum for de anfægtelser, der skal nære det religiøse, adlyder en hegelsk bestemmelse af nutidens kunst. Kunstens indhold er blevet det humane; intet menneskeligt skal være den fremmed. Kunsten "gør Humanus til sit nye hellige" (29). Men hos Kierkegaard fører denne "tilspidsede antropomorfisme" (30) til en slags afsked med det humane for det humanes egen skyld. For ham er kristendommen et opbrud fra drømmen om det humane som "midte". Den er en instans, der vil "decentralisere", som det hedder i en dagbogsoptegnelse fra et af hans sidste leveår (31). Den midtens metafysik, hvori idealismen installerer sit begreb om kunst, er lagt øde i de excentriske - midteløse - tilstande, som Kierkegaards forfatterskab kredser om: forførelse, forelskelse, digtning, refleksion, angst, fortvivlelse, anger m.m. Selv den hu-

manistiske idealismes trofæ, den indre frihed, betyder i sig selv et fravær af midte hos Kierkegaard, en slags disproportionalitet i subjektets konstitution, der kun kan udlignes i troens medium, hvor subjektet stiller sig i forhold til det, der er *mere* end det humane. Først i dette medium vinder det - ligesom Abraham - verden tilbage. Først på den anden side af den kun til sig selv tilbagevisende humanisme henter subjektet den handlingspotens, der kan føre det humane fra mulighed til virkelighed.

Der er ikke meget der tyder på, at Kierkegaard selv vandt verden tilbage. Betød romantikken bl.a. manifestationen af en distance mellem den der skabte litteraturen og den der læste den, er denne distance uformindsket hos Kierkegaard. I sine sidste år bliver hans krig mod "det bestående" total. Romantikerens tilbagevendende bespottelse af filisteren - den satte, snusfornuftige spidsborger - forlænges hos Kierkegaard i en bespottelse af samtlige officielle garanter for den praktiserede humanitet - familien, universitetet, kirken. Der bliver med andre ord intet knæfald over for det almene ud af Kierkegaards egen udvikling. Det samme kunne man sige om kunstens udvikling. Det, der er blevet kaldt dens "dehumanisering" (H. Friedrich), er måske en udvikling, der følger en kierkegaardsk logik ved netop at være en funktion af dens *humanisering*. Hans iscenesættelse af Abrahams tavshed gør denne til en bestemt tavshed, nemlig én, der ikke svarer på spørgsmålet om tingenes menneskelige mening. Hvis forsøget på at gøre denne tavshed *talende* hedder teologi, synes en række dominerende tendenser i kunsten siden Kierkegaard at være teologi mod eget vidende.

Den erfaring, at den menneskelige mening mangler, opsøger Kierkegaard i subjektet selv. Også det, der er *mere* end det humane, opsøges dér. Dette kan kaldes teologi eller et ekspanderende "kend dig selv". Det er sammenfaldende med den formel for moderne kunst, der senere dukker op hos Adorno - "subjektets emancipation fra sin egen autonomi."(32).

Noter:

- (1) Samlede Værker 3. udg. København 1962, Bd. 14 s. 63 ff.
- (2) S.V. Bd. 5 s. 13.
- (3) Sst. s. 57.
- (4) Sst. s. 56.
- (5) Sst. s. 32.
- (6) Sst. s. 36.
- (7) Sst. s. 13.
- (8) Sst. s. 4 ff.
- (9) Kritik der Urteilskraft § 28, Werke in sechs Bänden, Hrsg. von W. Weischedel, Darmstadt 1975 Bd. 5 s. 350.
- (10) A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful, Ed. by J.T. Boulton, London 1967, s. 58.
- (11) Kr. d. U. § 23, Ovenn. udg. Bd. 5, s. 330.
- (12) Sst. s. 331.
- (13) S.V., Bd. 18 s. 139.
- (14) G.W.F. Hegel, Theorie-Werkausgabe, Frankfurt a.M. 1971, Bd. 2, s. 22.
- (15) Kr. d. U. § 42, Ovenn. udg. Bd. 5, s. 396.
- (16) Kant, Kritik der praktischen Vernunft, Ovenn. udg. Bd 4, s. 300.
- (17) Sämtliche Werke, Grosse Stuttgarter Ausg., Stuttgart 1943 - 1972 Bd. 3, s. 236 f.
- (18) Werke III, s. 616.
- (19) S.V., Bd. 6, s. 160.
- (20) Sst. s. 169.
- (21) Kant, Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?, Ovenn. udg. Bd. 6, s. 53.
- (22) Prismen (1955), Frankfurt a.M. 1976, s. 304.
- (23) Søren Kierkegaards Papirer, København 1969, Bd. X,4 s. 230.
- (24) S.V., Bd. 6, s. 224.
- (25) S.V., Bd. 15, s. 73.
- (26) Die Weltalter, Werke VIII, s. 339.
- (27) S.V., Bd. 1, s. 283.
- (28) Se I. Berlin, Herder and the Enlightenment, Vico and Herder, London 1976, p. 145 ff.
- (29) Hegel, ovenn. udg. Bd. 14, s. 237.
- (30) Sst. s. 141.
- (31) Søren Kierkegaards Papirer, Ovenn. udg. Bd. XI,2, s. 162.
- (32) Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1970, s. 292.