

LITTERATURKRITIK &
ROMANTIKSTUDIER
SKRIFTRÆKKE 32

Lis Møller

*Det romantiske landskab:
Caspar David Friedrich og William
Wordsworth*

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

Skriftrækken udgiver aktuelle bidrag, som indgår i Dansk Selskab for Romantikstudiers forskningsaktivitet. Manuskripter fra konferencer, gæsteforelæsninger, medlemmernes works in progress, relevant diskussionsmateriale. De enkelte numre fordeles gratis internt i selskabet og kan af andre interesserede erhverves ved henvendelse til skriftrækkens redaktør. Redaktionen modtager gerne forslag til udgivelse af nye numre inden for selskabets område. Henvendelse til formand eller redaktør.

Oversigt over producerede numre findes bag i heftet.

Skriftrækken udgives med støtte fra Forskningsfonden, Aarhus Universitet.

Jacob Bøggild (formand)
Institut for Nordisk sprog og litteratur
Århus Universitet
Niels Juels Gade 84
8200 Århus N
Tlf.: 8942 1926
E-mail: norjb@hum.au.dk

Lis Møller (kasserer; skriftrække redaktør)
Institut for Litteraturhistorie
Aarhus Universitet
Langelandsgade 139
8000 Århus C
Tlf.: 8942 1841
E-mail: litlm@hum.au.dk
Fax: 8942 1850

Dansk Selskab for Romantikstudier
2002

ISBN:
87-91253-01-2

Det romantiske landskab: Caspar David Friedrich og William Wordsworth¹

Lis Møller

Tendensen til at erstatte det historiske maleri - altså fremstillingen af historiske, mytologiske, religiøse motiver - med landskabsmaleriet er et karakteristisk aspekt af tidlige romantik, skriver Charles Rosen og Henri Zerner i bogen *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art*.² Den opblussende interesse for landskabsmaleriet kommer bl.a. til udtryk hos den tyske maler Caspar David Friedrich (1774-1840), der på radikal vis fornyr genren. Landskabet selv sættes i centrum og betragtes med nye øjne. Det romantiske landskabsmaleri er højere grad baseret på naturiagttagelse og i mindre grad på efterligningen af klassiske forbilleder. Således fremhæver Friedrich i sine dagbogsoptegnelser de landskabsmalere, "der studerer naturen efter naturen og ikke efter billeder."³

I poesien ser man en parallel tendens. Den engelske digter William Wordsworth (1770-1850) er her et oplagt eksempel. Skønt opfattelsen af Wordsworth som naturdigter i senere år er blevet anfægtet, er det vanskeligt at komme uden om den rolle, som det naturlige objekt - landskabet, *stedet* - spiller i hans digtning. Den romantisk landskabsmaler forkaster traditionel ikonografi. Tilsvarende giver Wordsworth afkald på de konventionelle personificeringer, den moralisering og mytologisering af landskabet, der kendetegner den loco-deskriptive (stedsbeskrivende) tradition i engelsk poesi, som han til dels skriver i forlængelse af.

¹ Foredraget blev holdt i forbindelse med Dansk Selskab for Romantikstudiers generalforsamling den 18.2.2002 på Københavns Universitet. Jeg takker for mange tankevækkende diskussionsindlæg, som jeg desværre ikke har haft mulighed for at indarbejde.

² Charles Rosen & Henri Zerner, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth-Century Art*. New York: The Viking Press, 1984, p. 51.

Sammenlignet med 1700-tallets beskrivende digtning er den romantiske naturlyrik ifølge kritikeren W. K. Wimsatt mere levende; den opviser større detaljerigdom. Den romantiske digter har "kept his eye more closely on the object," skriver Wimsatt; "the landscape itself is kept in focus as a literal object of attention."⁴

Men hvordan hænger den påståede romantiske fokusering på naturobjektet eller landskabet selv – denne større *bogstavelighed*, som Wimsatt taler om – sammen med den romantiske stræben mod det absolutte og det infinitte, mod den indre virkelighed, "the life of things," som det hedder hos Wordsworth? Eller spurgt på en anden måde: Hvordan kan den synlige verden bringes til at fremvise den bagvedliggende eller indre virkelighed? Hvordan kan en mere virkelighedstro gengivelse af den synlige natur være en fremstilling af den usynlige og ufremstillelige?

