

SÆKULARISERET APOKALYPSE

ET ESSAY OM FORVITRET RETORIK OG BILLEDSPROG I SØREN KIERKEGAARDS *FORFØRERENS DAGBOG*

Kierkegaard havde i følge eget udsagn en "usædvanlig Sands for det Rhetoriske". Det samme kan siges om ét af hans mange pseudonymer, Johannes Forføreren. "Den Ene ikke det, den Anden har", skriver Johannes om kvinderne. Men mottoet gælder tillige hans stil, for medens én er rolig og lyrisk, er en anden urolig og episk ivrig. Begge har fundet vej til den tænksomme skørtejægers dagbog. *Forførerens Dagbog* er et kig ind i en æstetikers liv. Men den viser også, hvorledes Kierkegaard skriver det religiøse ind i det æstetiske. Bo Kampmann Walther diskuterer i dette essay Kierkegaards tekst som en moderne variant af en ældre, kristen apokalyptisk fortælling. Undervejs undersøges Forførerens stilistiske kendemærker; nøglefigurer og -begreber er synekdoke, aposiopese, typologi og meta-tropologi. Og til slut placeres "Dagbogen" og dens forvitrede retorik og billedsprog med hjælp fra M.H. Abrams i en romantisk idéverden, hvis filosofiske og litterære landskaber har inspireret til essayets titel.

Af Bo Kampmann Walther

"[...] men hvad faaer man vel ogsaa at vide om
Elskov af Romaner?

Lutter Løgne, der hjælpe til at forkorte Opgaven"
Forførerens Dagbog

Henriette Wulff skriver i et brev til H.C. Andersen på Enten-Eller's udgivelsesdag, 20. februar 1843:

Her i disse Dage [er der] kommet en Bog ud,

som kaldes: Enten-Eller! - Den skal være gandske mærkelig, første Deel fuld af Don-Jouanisme, sceptisisme, etc., anden Deel formildende og forsonende, endende med en Prædiken, der skal være gandske fortræffelig. Den hele Bog gjør megen Opsigt, endnu har Ingen omtalt den offentlig, men det kommer nok. Det skal egentlig være af en Kierkegaard, der har givet sig et pseudonymt Navn; kjender De ham?¹

☞ Bo Kampmann Walther (født 1967) er cand. mag. i dansk og filosofi. Ph.d.-stipendiat ved Institut for Litteratur, Kultur og Medier, Odense Universitet. Skriver afhandling om Søren Kierkegaard. Har sammen med Anne-Marie Mai udgivet *At gå til grunde. Sider af romantikkens litteratur og tænkning* (1997). Bidrager til bind 1 (om Brorson) og bind 2 (om Kierkegaard) af Povl Schmidt et. al. (red.): *Læsninger i dansk litteratur 1-7* (1997f.). Desuden artikler i bl.a. *Passage*, *Orbis Litterarum*, *Nordica*, *Synsvinkler* og *Kultur og Klasse*.

Det gjorde Andersen rigtignok. Kierkegaard havde for fuld udblæsning kritiseret førstnævntes *Kun en Spillemand*. Det skete i *Af en endnu Levendes Papirer* (1838), Kierkegaards første større udspil til offentligheden, hvori Andersens roman klandres for en manglende

¹ Kirmmse (1996), s. 89f.

“Livs-Anskuelse”, en kritik, der tidens akademisme tro og modsat Andersens eventyrmusik strutter af hegelsk argumentationsteknik. *Enten-Eller* kan for så vidt læses som Kierkegaards replik til Andersens og andres version af romantismen; i *Enten-Eller* imiteres den litterære periodes sans for “det Interessante”², den psykologiske mikroskopi, samtidig med at ironien og dens kendemærker drømmen og fantasmet, som Kierkegaard havde behandlet i *Om Begrebet Ironi* (1841), drives ad absurdum og afsløres som et fadt himmelstormeri.

Kierkegaards mammutværk i to bind, der havde været under opsejling i Berlin, og som afsluttedes i november 1842, var, som Signe Læssøe bemærker i et brev til H.C. Andersen, “en Komet” “paa den litteraire Himmel”. Læssøe skriver, at den er “uheldsvanger og uheldbringende; den er saa dæmonisk, at man læser og læser [...] thi man kan hverken slippe eller beholde den [...] jeg troer, siden Rousseau lagde sine *confessions* paa Alteret, har ingen Bog gjort saa meget Røre i Læseverdenen som den”. Signe Læssøe har sandsynligvis kendt til realforfatterens forlovelsesbrud med Regine Olsen, og hun har dernæst kunne se det genskildret og potenseret i “Forførerens Dagbog”. I hvert fald skriver hun, at “især vi Fruentimmer maae være vrede paa ham”. Endvidere sætter hun lighedstegn mellem æstetiker “A.”, der repræsenterer ‘enten’, og det at være “ond”; etikeren “B.”, som i *Enten-Eller*’s ‘eller’ tegner sig for tre “Breve til A.”, kalder hun “lidt mindre ond”.³

Om nu Læssøe har forstået den dybereliggende kerne i Enten - Eller eller ej, så rammer hun et vigtigt tema i særligt “A.’s Papirer”, nemlig *poetiseringen af det tabuerede*.⁴ Modsat Ingemann, men i stil med Aarestrup, der kender til kunsten at trænge igennem en kvindes fæstningsværker, vender Kierkegaard alias “A.” alias Johannes Forførereren vrangen ud på biedermeier-idyllen. “Diapsalmata”’s spleenprægede selvbetragtninger er ikke blot travestier over samtidens sværmen for Hegel & Co., men er ydermere et forskræp om den ra-

dikale boren i det dæmoniske neden under den blankpolerede overflade, som “Forførerens Dagbog” præsenterer. Det var først og fremmest fruentimmerne, der måtte føle sig stødt på pufærmerne. Men herrerne - særligt dem, man kalder husarerne - fik tillige en ordentlig én på hattepulden: den velovervejede, reflekterede forførelse ender i tomgang og fortvivlelse. Det er i hvert fald Assessor Wilhelms analyse.

Enten-Eller spiller kispus med udvikling, dannelse og integration - Oplysningens hovedbegreber - og det kan man se ud af dels udgiver- og fortællerproblematikken, dels i værkets beviste pendlen mellem forskellige og tilsyneladende indbyrdes uforenelige stilgreb. Det skal således være min tese i det følgende, at “Forførerens Dagbog”⁵ netop er konstrueret omkring en disparathed, som har sat sig spor i tematik og retorik. “Dagbogen” har reminiscenser af en følsom retorik, som dog er fravristet dens følgesvend dyden; den er kvintessensen af romantisk enhedstænkning - som i Kierkegaards behandling nærmest er reduceret til en samling lunkne halvfabrikata og verbalt flitterstads - og samtidig har den fået føjet en religiøs dimension til sig, som dog kun øjnes i negativ.

Synekdoke og typologi

I *la dolce still nuovo* og den høviske digtning er kvinden guddommelig som Dantes Beatrice. Cordelia, den kvindelige hovedperson i “Forførerens Dagbog”, har noget af denne ‘søde nye’ aura og *beatitudo* over sig. Men aurficeringen til trods, så minder hun selvfølgelig også om Goethe-kvinderne Wilhemine og Gretchen - mest fordi hun lige som dem er en borgerlig, ung pige, der i mandens forestilling blot venter på at få antændt lidenskabens flamme. Når hun er guddommelig, kan hun løfte sig selv og genembryde den profane verden i en yndefuld bevægelse lige fra de orfiske “Underverde-

5 “Forførerens Dagbog” har en ret omfattende receptionshistorie. Her skal blot henvises til enkelte værker: Garff (1995), s. 68ff.; Henriksen, op. cit.; Adorno (1996); Bech (1995); Petri (1995); Rehm (1949); F.H. Mortensen (1993), s. 33ff.; Dehs (1987); Hofe (1972); Jansen (1951); Baudrillard (1985); Pattison (1992); Jensen (1996). Jf. desuden Walthers, se nedenfor.

2 Jf. Koch (1992); endv. Henriksen (1954).

3 Kirmmse, op. cit., s. 90.

4 Jf. K.P. Mortensen (1993).

nens Skygger” (cf. 303)⁶ og op til himmelrummets serafiske symboler. Således tilvejebringer og udtrykker hun tillige alle de symboler, som Johannes kitter sin dagbog sammen af: søen, spejlet, ansigtet, solen, himlen. For slet ikke at tale om hendes øje og smil, der ganske som Beatrices løfter beskueren opad og samtidig spejler transcendenten. I Beatrices øje aner pilgrimmen refleksion af Kristus som Griffen, i Cordelias øje og dets “uendelige Dyb” (308) spejles det romantiske landskabs reminiscencer af det klassiske *locus amoenus* og “Madonnas Himmelfart” (307). Cordelia er sindbilledet på, hvad jeg vil kalde den perfekte synekdoke.⁷ Hun forener del og helhed. Med Johannes’ ord: “Hun var sig selv skjult i sig selv, selv steg hun op af sig selv” (306).

Det interessante er, at sammenligner man Johannes’ billeder og beskrivelser af f.eks. kvinder og natur med hinanden, vil man finde, at der er tale om en *typologisk gentagelsesstruktur*. “Typologien er en stilfigur, der bevæger sig over tid”, skriver Northrop Frye i *Den store kode - Bibelen & litteraturen*.⁸ Typologien knytter sig til den allegoriske fortolkningsform, den såkaldte *interpretatio allegorica* eller *allegorese*, som først og fremmest er en måde at ‘læse’ Bibelen på.⁹

6 Jeg citerer efter Søren Kierkegaard Samlede Værker [bind 2], København 1962f., markeret i teksten med sidetal.

7 For forklaringer på de retoriske begreber, som optræder i denne artikel, henvises til følgende paragraffer og sidetal i hhv. Lausberg (1960) og Fafner (1982): synekdoke: Lausberg § 572-577, § 907-908; typologi: Lausberg <allegoria> < § 895-901>, § 901; licentia: Lausberg § 761; Fafner s. 309, 366; chria: Fafner s. 90, 143; anafor: Lausberg § 629-630; Fafner s. 82, 349; epifor: Lausberg § 631-632; Fafner s. 349; gradatio: Lausberg § 623-624; geminatio: Lausberg § 616-618; Fafner s. 349; distinctio: Lausberg § 660-662; asyndeton: Lausberg § 709-711; antimetabole: Lausberg § 801; reflexio: Lausberg § 663-664; adiectio: Lausberg § 607ff.; transmutatio: Lausberg § 890; isocolon: Lausberg § 719-754; Fafner s. 38, 125, 134; antitheton: Lausberg § 787-807; epizeuxis: Lausberg § 617; polysyndeton: Lausberg § 686-687; hyperbaton: Lausberg § 716-718; Fafner s. 366; conceit: Fafner s. 266-270; expolitio: Lausberg § 830-842; aposiopese (reticentia): Lausberg § 887-889; Fafner s. 308; versus rapportati: Lausberg § 716 <hyperbaton>; Fafner s. 273, 366; annominatio: Lausberg § 637-639; antypophora (interrogatio): Lausberg § 767-770; resumptio (complexio): Lausberg § 633-634; locus amoenus: Fafner s. 45, 163, 287; amplificatio: Lausberg § 62, 3b <invento generelt>, § 400-409 <argumentatio spec.>; Fafner s. 90, 110, 162, 273; perifrasis: Lausberg § 589-598; correctio: Lausberg § 784-786; Fafner s. 82; evidentia: Lausberg § 810-819.

8 Frye (1992), s. 140.

9 Det må dog tilføjes, at typologien ikke er en ‘rigtig’ allegori, eftersom den ikke beskæftiger sig med en begrebsmæssig eller argu-

Således er personer som Adam, Moses og David alle typer for Jesus, ganske som Det gamle Testamente foregriber, men som også først fuldendes med Det nye Testaments frelse- og opstandelsesfortællinger.

Ifølge Paul de Man er synekdoke blot én blandt flere troper, som man kan finde i litterære tekster. Men samtidig navngiver synekdoke en art strategi bag sammenbindingen af billeder og billedtyper, hvad der altså gør den til en moderne eller sækulariseret variant af typologien. Dette dobbelte forhold gør synekdoke romantisk i sin karakter, eftersom den peger på det ideale, underforståede sammenligningsgrundlag, som forener jeg’et og dets bevidsthed med den ydre naturs tegn. Hvor vi er vant til at tænke synekdoke realistisk, dvs. som en syntagmatisk forskydning fra ligheds- til nærhedsrelationer, dér er synekdoke i sin romantiske version, alt i følge de Man, figur for den begærede enhed af jeg og ikke-jeg og hermed snarere idealistisk.¹⁰

Et sted meddeler Johannes sin dagbog:

Naar jeg da har seet og atter seet, betragtet og atter betragtet denne Verdens Mangfoldighed, naar jeg har smilet, sukket, smigret, truet, attraaet, fristet, leet, grædt, haabet, frygtet, vundet, tabt - da lukker jeg Viften, da samler det Adspredte sig i det Ene, Delene i det Hele (395).

Så kan det næsten ikke være mere tydeligt. Her er synekdokens *pars pro toto* bærer af Johannes’ ideale forestilling om egne kræfter. Tropen billedliggør den magt, jeg’et bilder sig ind at besidde til at lade verden omkring sig splintres i “udsprede Emanationer” for siden at samle dem atter “i det Ene”. Som i nyplatonismens lære om sjælen, der løftes opad mod en forklarende hypostase, således kan Forførerens “Øie [...] aldrig blive træt af at haste hen over denne periferiske Mangfoldighed”, thi hvert “enkelt Punkt har sin lille Deel og er dog fuldendt i sig, lykkelig, glad,

mentatorisk oversættelse, men derimod med rigtige, dvs. virkelige personer og begivenheder. Jf. Frye, op. cit., s. 145. Hermed er typologien også en motiveret historicitet, hvor det motiverede netop angår typologiens iboende mytiske og sakrale elementer. 10. Jf. Man (1979), s. 3ff.

skjøn" (ibid.).

Synekdoken og typologien har ellers det træk tilfælles, at de handler om en gentagelse, der er baseret på *overbydning*¹¹. Frye anfører, at typologien "peger frem mod fremtidige begivenheder, der ofte anskues som tidsmæssigt transcendent, således at de så at sige medfører et vertikalt løft samtidig med den horizontale bevægelse fremad".¹² Der er altså en bevægelse fremad i tid (*kronologi*), og der er, sammenvævet med den første, en bevægelse opad mod frelse, som vi kunne kalde *kairologi*, idét *kairos* refererer til det afgørende øjeblik, en *conversio*, hvor den profeterende type forsones i sin profeterede antitype. På den led er forventningen om en Messias snævert forbundet med sjælens opstigning til de evige ting; hermed favner den typologiske gentagelse *anagogien*. Den vender jeg tilbage til.

Det må endelig ikke forstås sådan, at "Forførelers Dagbog" er et kristent værk. Men nok, at det er forfattet af en kristen skribent, der naturligvis kender til bibelallusioner og kristen eksegese. Dagbogens polysemi synes at have typologien - og så selvfølgelig en sværm af mytologiske *loci classici* - som en slags 'baggrund'. Kigger man nemlig "Dagbogen" efter i sømmene, vil man finde, at utroligt mange billedbeskrivelser såvel udfoldes som fuldendes senere i teksten, og at de i denne proces knytter an til bibelske *loci*. Jeg skal give nogle eksempler på det om lidt. Alt dette ville man snildt kunne forklare ved at henvise til ledemotiver, metaforiske relationer osv. - à la nykritikken. Men den afgørende forskel mellem den synekdiskiske og den typologiske gentagelse er, at hvor synekdokken forudsætter en helhed, der i "Forførelers Dagbog" naturligvis er jeg'et selv, er typologien i sine udkast til fremtiden forbundet med tro, håb og vision. Hvad den typologiske dia-kronitet således forudsætter, er ikke 'sat' gennem subjektet, men derimod givet ved transcendenten eller en uforanderlig *logos*, som er Gud eller Kristus. Kort sagt: synekdokken betegner den *immanente* bevægelse, typologien er figur for bevægelsen mod *transcendensen*.

¹¹ Jeg skylder Helge Haystrup dette ord. Tak for det.

¹² Frye, op. cit., s. 142.

Man kan også sige, at hvor synekdokken og typologien har overensstemmende strukturelle eller kausale egenskaber, afviger de til gengæld, hvad angår *målet* for deres gentagelser. I *Gjentagelsen*, ligeledes fra 1843, formulerer Kierkegaard kernen i den kristne typologi, når han via Constantin Constantius' snurrige guldalderfilosofi anskuer den som antitese til den platoniske erindring. Kierkegaards kristne "Gjentagelse" - der i følge Constantin er et *conditio sine qua non* i den moderne filosofi - har sit fokus i det bibelske løfte: "Se, jeg gør alting nyt" (*Åbenb.* 21:5). Det 'nye' er naturligvis inkarnationen eller, som Kierkegaard siger andetsteds, øjeblikket, hvor evigheden bryder forsonende ind i timeligheden. Udtrykt i Bibelens egen typologiske billed- og forestillingsverden, så gælder det åbenbaringen af den himmelske by Jerusalem, symbiosen af menneskesønnen Jesus og den celeste frelser Lammet; det drejer sig om elementer i den lineære tid, som først fuldendes, men også sprænges ved apokalypsen og den yderste dom.

Ikonografien i Johannes Forførelers dagbog er altså en *inversio* af, dvs. en allegori over den kristne typologi. Dette forhold bliver endnu tydeligere, når man ser, hvorledes Johannes beskriver "Øieblikket". Om det bestemte moment, der af ham anses for det mest forførelseriske, hedder det:

Naar hun da staaer smykket som Brud, og al hendes Pragt dog blegner for hendes Skjønhed, og hun selv atter blegner, naar Blodet standser, naar Barmen hviler, naar Blikket famler, naar Foden vakler, naar Møen skjælver, naar Frugten modnes; naar Himlen opløfter hende [...] naar Forjættelsen bærer hende; naar Bønnen velsigner hende; naar Myrthen bekrandser hende; naar Hjertet bæver, naar Øiet fæster sig mod Jorden, naar hun skjuler sig i sig selv, naar hun ikke tilhører Verden for at tilhøre den ganske; naar Barmen bølger, naar Skabningen sukker, naar Stemmen svigter, naar Taaren zitrer, før Gaaden forklares, naar Faklen tændes, naar Brudgommen venter - da er Øieblikket der (402).

I den del af sit forfatterskab, som Kierkegaard selv kalder den religiøse, beskrives "Øieblik-

ket” som en omskrivning af “tidens fylde” (jf. *Gal* 4:4). Hvis man ser bort fra den åbenlyse æstetiske fascination, som Johannes demonstrerer i sin opremsning af bryllupsdagens detaljer, så er det egentlig en opvisning i kristen metaforik, vi er vidne til. Det gælder ikke mindst allusionerne til den bernhardinske brudemotivik, som er særligt nærværende i Højsangen - heri sammenlignes kvindekroppen med en have - og Johannes' Åbenbaring, og hvor bruden er et billede på den kristne sjæl, Kirken og det himmelske Jerusalem, der forenes med brudgommen Kristus. For Johannes har “Øieblikket” derimod karakter af en forløsende, men samtidig forvitrete gentagelse, hvilket understreges af den stadige retardering fra hovedplottet. For ganske som “Øieblikket” er efterstræbelsesværdigt og derfor drilsk forhalet fra sin fortvivlende tomhed og uinteressant - “naar [...] naar [...] naar [...]” - således er “Dagbogens” egentlige ‘plot’ - Cordelias erotiske overgiveness til Johannes, der netop har karakter af et symbolsk bryllup - en færd mod forløsning, som først kan fuldbyrdes i halen på de mange digressioner. Freudiansk anskuet, er det gentagelsestvangen, der er på spil.

Og det er digressioner med en stor, lyrisk kraft. Brandes leger således i sin Kierkegaard-monografi med den tanke, at prosaen i “Forførerens Dagbog” kan skrives om til ‘poesi’ eller små, afrundede ‘digte’.¹³ I det følgende eksempel amplificeres det prosaiske udsagn “Hver har Sit” efter klassiske forskrifter, hvilket understeges af den lethed, hvormed man kan ‘versificere’ stykket.¹⁴ Der veksles mellem kåde, staccate jamber og en mere udstrakt, legato prosodi. Stilen peger tilbage på klassicisternes formaliserede *licentia*; den befinder sig i et skæringspunkt mellem *ars poetica*'s regelbundne metrum og *ars rhetorica*'s ikke mindre tilfældige *cbria*-stil:

Hver har Sit:
det muntre Smiil;
det skjelske Blik;

¹³ Jf. Brandes (1899), *Andet Bind*, s. 342f.

¹⁴ Det kan man med mange passager i *Forførerens Dagbog*, hvilket blandt andet skyldes tekstens udstrakte brug af isocolon.

det attraaende Øie;
det hængende Hoved;
det overgivne Sind;
det stille Veemod;
den dybe Ahnen;
det varslende Tungvind;
den jordiske Hjemve;
de uskriftede Rørelser;

[...]

den slanke Væxt;
de bløde Former;
den yppige Barm;
de svulmende Hoffer;
den lille Fod;
den nydelige Haand.