Spørgsmålet om hvorvidt – og i givet fald hvordan – naturens fremtrædelsesformer giver adgang til en sandhed i eller hinsides den materielle natur står centralt både i den romantiske naturfilosofi og i kunsten og litteraturen. Naturen er i bogstaveligste forstand til diskussion i Novalis' romanfragment *Die Lehrlinge zu Sais* (1798-99), hvis berømte åbningsparagraf lyder som følger:

Mannigfache Wege gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehn; Figuren, die zu jener grossen Chifferschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äussern der Gebirge, der Pflanzen, der Tiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magnet her, und sonderbaren Konjunkturen des Zufalls, erblickt. In ihnen ahndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachlehre derselben, allein die Ahndung will sich selbst in keine feste Formen fügen, und scheint kein höherer Schlüssel werden zu wollen. Ein Alkahest scheint über die Sinne der Menschen ausgegossen zu

³ Friedrichs optegnelser citeres efter Sigrid Hinz (ed.), *Capar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. München: Rogner & Bernhard, 1968, p. 85. Herefter: Hinz og sidetal. Alle danske oversættelser er mine.

⁴ W. K. Wimsatt, *The Structure of Romantic Nature Imagery in: The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*. London: Methuen, 1970 [1954], p. 108 og 112.

sein. Nur augenblicklich scheinen ihre Wünsche, ihre Gedanken sich zu verdichten. So entstehen ihre Ahndungen, aber nach kurzen Zeiten schwimmt alles wieder, wie vorher, vor ihren Blicken.⁵

Novalis genopliver her et topos, der kan føres tilbage til Plotin, og som spiller en vigtig rolle i middelalderens og renæssancens naturmystik: *Naturen som bog eller skrift*. I henhold hertil er Gud ophavsmand til to bøger: Bibelen og naturens bog. "Thi netop verden er den naturens bog, hvori Gud som skaber har åbenbaret og afbildet sit væsen og sin vilje med mennesket i et ordløst skrift", siger Kepler.⁶ Men idet Novalis genoptager topos'et Naturens bog, giver han det samtidig en ny drejning. Det er således slående, at det menneskelige subjekt gives en så fremtrædende placering, både som en del af den naturlige verden og som den, der beskuer naturens mangeartede men dog analoge fremtrædelsesformer. Alene i denne korte passage finder man tre hentydninger til synet og blikket ("sehn"; "erblickt"; "Blicken") – fire, hvis man medtager "augenblicklich". Novalis siger strengt taget ikke: Naturen er en bog, en chifferskrift. Men: *For det iagttagende subjekts blik* er naturens mønstre figurer eller skrifttegn. Fremhævelse af synet og blikket tillige med den påfaldende hyppige brug af verbet *synes* ("scheinen") forlener den citerede passage med en karakteristisk tvetydighed. Novalis' formulering udelukker således ikke, at forestillingen om Naturens bog kan være et blændværk – at naturens fremtrædelsesformer blot *forekommer* at være betydningsbærende tegn for det subjekt, der nostalgisk-længselsfuldt søger en tabt guddommelig mening i naturen. Men Novalis udelukker på den anden side lige så lidt, at tegninger på fuglevinger og æggeskaller etc. rent faktisk er naturens gådefulde skrifttegn – tegn, hvis betydning vi ikke længere kender, men kun momentant aner. Under alle omstændigheder: Det er for det iagttagende subjekts blik, at naturens mønstre et kort

⁵ In: Novalis, *Schriften* Bd. I (ed. Kluckhorn und Samuel). Stuttgart: W. Kohlhammer, 1960-68, p. 79.

⁶ Citeret efter Klaus P. Mortensen, *The Time of Unrememberable Being. Wordsworth and the sublime 1787-1805*.