- Hver har Sit,
og den Ene ikke det,
den Anden har.

Naar jeg da har seet og atter seet,
betragtet og atter betragtet
denne Verdens Mangfoldighed,
naar jeg har
smilet, sukket,
smigret, truet,
atraaet, fristet,
leet, grædt,
haabet, frygtet,
vundet, tabt

- da lukker jeg Viften,
da samler det Adspredte sig i det Ene,
Delene i det Hele.
Da glæder min Sjæl sig,
da banker mit Hjerte,
da opflames Lidenskaben.
Denne ene Pige,
den eneste i hele Verden,
hun maa tilhøre mig,
hun maa være min.
Lad saa Gud beholde Himlen,
naar jeg maa beholde hende (395).

Passagen er et stykke epideiktisk lyrik af fineste karat, og den er i høj grad båret af gentagelsesfigurer. Og så spænder den flot fra figur- til buerytmik.¹⁵ Kierkegaards ‘digt’ har re-

¹⁵ Se Fafner (1989), s. 27f.

miniscencer af såvel det talte sprogs 'naturlige' retorik og den barokke lyriks vekslen mellem korrellativer og antiteser. Først og fremmest er der *anaforen* og (den paulinske) *gradatio*; i anden række *geminatioen* "seet og atter seet, betragtet og atter betragtet" og *distinctioen*, som angår den repetitive transport af ordet "[n]aar" fra "Naar jeg da har seet" via "naar jeg har smilet" til den noget anderledes betydning i det lige så meget spørgende som bekræftende "naar jeg maa beholde hende". Værd at lægge mærke til er også Johannes' formulering "den Ene ikke det, den anden har", en antitetisk og asyndetisk ordlyd, som spiller på *reflexio* og en nærmest afbrækket *antimetabole*. Fortsætter man eftersøgningen af *adiectio*- og *transmutatio*-figurer - her som andre steder i "Dagbogen" - finder man desuden adskillige *isocola*, *antitheta*, *epizeuxis*, *polysyndeta* og *hyperbata*. I semantisk henseende handler alle disse gentagelser og ordskred - som snart hører hjemme i den 'svære' ornamentik, snart i den 'lette' - om Johannes' disponering af bevægelsen mod "det Ene" og foreningen med "den interessanteste Gjenstand" Cordelia (370). Jeg'ets frelse- og lidelseshistorie låner mange elementer fra den klassiske kristne diktion; den har også sin *scala paradisi*, sin *catena aurea*¹⁶ og *conversio* - omend selvfølgelig med inverteret og sækulariseret fortegn. Tegnene, som "Viften" samler, er ikke friere stillet til at fluktuere, end at fortælleren binder dem i *mytens* ritualiserede gentagelsestvang.¹⁷

Bibelske billeder

I Det gamle Testaments Højsang beskriver den angivelige Salomo en "søster, min brud" (*Højs* 4:9; 4:12), der er "en lukket have, en lukket kilde, et væld under segl" (4:12). Denne have, som også er en kvindes krop og Israels pastoraliserede symbol - samt en præfiguration af Jomfru Maria¹⁸ - forenes med sin

16. *catena aurea*: den gyldne kæde ('the great chain of being'), der billedliggør forestillingen om verden som et ordnet, sammenhængende og hierarkisk kosmos, hvor alt indtager sin guddommelige plads på *scala naturae* - naturens stige.

17. Jf. *mytens* typologi og riter, se Frye, op. cit., s. 77ff.; 250 ff.

18. Jf. Walther (1997a). Erik A. Nielsen har venligst gjort mig opmærksom på den figurlige forbindelse mellem den forseglede have og Jomfru Maria.

brudgom i form af en frugtbar "Nordenvind" (Helligånden), som blæser "gennem min have, så dens vellugt spredes" (4:12-16). Forinden har Salomo sunget, at han "er brændt af solen" (1:6). Det livgivende vand spiller en vigtig rolle for Salomo, der besynger sin elskede Sulamit: "Min haves væld er en brønd med rindende vand og strømme fra Libanon", kurrer hun som svar (4:15). Dette vand korresponderer med Jesu profeti i Johannes-Evangeliet: "Enhver, som drikker af dette vand, vil tørste igen, men den, som drikker af det vand, jeg giver ham, han skal til evig tid ikke tørste; men det vand, jeg giver ham, skal i ham blive et kildespring til evigt liv." (*Joh* 4:13-14).

Endelig er vandet type på "en flod med livets vand", på hvis sider "vokser livets træ, som bærer frugt tolv gange", som det beskrives i Johannes' Åbenbaring (22:1-2). Højsangens Sulamit forklares traditionelt som menneskesjælen, der længes efter sit bryllup med Jesus, og det hellige vand, der omtales mange steder i såvel Det gamle som Det nye Testamente - f.eks. Første Mosebog 2:10, Ezajas 47:1 og Zakarias 14:8 - kitter billederne af Kristus som en klippe med vand, der følger jødernes togt mod det forjættede land, sammen med omtalen af Kristi sidesår i Evangeliet.

"Læg mig som en segrling på dit hjerte, som et armbånd om din arm!", hedder det i Højsangen (8:6). I det hele taget indgår Bibelens have, vande, sole og ringe i en typologisk fortegning, der i sig bærer på flere fortolkningsmuligheder. Typologiens motiverede historie er også én om billeder; fra det historiske Exodus til eskatologiens fuldendelse ved Lamets omstyrten af Dragen. Og billederne gælder tillige den kamp, der udspilles i hvert menneskes indre mellem det gode og det onde og mellem Sulamit og Kristus. Alle billeder og al historie samles i et anagogisk plan, hvor den himmelske stad Jerusalem - smykket som en brud og med en vidunderlig, paradisk have - vies til sin brudgom og indgår i tusindårsriget.

Solens øje

"Forførerens Dagbog" har også sin have, sin

sol, en ring, en kilde. Mange af Johannes' billeder er afledt af vand- eller øjemetaphorer. Cordelias 'natur' sammenlignes med et parkagtigt landskab, hvis vertikale toppunkt udgøres af en "Sol", der "havde tabt sin Magt" (306). Himlens altseende øje er lukket i. Det er en af de første gange, Johannes ser Cordelia, at han beskriver hende således.¹⁹ Senere, efter at han har skaffet sig adgang til familiens Wahls intimsfære - her bor Cordelia sammen med sin tante - og efter at han har indgået og brudt forlovelsen med Cordelia, skriver han tre breve til hende, alle fulde af mytiske allusioner. Det tredje brev lyder sådan her:

Snart, snart er Du min. Naar da Solen lukker sit speidende Øie, naar Historien er forbi og Mytherne begynde, da kaster jeg ikke blot min Kappe om mig, men jeg kaster Natten som en Kappe over mig, og iler til Dig og lytter for at finde Dig, ikke efter Fodtrin, men efter Hjertebanken (406).

Johannes gør i sin besjæling af "Solen" og "Natten" brug af den retoriske figur, som Quintilian med misbilligelse rubricerede *imagines insanes*, den 'usunde' eller ligefrem 'sindssyge forestilling'. Baroktidens italienerne benævnte den *il Meraviglioso* eller *conchetto*, medens figuren undertiden lyder navnet den *retoriske inventio*, hvor den behandles på linje med andre *topoi*.²⁰ Karakteristisk for figuren er en særlig høj grad af metaforisk opfindsomhed, et ingenium, der kombinerer elementer fra forskellige billed- og livsverdener og således søger at skabe en abstrus og uventet betydning. *Conchetto*'et går ud fra en metafor eller en åndfuld pointe, der så vendes og drejes, dvs. *amplificeres* - jf. *expolitio*-figuren. Barokkens lyriske manierisme har det tilfælles med den romantiske litteratur, at den ganske vist betragter tropen som et ornament, men samtidig anskuer metaforen som et væsentligt moment i sprogets fornyende kraft. Barokkens og romantikkens billedverden udgår begge fra forestillingen om en guddommelig digterfantasi (*argutezza*).²¹

¹⁹ Se Walther (1997b).

²⁰ Jf. også Lausberg (1963), s. 26; endv. Fafner (1994), s. 192ff.

²¹ Jf. Fafner, loc. cit., s. 206f. Fafner nævner bl.a. Brorson og Stub som danske repræsentanter for den manierede *conchetto*-stil.

I Kierkegaards prosa kan man endnu engang se efterverne af en poetisk opbygning. Omdigtet eller snarere ombrudt ser pas-sagen sådan ud:

Snart, snart er Du min.

Naar da Solen lukker sit speidende Øie,
naar Historien er forbi og Mytherne begynde,
da kaster jeg ikke blot min Kappe om mig,
men jeg kaster Natten som en Kappe over mig,
og iler til Dig og lytter for at finde Dig,
ikke efter Fodtrin, men efter Hjertebanken
(406).²²

Det imponerende, som Kingo jo var mester i, er nu reduceret til en sidestilling af de forskellige elementer, som udgør passagens bærende og fantasiskabende *amplificatio*. Der er "Solen", "Øie[t]", "Historien", "Natten" og "Kappe[n]", og de sættes alle i skred gennem brugen af sanserne. Ganske som "Solen lukker sit speidende Øie", således gøres "Historien [...] forbi og Mytherne begynde", og medens "Solen" "lukker" sit altseende øje, "iler" jeg 'et "til Dig" og "lytter" "efter Hjertebanken". *Conchetto*'ets grundmetafor er altså besjælingen af "Solen" som et menneskeligt "Øie", og digter-jeg'et henrykker - i hvert fald sig selv! - gennem sin kombinatoriske fantasi indfald og *conchetti poetico*. Der er dog ikke som i barokken - eller for den sags skyld i surrealismen - tale om dissonante metaforer²³. Men ophobningen af billed- og sagsled samt de gentagne selvkorrektioner og antiteser skaber alligevel en

²² I Georg Brandes' lyriske ombyrdning ser 'digtet' sådan ud:

Snart, snart er Du min.
Naar da Solen lukker
Sit speidende Øje,
Naar Historien
Er forbi
Og Mytherne begynde,
Da kaster jeg ikke blot
Min kappe om mig,
Men jeg kaster Natten
Som en Kaabe over mig,
Og iler til Dig,
Og lytter for at finde Dig,
Ikke efter Fodtrin,
Men efter Hjertebanken
(Brandes, op. cit., ibid.)

Brandes har altså ordnet passagen efter cola; det giver, jf. enjambementerne, en mere holdt eller 'poetisk' stemmeføring. Jeg har derimod skelet mere til de antitetiske og selvkorrigierende udsagn, hvilket - prosodisk set - giver længere sætninger og dermed også en buetrymik.

²³ Udtrykket er lånt fra Ringgaard (1996), s. 81.

spændstighed og en flertydighed i penneførerens illustrationer. Og det er lige før, man kunne kalde disse illustrationer for *ekfraser*, da de primært handler om kunstnerisk udformning - kunst om kunst - og først sekundært om de handlinger eller de bevidsthedsindtryk, som burde være beskrivelsens genstand og gennembrud.

Aposiopesen

Den 7. juni vækkes Forførelsen af "kaade, overgivne Zephyrer", som ikke har bestilt andet hele morgenen "end at ruske i min Marquise, trække i mit Reflexions-Speil". Johannes opfatter vindenes rusken og legen som et vink om at komme "ud til Eder". Den følgende ekskurs handler da om Forførelsens overjordiske evne til at lade sine "Zephyrer" indgå i et komplot mod de unge piger og herrer, han møder på gaden. Han "svaler" og "tilvifter" dem "Kjærlighed", alt imens han som en anden vergilsk Neptun eller homerisk Poseidon påkalder sig elementernes drilske "Anfægtelse". Scenen udvikler sig hurtigt, og Johannes veksler konstant mellem at registrere kvindernes mindste bevægelser og at give ordre til vindene: "Blæser nu lidt rask op! Naar man har et fast Punkt at slutte sig til, saa kan man nok gjøre Modstand ... Centrum trænger kraftigt frem, Vingerne kunne ikke følge ..." (330). Og lidt senere, efter at han har anmodet de "skjønne Damer" om at være dem "til Tjeneste med et godt Raad", lyder det i jeg'ets følsomme diktion: "Blæser nu lidt sagtere! ... hvor de tumle sig i Vindens Bølger [...] Nu feide de ved Siden af hinanden for fulde Seil ned ad Gaden [...]" (330f.).

Som Johannes tidligere kunne hævde om det københavnske offentlighedsliv, at her var de unge piger i "rum Sø" (302), således knytter den velkendte metafor "Vindens Bølger" og katakresen "for fulde Seil" an til "Dagbogens" gennemgående billedtema: vandet. Forførelsens brudte diktion i ekskursen om vindene må ses som en kontrast til den harmoniske, synekdotiske stil. Det ene øjeblik kan han samle verdens mangfoldige fænomener i "en Vifte", det næste begiver han sig ud i gadens malstrøm. Stilen er følsom. Frit-

hiof Brandt benytter den som et vidnesbyrd om Kierkegaards inspiration fra P.L. Møllers breve og digte.²⁴ Man kan også - mere teknisk - sige, at stilen er *aposiopetisk*.²⁵ Herom skriver Peer E. Sørensen i en studie i Laurence Sternes *Tristram Shandy*, der blev en vigtig reference for Fr. Schlegels, Tiecks og Novalis' dyrkelse af arabesken og det kaotiske:

Hvor det sigelige, den kontrollerede og overvejede stil, før var et kulturelt ideal med fine aner i den latinske prosa, bliver det udsigelige - naturens og spontanitetens brud med de kulturelle normer - et helt centralt moment i takt med blandt andet det sublimes afgørende placering i den nye æstetik. Aposiopesen får sin selvfølgeligelige plads i denne sammenhæng, for den repræsenterer den springvise overgang mellem to forskellige forestillinger. I den retoriske figurs brudflader træder det uudsigelige frem: usagt, men alligevel formuleret [...] Med denne figur søger [Edward Young, Thomas Gray, Diderot og Rousseau] bag om sproget mod en ikkesproglig umiddelbarhed. Og således bevæger disse forfattere sig i en delikat balancegang mellem aposiopesens foregivne autencitet og tekstens fiktioner.²⁶

Sørensen nævner også Kierkegaard og dennes aposiopetiske praksis - dog i forbifarten: "Aposiopesen forbinder [Sternes værk] med de omkalfatringer af æstetikken, som kom klare til udtryk senere, nemlig hos Schlegel, Novalis og i romantikken for derefter at få sig en tur i Kierkegaards æstetiske refleksioner".²⁷ Hvis sammenligningen er rigtig, forklarer det - blandt andet - hvorfor Kierkegaard er så fascineret af, hvad han selv kalder romantikkens "Brøk" over for klassicismens "Divisions-Stykke", og som i Sørensens formulering hedder "bruddets æstetiske og metafysiske muligheder".

I Johannes' brudfyldte ekskurser spilles der altså kispus med øjeblikket. Det er nu'et, der forvandles "til den skrivendes eget og dog alligevel besatte øjeblik [...] de gamles enárgeia"²⁸, som Sørensen skriver. Jeg'et er tætte-

24. Jf. Brandt (1929), s. 160ff.

25. Se også Walther (1996a).

26. Sørensen (1993), s. 129.

27. Sørensen, op. cit., s. 129.

28. Sørensen, op. cit., s. 130.

re på virkeligheden, når det gestalter den i nutidens forstyrrede og dog strengt poetiske modus. Som jeg har vist andetsteds²⁹, er den aposiopetiske diktion - som naturligvis er mindre radikal hos Kierkegaard end hos Sterne - ikke bare præget af rod og tilfældighed, men derimod klart styret og ordnet: retorikkens *dispositio* og *elocutio* slår indbyrdes gnister.

Den ekskurs, der indledes med "Der kommer en ung Pige..." (329) og slutter med et sorgløst "afsted til Høibroplads" (333), har en intonation, som er et helt kapitel for sig. Stigninger og fald glider ind og ud af hinanden; sætninger og ordkæder sigter gennem amplificeringer mod lidenskabelig gentagelse, for så at bryde af i holdt vejtrækning, dæmpet, apodosisk og rubato. Derpå nye stigninger, *subito piano*, og schatteringer, der forener den iscenesatte præsens med afbrydelserne, forårsaget af bl.a. et lille marcherende regimenter. Johannes synes at applaudere de naturlige elementers overmagt, men samtidig dæmper han deres tableauskabende evner inde i sin lille *versus rapportati*. "Vinden" tager *ikke* "Ordene bort". Det gør han selv. Det sublime er *ikke* sublimt, snarere skønt og interessant. De unge piger "lee, og snakke" stadig, kun overrasket af Zephyrenes kåde spil, der byder dem at "holde paa Hatten, og vogte paa Fødderne".

Omgivelsen

Forføren har sin Pygmalion og Galatea på fingerspidserne. Ganske vist former han ikke skulpturer; det er snarere ord og billeder, der er hans metier. I en af sine korte epistler digter han:

Elskov elsker Hemmelighed - en Forlovelse er en Aabenbarelse; den elsker Taushed - en Forlovelse er en Bekjendtgørelse; den elsker Hvirken - en Forlovelse er en høirøstet Forkyndelse; og dog vil en Forlovelse ved min Cordelias Kunst netop være et ypperligt Midde til at bedrage Fjenderne. I en mørk Nat er der intet Farligere for andre Skibe end at hænge en Lanterne ud, der skuffer mere end Mørket (359).

29 Jf. Walther, op. cit.

Medens forlovelsen i Johannes' fortolkning kræver at forkynde sig selv, dvs. tale, er elskoven tavshed og stilhed, det usagte. At forvirre disse to planer i kærlighedens væsen er netop Johannes' list. Og skibsbilledet i citatet ovenfor genlyder flere steder i "Dagbogen". Senere i optegnelsen fra d. 3. august omskaber Forføren familien Wahls dagligstue med dens tebord, lampe og tæppe til et romantisk landskab. Billede for billede, sætning for sætning forskydes biedermeier-interieurets attributter til eksotiske genstande:

Hun sidder der ved min Side, foran staaer et rundt Theebord, over hvilket et Bordtæppe er udbredt i rige Folder. Paa Bordet staaer en Lampe, dannet i Form af en Blomst, der kraftig og fyldig skyder sig op for at bære dens Krone, over hvilken igjen et fiint udskaaret Slør af Papiir hænger ned, saa let, at det ikke kan ligge stille. Lampens Form erindrer om Østerlandenes Natur, Slørets Bevægelse om de milde Luftninger i hine Egne. Gulvet er skjult af et Tæppe, flættet af en egen Art Vider, et Arbeide, der strax forraader sin fremmede Herkomst (360).

Forinden har Johannes meddelt sin dagbog, at "Omgivelsen og Rammen" sætter dybe spor "i Hukommelsen [...] og derfor heller ikke glemmes" (360). Jeg er fristet til at sige, at Forføren her afslører indholdet af sin 'æstetiske værktøjskasse' for os. Det er vigtigt for dagbogs-jeg'et, at de interessante tableauer og billeder iklædes en "Ramme", for de er samtidig jeg'ets meta-æstetiske kommentarer til de troper og figurer, som binder "Dagbogens" stil og tema sammen. Rammen er den arabiske kant, der væver sig rundt om billedet, for ethvert "erotisk Forhold maa være gennemlevet saaledes, at det er En let at tilveiebringe et Billede, der eier alt det Skjønne deraf. For at det skal kunne lykkes, maa man især være opmærksom paa Omgivelsen" (ibid.). Og senere lyder det: "Omgivelsen om Cordelia maa ingen Forgrund have, men Horizontens uendelige Dristighed. Hun maa ikke være ved Jorden, men svæve, ikke gaae, men flyve, ikke frem og tilbage, men evigt fremad" (ibid.).

"Omgivelsen" bliver et emblem for den særlige billedlogik, som bevirker at Johannes

kan ændre på fænomenernes konnotationer: en lampe bliver til en blomst bliver til en "ledende Idee" i jeg'ets "Landskab". Rammen sikrer, at billedernes metonymiske forskydninger ikke løber løbsk. Det vil sige, billederne forbindes *synekdotisk*; de løber sammen i jeg'et som en enhed. Men rammen er også til stede på anden måde - som *billedkomposition*:

Naar jeg da kommer for at besøge [Cordelia], lukker Pigen i Almindelighed mig ind ad Salsdøren; selv kommer hun ind fra sit Værelse, og idet jeg lukker Salsdøren op for at træde ind i Dagligstuen, lukker hun den anden Dør op, saa vore Øine mødes strax i Døren (360).

Man kan sige, at det er to planer, der mødes, når Cordelia og Johannes slår hver sin dør op.³⁰ Og denne spejling af planer, som mødes og krydses, spejles så atter i Johannes' besjæling af den "lille *Emilie*" og Cordelia. For medens den førstnævnte i kraft af sin placering "i den lille Havstue" "tvang Øiet til at [...] standse" inden udsgiten forsvandt i det fjerne - hvorfor "Øiet holdt sig ved Jorden" - dér inviterer Cordelias "Omgivelse" til både en vertikal himmelflugt og en horisontal uendelighed, dvs. transcendering af temporaliteten. I kraft af *sin* "Omgivelse" kan Johannes altså skildre de to *kvinders* væsensforskellige "Omgivelser".

Hermed kan vi udvide "Omgivelsen[s] og Rammen[s]" betydninger. De lukker sig så at sige om billedteksturen; de tillader forskydninger inden for jeg'ets "Landskab" - både hvad angår ting og personer - og de er en slags ornamentikker, der ikke som hos Goethe har mistet deres symbolske kraft, men tværtimod fastholder billederne.

Alt dette, som Forføreren sætter i scene med sine omgivelser og rammer, vil jeg kalde *meta-tropologi*: billeder om billeder. Det er jeg'ets måde at indfange "Øieblikket" på, sådan at det - eller de - ikke slipper ud af hukommelsens grove masker. Og når Johannes

først har slangt sig med Cordelia "paa Jorden under Lampens Blomst", er vejen fri for nye og ofte erotiske billedbetydninger. Nu kobles lampen og blomsten - der tillige er en sol - til "Forestillingen om et Skib, om en Officers-Kahyt - vi seile da midt ude paa det store Ocean. Da vi sidde langt borte fra Vinduet, skue vi umiddelbart ind i Himlens uhyre Horizont. Ogsaa dette forøger Illusionen" (ibid.). Det illusoriske i billedernes stadige skiften fra forgrund til baggrund og fra omgivelse til omgivelse er nært forbundet med døden: "Naar jeg da sidder ved hendes Side, da lader jeg Sligt vise sig som et Billede, der iler ligesaa flygtigt over Virkeligheden, som Døden gaar over Ens Grav (ibid.)."

Jeg tror, den skjulte fortæller har plantet et selvportræt af Johannes Forføreren i disse linjer om billedets flygtige og barokke fortrængning af døden. Protagonistens fortælling er jo bundet til empirien og hermed også rodfæstet i den usvigelige vished om, at noget hører op, dør. Kvinden skildres derfor som et stadigt modbillede til tyngden og til endeligheden, som en vertikal gratie.³¹ Hvis kvindens "Spring er en Svæven", og hvor hun er "nyfødt, som en Blomst, der er skudt op af Bjergets Rod", gyngende "ud over Dybet, saa det næsten sortner for vort Øie", så er mandens natur i Johannes' karakteristik at ligne med et latterligt "Spring" eller et "Tilløb", der har "det Dialektiske i sig, der er Qvindens Natur imod" (362). Om Cordelia ophæver tyngdekraften fra begyndelsen af, eller hun først bliver let som en fugl efter, at Johannes har indledt sin formning af hende, er svært at afgøre - alt er jo besjælet og indgår som sådant i Forføreren mytiske univers. Men forførelsens "direkte Angreb", som blandt andet består i, at Johannes "indlader" sig mere med Cordelia, "tiltaler hende" og "aflokker hende Svar" (333), er tillige en styrkelse af hendes "hvilen" i sig selv, en initiering til frihed og letthed. Hun må ikke hvile "paa mig som en Byrde", skriver Johannes (334). For imellem dem "skal kun herske Frihedens eget Spil". Cordelia skal være Forføreren "saa let", at han kan tage hende på sin arm (ibid.). Da lader han

30 Jf. i øvrigt Constantin Constantius' beskrivelse af sit hotelværelse i Berlin i Gjentagelsen. Se hertil: Isak Winkel Holm: "Kierkegaard's Repetitions: A Rhetorical Reading of Søren Kierkegaard's Concept of Repetition", in Kierkegaardiana XV.

31 Noget tilsvarende gælder for kvinde- og landskabsskildringen i "Skyldig? - Ikke Skyldig?" (1845), jf. Walther (1996b).

”hendes Billede svæve” ham forbi. Billedet løfter sig svævende fra dødens jordiske tyngde og søger mod himlen.

Det sublime

Forførerens ’kunst’ er intimt knyttet til orden. Og til tider afgiver disse ord vidnesbyrd om en overskridelse af just det, de ikke er: tavshed. Det er ”Elskov[ens]” hemmelighedsfuldhed, der beskrives med dette umulige substantiv. Kvinden og hendes uskyld, der skal garantere denne elskov, fungerer i Johannes’ tekst som metafor for en anden og mere oprindelig verden. Hun er simpelthen det idealtypiske, romantiske portræt af den smertensbevidste kvinde, der skuer mod det hinsides, sindbilledet på ”die schöne Seele”. Johannes digter om hende, som om hun var på vej mod det Andet, krydsende en grænse, når hun synes at gennembryde den sanselige verden. Men samtidig skal Cordelia tøjres til en verden af genstande, en empiri, som da kan bringes i bevægelse og tvinges ind i Forførerens kalkule. Johannes er himmel- og kvinde-stormer.³² Narrationen i ”Forførerens Dagbog” er bundet op på denne list, der består i at vende (jf. gr. ’trophé’) den kendte virkelighed til nye og overraskende verdener bag sløret. I denne proces - hvori ”det døde Bogstav [...] ofte [har] langt større Indflydelse end det levende Ord” (383), og hvori det gælder at ”holde[...] Dødsdommen borte ved at fortælle” (390) - veksler Cordelia mellem at være den anskuede idé og begærets kropslige objekt. Uden at presse analogien for langt kan man se denne fluktuation mellem ånd og materie som en allegori over bevægelsen fra det kantianske sublime til det hegelsk kunstskønne og hermed til den særlige forsoningsæstetik, som bliver fundamental for romantikerne. Kant skriver i *Kritik der Urteilkraft*, II, § 23:

32. Hør blot følgende passus: »Hvad jeg er? den beskedne Fortæller, der følger Dine Triumpher; den Dandser, der bøier sig under Dig, idet Du hæver Dig i yndig Lethed; den Green, Du et Øieblik hvilte Dig paa, naar Du er træt af at flyve; den Basstemme, der skyder sig ind under Sopranens Sværmeri for at lade det stige endnu høiere - hvad jeg er? jeg er den jordiske Tyngde, der fængsler Dig til Jorden. Hvad er jeg da? Legeme, Masse, Støv og Aske - Du, min Cordelia, du er Sjæl og Aand« (375).

Indem dieses (das Schöne) directe ein Gefühl der Beförderung des Lebens bei sich führt, und daher mit Reizen und einer spielenden Einbildungskraft vereinbar ist; jenes aber (das Gefühl des Erhabenen) eine Lust ist, welche nur indirecte entspringt, nämlich so, daß sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkern Ergießung derselben erzeugt wird, mithin als Rührung kein Spiel, sondern Ernst in der Beschäftigung der Einbildungskraft zu sein scheint.

Det ophøjede transcenderer altså objektet og knytter selve tanken og den menneskelige erkendelse til sig som sin genstand, fordi genstanden for betragtningen ikke kan fyldes med nogen rationel form. Det ophøjede, som pirrer subjektets indbildningskraft, folder sig da ud hinsides den harmoniske følelse af lyst ved det skønne, hvormed betragtningen bøjes tilbage mod subjektet i en stum pegen.³³ Kants ’redning’ består i, at den ”øjeblikkelige hæmning af livskræfterne” afsætter dét spor i subjektet, at det dog kan begribe *noget*, nemlig den formalitet eller den ”Ernst”, hvormed det formløse netop unddrager sig erkendelsen.

Som bekendt blev denne sprække i det kantianske system - gabet mellem forstanden og fornuften - åbnet på endnu mere vid gab i romantikernes og den unge Hegels udforskning af sindets og verdens mørke kroge. Det udsigelige, det noumenale eller det sublime knyttes så til anelsen om en glemte sammenhæng mellem subjekt og objekt³⁴, eller det sættes lig med kunsten i sin emanciperende og samtidig selvtematiserende potens som hos Schlegel-brødrene eller i ”Das älteste Systemprogramm”. Johannes’ fortælling udfolder sig inden for denne erkendelsesteoretiske og poetologiske matrice: på samme måde som de bibelske topoi løftes ud af deres kristologiske sammenhæng, således parodierer Kierkegaard bag om ryggen på Forførereren den nok umulige overgang fra det sublime til det kunstskønne.

Det gør han på to måder: For det første lader han Johannes ’stjæle’ det, som er *sub li-*

33. Jf. Østergaard (1987), s. 542, n. 49.

34. Jf. Walther (1996c).

men i kvindens væsen, for siden at rekonstruere dette i "Dagbogens" billedsprog. For det andet planter Kierkegaard en allegori i sin protagonists tekst. Den er langt fra alarmerende og noget særsyn i romantikken - det er Apokalypsen, jeg tænker på - men til gengæld harmonerer den slet med Forførerens æstetiske verdenssyn. For i Åbenbaringen sprænges både tid og rum, begyndelse og ende. Det Paradis eller Tusindårstrige, Johannes drømmer om, er besjælede udgaver af begæret efter at smelte det mandlige og det kvindelige sammen i en mytisk enhed. Og måden, alt dette beskrives på - som "Billede" - sætter trumf på dagbogsromanens bibel-allusioner, men er samtidig en besyngelse af jeg'ets egen sækulariserede symbolik. Det fragment af en livshistorie, vi her læser, er hverken *confessio* eller *conversio*, men skaber derimod selv "sine egne paradiser og ugyldiggør i samme moment de teologiske spørgsmål om skyld og ikke-skyld", som Peer E. Sørensen anfører om en anden Johannes - Ewald.³⁵

Allegorien

I den kristne litteratur er Naturens Bog emblem for Guds vilje og almagt. Herom kan man læse i Ezekiels bog. Og koblet til den ydre verdens naturfænomener, som samtidig er allegorier over den indres tilstande, er årstidernes vekslen naturlige tegn i en guddommelig topografi.

Forføreren bryder allegorien op:

Foraaret er dog den skønneste Tid at forelske sig i, Eftersommeren den skønneste at være ved sit Ønskes Maal. Der ligger i Eftersommeren en Veemod, som ganske svarer til den Bevægelse, hvormed Tanken om et Ønskes Opfyldelse gennemstrømmer En (405).

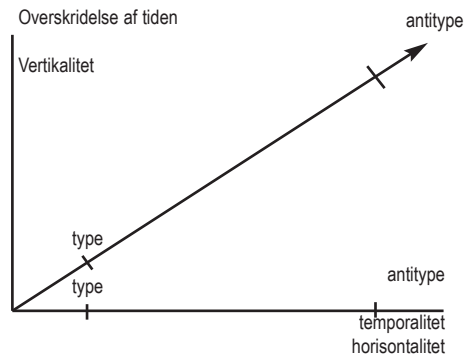
Skemaet for forventningen til Kristi åbenbaring i den hellige *natura naturata* er der stadig, men nu danner det baggrund for jeg'ets sentimentale anelse om "Tanken[s]" teleologi. I "Forførerens Dagbog" er "Bevægelse[n]" nøje knyttet til overgangen fra by til land eller fra en offentlig til en mytisk sfære.³⁶

³⁵ Sørensen (1989), s. 184.

³⁶ Jf. F.H. Mortensen, loc. cit.

Gentagelsen er på flere måder det probate middel, hvormed Johannes rækker ind i myten, for gentagelsen understøtter hans synekdochiske stilideal, og den tilskrives i "Dagbogen" en succesiv logik, der synes at mime typologiens horisontale såvel som vertikale bevidsthedsskred. Det mytiske "Landsted", Johannes bringer sin Cordelia ud til, er således - helt ud i detaljen - beskrevet som anti-type til den Wahlske dagligstue. Den landlige bolig markerer slutpunktet i tekstens temporale 'x-akse' og er samtidig telos for den anagogiske transcendering af det timelige på 'y-aksen'. Undervejs er denne sprængning af tiden blevet spejlet i idealkvinden og hendes mytiske forsoning af oppe og nede. Hun bebør jo både "Underverdenens Skygger", antager jordisk skikkelse som borgerpige og farer til himmels, "thi hun bar sig selv" (307). Med til historien hører dog også, at Cordelia som Fugl Fønix brænder op på vej mod de tindrende højder og styrter ned - forsmået, men stadig elskende.

Bevægelsen i "Forførerens Dagbog", som samtidig markerer dens metaforiske mønster, kan altså afbildes således:



Det er på landstedet, at Cordelia "vil finde en Omgivelse, der harmonerer med hendes Sjæl" (405). Harmonien mellem omgivelse og sjæl skyldes jeg'ets opfattelse af Cordelia som inkarnationen af det tilbagelagte "Tidsmoment". Cordelia er toppunktet i min figur ovenfor. Hun er den personificerede anagogi, og derfor sætter Johannes al sin kraft ind på at tilvejebringe en "Omgivelse", der korresponderer med hendes eleverede position. Den

anagogiske topografi svarer således til den "Omgivelse", penneførelsen har beskrevet som forvirringen af "Forgrund" og "Baggrund". Det handler om "Horizontens" uendelighed. Cordelia skal glemme ydre og indre, nu og før, tid og rum, for "Alt er Billede" (409):

Naar hun derimod er ene dermed, da vil hun hendrømme deri, overalt vil hun see Hentydninger, Vink, en fortryllet Verden, men Alt dette vilde tabe sin Betydning, hvis jeg stod ved hendes Side, det vilde bringe hende til at glemme, at for os er det Tidsmoment, hvor noget Saadant nydt i Fælleskab havde Betydning, tilbagelagt (405).

Den fortryllede verden angår jeg'ets binding af tiden i nu'et, i øjeblikket. Tiden er over-skredet, i det mindste i erindrungen. I det mytiske univers lades socialiteten endegyldigt øde og erstattes i stedet af 'ting', som har klare typologiske træk. Landstedets rum og omgivelser, der spiller på analogien til den paradisiske *Lustort*, befolkes af Apuleius' *Amor og Psyche*. I salens tilgrænsede kabinet er for-tepianoet slået op, og på nodestolen er lagt den lille, svenske arie, som Johannes engang hørte Cordelia foredrage. "Alt er det Samme, kun pragtfuldere" (408), lyder Forførelserens selbevidste panegyrie.

Når Johannes frigør Cordelia fra den borgerlige sfære og hæver hende op i mytens luftige regioner, så handler det for ham også om det begær, han har efter at finde tilbage til det oprindelige menneske. Dette menneske var så mægtigt, at det ville storme himlen, men dets titaniske styrke fik Jupiter til ud af frygt at dele det i to, "saaledes at Een blev To, en Mand og en Qvinde" (409). Brudemotivet er således metafor for dette ønske om en symbiose af mandligt og kvindeligt. For kan foreningen finde sted, "da er" den "stærkere end Jupiter; de ere da ikke blot saa stærke, som den Enkelte var, men endnu stærkere, thi Kjærlighedens Forening er en endnu højere" (ibid.).

Som en initiering til det mytiske bryllup skriver Johannes tre breve til Cordelia. Det første omtaler - ganske *Lucinde*-agtigt - en "Ring", der slet ikke behøves mere som minde

om "at vi tilhøre hinanden, thi er ikke denne Omfavelse en Ring, der er mere end en Betegnelse. Og jo fastere denne Ring slutter sig om os, jo uadskilleligere den knytter os sammen, desto større Frihed" (406).

I det andet brev spørger jeg'et retorisk, om "Forvandlingernes Tid" er "forbi?" Johannes sammenligner Cordelia med "en Kilde" og sig selv med en "Flod", ihukommende myten om Alpheus og nymfen Arethusa. Som Orfeus glemte Alpheus ikke sin kærlighed, "men forenede sig under Havet med hiin Kilde" (ibid.). Johannes truede tidligere "Tilfælde[t]" med at "udæske" det til "Strid" og hente "hende" op fra "Underverdens Skygger" (303); nu vil han "styrte[...]" sig ned "under Havet, for at forenes med Dig". Det er i "dette Dyb", at Cordelia og Johannes hører sammen. I det tredje brev er det så, at "Solen lukker sit speidende Øie" og "Mytherne begynde" (406). Samlet intonerer brevene transcenderingen og sprængningen af den horisontale og vertikale figur, medens de samtidig med deres mytiske og bibelske allusioner - det gælder Højsangens kilde og floden med "livets vand" i Åbenbaringen - klargør den afsluttende fyldbyrdelse.

Som det våde element er blevet transformet fra sø-billedet af Cordelia via "Vindens Bølger" (330), et "Ocean" (360), en "Flod", der "indbilder [...] sig at have fanget Dit Billede" (376) til dramaet mellem den personificerede kilde og flod, således genlyder "Ring"-metaforen i forvandlingen fra forlovelselsemblem til en "Omfavnelse [...]", der er mere end en Betegnelse", i følgende beskrivelse af det mytiske landskab:

Beliggenheden er som hun kunde ønske sig den. Sidder man midt inde i Værelset, saa seer man til begge Sider bort over enhver Forgrund, man har til begge Sider den uendelige Horizont, man er ene i Luftens vide Hav. Træder man nærmere hen til en Række af Vinduer, da hvælver fjernt i Horizonten en Skov sig som en Krands, begrænder og indeslutter. Saaledes skal det være (407).

Floden, kilden, søen - alle vandene strømmer ud i det "vide Hav", der samtidig er metafor for "den uendelige Horizont", overbydningen af tiden og opstigningen. Men måske er der

en pointe i, at landskabet med dets baggrund, midte og sløret forgrund er set *indefra*; billedet, der låner elementer fra det vergiliske "silvas, tenebras, et lustra" ('skove, mørke steder og ødemark'), er holdt på afstand, således at det sublime og faretruende - "in quibus feritas et libido dominantur" ('de steder, hvor den vilde, dyriske natur og passionerne hersker') - bliver til det kunstfærdigt skønne: *det indrammes*.

"Horizonten" aftegner billedet af en "Skov", der hvælver "sig som en Krands". Sådan kan man frit associere til den "Ring", der "be-grænder og indeslutter", eller den "Ring", der "knytter" Cordelia og Johannes sammen som "min" og "Din". I Johannes' Åbenbaring kap. 21's første vers lyder det:

Og jeg så en ny himmel og en ny jord; thi den første himmel og den første jord var forsvundet, og havet var ikke mere. Og jeg så den hellige stad, det ny Jerusalem, komme ned fra Himmelen fra Gud, rede som en brud, smykket for sin brudgom (21:1-2).

Den hellige stad er omgivet af en "høj mur med tolv porte", der korresponderer med "navnene på Israels børns tolv stammer" samt "Lammets" - dvs. Jesu - "tolv apostle". Inden for er der rent guld, men intet tempel, "thi dens tempel er Herren, Gud, den Almægtige, og Lammet" (*Åbenb* 21:12, 14, 22).

Fælles for Apokalypsens vision og Johannes' utopiske bukolik er altså billedliggørelsen af en forløsende instans. I den første er det Jerusalem - type for Kirken og den kristne sjæl - i "Forførelersens Dagbog" er det kvinden Cordelia, omskrevet til en mørk skov - moderskødet.³⁷

Johannes fortsætter:

Hvad elsker Elskov? - et Indelukke; var ikke Paradiset selv et indelukket Sted, en Hauge mod Østen? - Men den slutter sig for tæt om En, denne Ring - man træder nærmere til Vinduet, en stille Indsø dølger sig ydmygt mellem den høiere Omgivelse - ved Kanten ligger der en Baad. Et Suk af Hjertets Fylde, et Pust af Tankens Uro - den løsner sig fra sin Besfæst -

ning, den glider hen over Søens Flade, sagte bevæget af unævnelig Længsels milde Luftning; man forsvinder i Skovens hemmelighedsfulde Eensomhed, vugget af Søens Flade, der drømmer om Skovens dybe Mørke. - Man vender sig til den anden Side, da udbreder sig Havet for Øiet, som Intet standser, forfulgt af Tanken, som Intet opholder. - Hvad elsker Elskov? Uendelighed. - Hvad frygter Elskov? - Grændse. - - (407f.).

Passagen lukker sig om sig selv. Og det til trods for, at den med sine vokalglidninger, *epiteter* og *annominatio* ("elsker Elskov"), vekslen mellem dynamiske verber ("løsner", "glider", "forsvinder") og *antropomorfismer* ("Hjertets Fylde", "Skovens hemmelighedsfulde Eensomhed"), *anaforer* og *epiforer* samt sine skiftevis crescendoende og diminuering tonebølger tillige synes at åbne sig for betragteren. Den begynder med et retorisk spørgsmål, der omvendes, men ikke helt benægtes i slutningen. Elskoven vil netop uendelighed. Men den må også have en grænse, et "Indelukke". Elskoven må, om man så må sige, kende sit billede, vide, hvordan den skal beskrives. Og det er jo via *locus amoenus*. Stilistisk er citatet fantastisk. Sentensen "Hvad elsker Elskov? - et Indelukke [...]" Hvad elsker Elskov? - Uendelighed" er komponeret af isocola. Men den er også et *antitibeton*, nemlig *isocola*, der har form som antiteser. Linjerne initierer til *antypophora*'en "Hvad frygter Elskov? - Grændse", når jeg'et spørger og selv svarer, hvilken atter kan tolkes som en *perifrased* af det tidligere "Men den slutter sig for tæt om En, denne Ring". Fra barokkens cicerelerede prydspøetik har Johannes hentet den patetiske tone og omskabt den i følgende isocola: "Et Suk af Hjertets Fylde, et Pust af Tankens Uro", og pastoralens *locus ille locurum*, 'stedernes sted', genlyder i ordlyden "et indelukket Sted, en Hauge mod Østen". Hele citatblokken er et eksempel på den rammeagtige gentagelsesfigur *resumptio*, idét der indledes og slutes med identiske *cola*.³⁸

Johannes befinder sig på tærsklen til det mytiske naturunivers, hvor han vil forenes med Cordelia. "Klokken er tre Qvarteer til

³⁷ Tak til Finn Hauberg Mortensen, der har gjort mig opmærksom på denne parallel.

³⁸ Jf. Walther (1996d): s. 32f.

Tolv”, altså tæt ved fuldbyrdelse. Temporaliteten er endnu den instans, der hindrer jeg’et adgang til det numinøse, for “Tolv” er et heligt tal, jf. “Åbenbaringen”. Jægeren blæser da “[...] sin Velsignelse ud over Landet, det gjenlyder fra Blegdammen - han træder indenfor Porten - han blæser atter, det gjenlyder endnu fjernere fra. - Alt sover i fred, kun ikke Elskoven” (409). Man bemærker den karakteristiske rytmisering af sproget: intonationen tvinges mod en staccato, næsten holdt prosodi, hvilket underbygges af *isocolaerne* og den afsluttende *correctio*. Forløsningsen er altså nær, men forhalingen af den er mindst lige så vigtig, før det afgørende, episke klimaks nås. Og så kan Johannes sammenligne sig selv med en Gud:

Hvor er min Sjæl saa stemt som en spændt Bue, hvor ligge Tankerne tilrede som Pile i mit Kogger, ikke giftige og dog ret istand til at blande sig med Blodet. Hvor er min Sjæl kraftig, sund, glad, nærværende som en Gud (409).

Der er reminiscencer af den følsomme digtningens affektlære. De personificerede tanker er spændte og parate til at fare afsted som Amors pile, og når de “blande[r] sig med Blodet” frigøres den livfulde kombination af *etos* og *patos*.³⁹ I følge Quintilian skulle denne mikstur naturligt stræbe mod den ‘livlige illustration’ - *evidentia*. Og det sker da også i den følgende invokerende lovsang til naturens almagt:

Saa reiser Eder da, Elskovens hemmelige Magter, samler Eder i dette Bryst! Natten er Taus - en eensom Fugl afbryder denne Taushed med sit Skrig og sit Vingeslag, idet den stryger langs den duggede Mark ned af Glaciens Skraaning; ogsaa den iler vel til et Stævnemøde - *accipio omen!* Hvor er hele Naturen saa ominøs! jeg tager Varsel af Fuglenes Flugt, af deres Skrig, af Fiskenes overgivne Slag mod Vandets Overflade, af deres Forsvinden under Dybet, af et fjernt Hundeglam, af en Vogns fjerne Raslen, af Fodtrin, der gjenlyde langt borte fra. Ikke seer jeg Spøgelser i denne Natte-time, ikke seer jeg det, som har været, men

det, som skal komme, i Søens Barm, i Dagens Kys, i Taagen, som udbreder sig over Jorden og skjuler dens frugtbare Omfavelse. Alt er Billede, jeg selv er en Mythe om mig selv, thi er det ikke ligesom en Mythe, at jeg iler til dette Møde? (409).

Flere religiøse billeder rulles op i passagen. Jeg tænker på brude- og frugtbarhedsmotivikken og “den duggede Mark[s]” betydning. Johann Arndt vier duggen et helt afsnit i sine *Vier Bücher vom Wahren Christentum*, og profetien om at tage form som duggen genfindes i Hosea-bogen og i passionsmeditationens billede af Jesu blod, der som en dug skal komme over verden og få den til at blomstre. På den måde genføder himlen jorden.⁴⁰

Og sanseskærpelsen giver rum for en totaloptik. Bevægelens “Bue” strækker sig fra “Dybet” under “Vandets Overflade” til “Fuglenes Flugt” på himlen, og naturfænomenerne transformeres gradvist til menneskeskabte - først fuglenes “Skrig”, så “Fiskenes overgivne Slag mod Vandets Overflade”, så “et fjernt Hundeglam”, så “en Vogns fjerne Raslen” og endelig “Fodtrin, der gjenlyde langt borte fra”. Lydene er fra fjerne steder, de er nemlig ekkoer af “det, som skal komme”, hvilket antager besjælet form som et bryllup mellem Eros og en slags alnatur. Naturen beskrives

40 Jf. Bo Kampmann Walther, loc. cit. Brorson tematiserer også duggen, der som en hinde eller et skin samler sig lige akkurat sansbart over den af Gud skabte, ydre natur. I en morgensalme, som Brorson følger til Troens Rare Klenodie, (1739), lyder det: »Kom morgen-røde rosen-skion! / Gjør himlen lys og blaa, / At mørket vige maa! / Min morgen-røde er GUDs søn, / Hans vunders røde glands / Forfrisker sind og sands, / JESu død / Purpur-rød / Gjør mig Sielen himmel-blaa, / At mit sind / Kiger ind, / Hvor jeg skal for thronen staae. / Den dug, som over alt / Paa græs og urter faldt, / At væde bierg og dal, / Ey svinde skal, / Før jeg i JESu blod / Forfrisket har mit mood / Og ret bedugget faaar / Udi hans saar.« I Brorsons pietistiske sanselighedsmetaforik er duggen et billede på det himmelske, der dog sænker sig over det jordiske, sådan at duggen også bliver et bindeled mellem mørke og lys, blåt og rødt, og ikke mindst mellem naturen og »Jesu død« og »saar«. Først »kiger« jeg’et »ind« og ser »græs og urter« og »bierg og dal«, for dernæst forfrisket og »bedugget« at søge frelsetilflugt i Kristi sidesår. Er der tale om kys og ekstatisk brudeskare hos Brorson, er det netop i kraft af bevægelsen fra duggen som Guds nåde til en personlig erfaring af lidelsen i Jesu blod og vunder, der samtidig ‘dugger’ verden til og gør jeg’et tårevædet. Hvis Brorsons allegori kulminerer i transcendens og i selve den typologiske grundmetafor – nemlig Jesus – så bøjer Johannes Forfæderen den duggede, brudeindviende natur tilbage i det skrivende jeg selv: »[...] jeg selv er en Mythe om mig selv [...]«.

39 Jf. humoralpsykologiens “sanguis”: det sangvinske temperament, hvor blodet får overtaget i vædskebalancen. Se Fafner, loc. cit.

som kvindelig - "Søens Barm, i Dagens Kys" - hvormed den samtidig gestaltes som bruden, der afventer sin brudgoms "frugtbare Omfavelse". Den "Taage[]", der smyger sig over jorden, kan lignedes med billedet af Højsangens havekilde, som emmer af længsel efter elskeren med dug i håret.

I Kleists "Marquise von O" sker den erotiske fuldbyrdelse så at sige i en tankestreg. Det gør den muligvis også i "Forførerens Dagbog": "Hendes Udvikling det var mit Værk - snart nyder jeg min Løn. —". Ellipsen afløses af en *interrogatio*:

Hvorfor kan en saadan Nat ikke være længere?
Kunde Alektryon forglemme sig, hvorfor kan
da Solen ikke være medlidende nok dertil?
Dog nu er det forbi, og jeg ønsker aldrig mere
at see hende (410).

Ja, hvorfor kan sådan en tankestreg ikke være længere?

Sækulariseret apokalypse

Apokalypsens overbydende gentagelse af den bibelske fortællings *big bang* var en særlig inspirationskilde for de romantiske digtere. M.H. Abrams skriver i *The Correspondent Breeze: Essays on English Romanticism* om, hvorledes engelske og tyske romantikere i slutningen af 1700- og begyndelsen af 1800-tallet opfattede sig selv som 'seere'; de var visionære barder, der kombinerede historismens evolutionære teleologi med en sækulariseret version af den gamle eskatologiske frelse- og nådehistorie.⁴¹ Det gab mellem menneskets forstand og erkendelsens uoverstigelige skranker, som Kant havde fremskrevet med sine *Kritikker*, fører hos digtere som Wordsworth og Shelley, Hölderlin og Novalis og filosoffer som Schelling og Hegel til en energisk opsporen af en "imagination" og en "Vorstellungskraft", som magter at genskabe den tabte enhed.

Erindringen om "a new world", der nu skal genskabes "To other eyes", som Wordsworth skriver i *The Prelude*, tematiseres i Blakes profetiske digte, i Shelleys *Prometheus Unbound*, i Hölderlins *Hyperion*, i Novalis' *Heinrich von*

Ofterdingen. Hölderlin forvirrer den kristocentriske vision i en skare af hellenistiske og mytologiske guldalderfigurer; ganske som i "Forførerens Dagbog" er det bibelske stof brudt op og vævet ind i hedenske myter. I "Hymne an die Menschheit" proklamerer digter-jeg'et stolt, at "zur Vollendung geht die Menschheit ein".⁴² Det sidste kor i Shelleys *Hellas* synger: "The world's great age begins anew/ The golden years return".⁴³

Romantikerne søgte tilbage til Esajas, Ezekiel og Johannes' Åbenbaring, men også til Vergils fjerde *Ekloge*, "whose ardent spirits overleap[s] the actual reign of evil"⁴⁴, som Shelley skriver med en allusion til Apokalypsens fortælling om Lammets sejr over Dragen. Sammenfattende kan man sige, at de apokalyptiske motiver - bibelske som hedenske - dels omskabes fra en transcendent teologi til immanente bevidstheds- og historicitetsformer og dels kommer til at kredse om menneskets egen, indre forestillingsverden. Atter og atter betones det, at genvindelsen af "[a] far happier place" og "far happier days" (Milton: *Paradise Lost*, XII) finder sted i menneskets skabende fantasi, samt at resurrectionen netop i kraft af denne fantasi antager *spirrallisk* form. Abrams forklarer det - med en omskrivning af Hugo von Hofmannsthal - på følgende vis:

[...] all process departs from an undifferentiated unity into sequential self-divisions, to close in an organized unity which has a much higher status than the original unity because it incorporates all the intervening divisions and oppositions.⁴⁵

En sådan spirrallisk bevægelse er samtidig overbydningen af den bibelske *peregrinatio vitae*-metafor, der imiteres i dannelsesromanen. Den fortabte søn forlader hjemmet - som Kristus farer til Helvede - men vender hjem fra sin pilgrimsfærd atter mod slutningen og forsones med sin fader. Sagt lidt kontant, så kan romantikkens 'søn' eller 'Kristus' selv - også i 'Faderens' eller 'Guds' fravær. Dette er i hvert

42 Friedrich Hölderlin, in Abrams, op. cit., s. 256.

43 Shelley, *ibid.*

44 Shelley: *Hellas*, i: Abrams, op. cit., s. 256f.

45 Abrams, op. cit., s. 232.

fald tydeligt i Schellings *Denkmal der Schrift . . . des Herrn F.H. Jacobi*, som tøjrer den intellektuelle og historiske proces til åbenbaringsteologien: "Jeg sætter Gud som det første og det sidste, som Alfa og Omega, men som Alfa er han [Gud] ikke det samme, som han er som Omega."⁴⁶ Bevægelsen henimod eller op til - *Deus explicitus* er således emanciperet fra en teologisk forestillingsverden og føjet ind i en filosofisk metodik, der fejrer 'det Absoluttes' højere syntese af delenes lavere modsætninger. Og, vil jeg føje til, typologien er blevet synekdotisk.

Epilog

Romantikkens forståelse af "die Endzeit" som en forløsende overbydning af "die Urzeit" er omend i utopisk format - kernen i Johannes Forførerens mytisk-bibelske mantra. Højsangens og Åbenbarings allegorier er den baggrund, hvorpå protagonisten aftegner den egne bevidstheds togt mod en sækulariseret enhed af subjekt og objekt. Men eksistentielt set er Johannes naturligvis milevidt fra den evangeliske agape og den gammeltestamentlige forestilling om en messiansk forsoning. I stedet forvandles allegorierne til synekdotiske symboler, som alle handler om det dagbogsskrivende jeg's begær efter selv at være det kraftcentrum, der forener modernitetens kontingente erfaringsempiri i idealitetens syntese eller "Vifte". I denne proces, hvor den hellige nådes *conversio* og det dramatiske opgør mellem godt og ondt omskrives til profane metaforer, er den bibelsk forankrede allegori tilsvarende omkalfatret i det romantiske subjekts drift efter at ville standse historiens forløb. Som Johannes siger, så gælder det på den ene side om bestandig at opsoge og fremdigte "interessante" situationer til brug for erindringens *copia*; men det handler på den anden side mindst lige så meget om for Johannes som for Scheherazade at "holde[] Dødsdommen borte ved at fortælle". Det romantiske symbol bliver således jeg'ets værktøj til at fastholde en kontingent verden, der vitterlig - som Kant fortæller - har

løsrevet sig fra sin guddommelige stand.

Læst på Paul de Mansk maner er "Forførerens Dagbog" en roman - *romana lingua* - om en romantisk 'monadologi'. I Johannes' tekst udlægges fantasiens 'mulige verdener' som resultatet af *fiktionen*. "Alt er Billede". Sådan hædrer jeg'et sig selv. Men samtidig hermed forskriver det sig til en symbolsk atemporalitet og en organisk 'metafysik', i hvis sprækker og lakuner anes allegoriens autentiske beretning om afstanden mellem subjekt og objekt eller mellem repræsentation og original. Disse sprækker og lakuner udgør velsagtens 'underteksten' i "Forførerens Dagbog"; de er kludetæppet af litterære *loci*, som også er lyskilder i et idehistorisk landskab.

Når Johannes således et sted i sin dagbog hævder om en "Lampe", at den skal være den "ledende Idee" i hans "Landskab", signalerer det en omkalfatring af en hedengangen metafysisk orden. Landskabet er først og fremmest subjektets aftryk, tømt for sin guddommelige signifikans, og er hermed også en spejling af subjektets indre, 'anden natur'. Mennesket ser eller lyser - som en lampe lyser - med de øjne og den styrke, som Gud tidligere så i nåde til mennesket med. Flere steder i "Forførerens Dagbog" er solen, kronmetaforen for Guds øje, simpelthen det vertikale toppunkt i jeg'ets egen private pastorale. På den led handler "Forførerens Dagbog" om æstetikens autonomi og geniets "musterhafte Originalität der Naturgabe [...] im freien Gebrauche seiner Erkenntnisvermögen", som Kant siger i § 46 i *Kritik der Urteilskraft*. Guds *for-syn* er blevet erstattet med jeg'ets *Vorstellung* - et ord, der er nært knyttet til *for-førelse*.

Romantikerne tog ikke Ordet på ordet, så at sige, men omskabte derimod den græske *logos* og hermetikkens *unio mystica* til ideen om et nyt menneske, som med sin geniale "Anschauung" kunne hele verden påny. Det romantiske redningsarbejde, som Kierkegaard skildrer i "Forførerens Dagbog", er tæt på at være en tro kopi af Bibelens frelsemyte. Blot med den afgørende forskel, at indsigterne ikke kolporteres over i en erfaringsverden, men derimod katapulteres indad mod det lidende subjekt. Kierkegaards dagbogsroman er *Weltgeschichte* koblet til forvitret *Heils-*

46 Shelling: (1856-1861), Pt. I, Vol. VIII, s. 81; desuden Abrams, op. cit.; min oversættelse. Jf. Åbenb 22:13.

geschichte. Den er historien om det sækulariserede menneskes modernitetsvilkår og dets længsel efter at lyse det tabte i kuld og køn "[...] de ere da ikke blot saa stærke, som

den Enkelte var, men endnu stærkere, thi Kjærlighedens Forening er en endnu høiere". Fra da af handler Kierkegaards forfatterskab om netop dén utopi.

Litteratur

- Abrams, M.H. (1984): *The Correspondent Breeze. Essays on English Romanticism*, New York & London.
- Adorno, Theodor W. (1996): *Kierkegaard - Konstruktion af det æstetiske*, København.
- Baudrillard, Jean (1985): *Forførelse*, Århus.
- Bech, Steen (1995): "Forførelsen. Om Søren Kierkegaards Forførelsens Dagbog", i: *SPRING*, nr. 8, København.
- Brandes, Georg (1899): "Søren Kierkegaard", i: *Samlede Skrifter, Andet Bind*, København.
- Brandt, Frithiof (1929): *Den unge Søren Kierkegaard. En række nye bidrag*, København.
- Dehs, Jørgen (1987): "Cordelia c'est moi", i: *Den blå port*, nr. 7.
- Fafner, Jørgen (1982): *Tanke og tale. Den retoriske tradition i Vesteuropa*, København.
- Fafner, Jørgen (1989): *Digt og form. Klassisk og moderne verslære. Dansk verskunst, Bind I*, København.
- Fafner, Jørgen (1994): *Dansk vershistorie 1. Dansk Verskunst II, 1: Fra kunstopoesi til lyrisk frigørelse*, København.
- Frye, Northrop (1992): *Den store kode - Bibelen & litteraturen*, Århus.
- Garff, Joakim (1995): *"Den Søvnløse". Kierkegaard læst æstetisk/biografisk*, København.
- Henriksen, Aage (1954): *Kierkegaards Romaner*, København.
- Hofe, Gerhard vom (1972): *Die Romantikskritik Sören Kierkegaards*, Frankfurt/M.
- Jansen, F.J. Billeskov (1951): *Studier i Søren Kierkegaards litterære Kunst*, København.
- Jensen, Jørgen Bonde (1996): "København som refleksionspejl for Søren Kierkegaard i Forførelsens Dagbog", i samme: *Jeg er kun en Digter. Om Søren Kierkegaard som skribent*, København.
- Kierkegaard, Søren (1962f): *Søren Kierkegaard Samlede Værker* [bind 2], København.
- Kirmmse, Bruce H. (1996): *Søren Kierkegaard truffet*. Et liv set af hans samtidige, samlet, kommenteret og udgivet i København.
- Koch, Carl Henrik (1992): *Kierkegaard og "Det interessante". En studie i en æstetisk kategori*, København.
- Lausberg, Heinrich (1960): *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München.
- Lausberg, Heinrich (1963): *Elemente der literarischen Rhetorik*, München.
- Man, Paul de (1979): "Semiotics and Rhetoric", i: *Allegories of Reading*, New Haven and London.
- Mortensen, Finn Hauberg (1993): "Efter 'Ordet' kom Kierkegaard", i: samme (red.): *Kierkegaard 1993 - digtning, filosofi, teologi*, Odense.
- Mortensen, Klaus P. (1993): *Himmelstormerne. En linje i dansk naturdigtning*, København.
- Pattison, George (1992): *Kierkegaard: The Aesthetic and the Religious*, MacMillan.
- Petri, Katrine Lilleør (1995): "'Din Cordelia'. Om fantasi og forførelse hos Søren Kierkegaard", i: *FØNIX*, nr. 3, København.
- Rehm, Walther (1949): *Kierkegaard und der Verführer*, München.
- Ringgaard, Dan (1996): "En overført tale isprængt ord og ting. Genreblanding og allegori i Sophus Claussens Valfart", i: *NORDICA*, Odense.
- Shelling, Friedrich (1856-1861): "Denkmal der Schrift . . . des Herrn F.H. Jacobi", i: *Sämtliche Werke*, ed. K.F.A. Schelling, Stuttgart und Augsburg.
- Sørensen, Peer E. (1989): *Håb og erindring. Johannes Ewald i Oplysningen*, København.
- Sørensen, Peer E. (1993): *Det muntre Babel. Om Laurence Sternes "Tristram Shandy"*, København.
- Walther, Bo Kampmann (1996a): "Helhed og fragment i Søren Kierkegaards stil - belyst gennem to eksempler fra "Forførelsens Dagbog" og ét fra "Journalen"", i: *Arbejdsrapport 2*, Institut for Litteratur, Kultur og Medier, Odense Universitet.
- Walther, Bo Kampmann (1996b): "To be (guilty) - or not to be (guilty). Et essay om Søren Kierkegaards »'Skyldig?-'Ikke Skyldig?«, i: *PASSAGE* nr. 22, Århus.
- Walther, Bo Kampmann (1996c): "One God Among the Gods. Traces of Hölderlin in Adorno and de Man", i: *Orbis Litterarum* 51, København.
- Walther, Bo Kampmann (1996d): "Allegori, symbol og allegorese. Studier i et omskifteligt fænomen", i: *NORDICA*, Odense.
- Walther, Bo Kampmann (1997a): "Du, som bor i haverne. Et lille essay om "Højsangen"", i: *SYNSVINKLER*, nr. 17, Odense.
- Walther, Bo Kampmann (1997b): "Øjebliksbilleder. Søren Kierkegaard som æstetisk mimer og kristelig imitator", i: samme og Anne-Marie Mai: *At gå til grunde. Sider af romantikkens litteratur og tænkning*, Odense.
- Østergaard, Claus Bratt (1987): *Romanens tid. Om køn og civilisation i det 18. og 19. århundredes fiktion*, København.