København: Litteraturkritik & Romantikstudier, 1996, p. 22. Mortensen diskuterer topos'et Naturens bog pp. 22-27.

øjeblik synes at fortættes til meningsfuld skrift, ligesom det er for dette blik, at alt igen svømmer hen.

Når jeg finder det relevant at inddrage Novalis i forbindelse med Friedrichs og Wordsworths landskaber, skyldes det ikke blot, at han så direkte refererer til det naturmystiske topos Naturens bog, men især det eftertryk, han lægger på blikket og det betragtnings subjekt. For romantikerne er den præcise gengivelse af den synlige natur ikke et mål i sig selv. Landskabet skal gøres ekspressivt; den endelige natur skal udtrykke den uendelige, og den skal gøre det umiddelbart, uden at støtte sig til konventionel symbolik. Men ekspressiv bliver naturen kun i forhold til et subjekt. Rosen og Zerner har efter min opfattelse formuleret det meget klart: De romantiske landskabsmalere og -digtere, skriver de, forsøger at uddrage den latente betydning i naturobjekterne; den betydning, der er skjult bag eller i selve naturen. Den synlige natur skal selv tale. Men det kan den kun, når den reflekteres gennem en individuel bevidsthed ('only [...] when reflected through an individual consciousness') og konfigureres som kunstværk.⁷ Men netop herigennem forlenes det romantiske projekt med den tvetydighed, som passagen fra *Die Lehrlinge zu Sais* rummer: Læser det iagttagende subjekt dybsindig betydning ud af selve naturens fremtrædelsesformer, eller læser det snarere mening ind i landskabet?

Friedrich

Den bedste indfaldsvinkel til Friedrichs landskabsmaleri er utvivlsomt *Korset i bjergene* (figur 1), også kaldet Tetschen alteret, fra 1808 og den ophedede debat, som dette maleri gav anledning til. Debatten blev initieret af kunstkritikeren kammerherre von Ramdohr, der havde set maleriet udstillet i Friedrichs atelier i december 1808 og bestemt ikke brød sig om, hvad han så. I en artikelserie i tidsskriftet *Zeitung für die elegante Welt* (1809)⁸ hudflettes Friedrichs billede og den tendens i tiden, som det ses

⁷ op.cit. p. 57.

⁸ Ramdohrs artikelserie såvel som de øvrige indlæg i debatten er optrykt i Hinz.



Fig. 1

som eksponent for: "Den mysticisme, der nu sniger sig ind overalt, og som en narkotisk dunst stiger os i møde fra kunsten såvel som fra videnskaben, og fra filosofien såvel som fra religionen" (Hinz, 156). Som det forstås, er Ramdohr ingen tilhænger af romantikken. Men netop fordi han er så fjendtligt indstillet, ser han klarere end så mange andre, hvordan Friedrichs maleri afviger fra traditionen fra Poussin og Claude Lorrain, som Ramdohr holder frem som eksemplariske landskabsmalere.

Korset i bjergene blev erhvervet af grev von Thun til ophængning i kapellet på slottet Tetschen, hvor det skulle tjene som altertavle. Ramdohrs ikke uvæsentlige pointe er, at dette billede, der altså er tiltænkt en sakral funktion, er – et landskabsmaleri. Ikke en afbildning af religiøst eller bibelsk motiv (den korsfæstede Kristus), men en naturscene med et krucifiks – i øvrigt et yndet motiv for Friedrich (jf. f.eks. *Korset ved Østersøen* og *Morgen i Riesengebirge*). Ramdohrs kritik falder følgelig i to afdelinger: (1) En vurdering af *Korset i bjergene* som landskabsmaleri, og (2) en diskussion af spørgsmålet om, hvorvidt et landskabsmaleri kan tjene som altertavle, herunder en behandling af spørgsmålet om hvorvidt et landskab kan være en allegori.

Hvad angår det første punkt, starter Ramdohr med at konstatere, at Friedrichs landskab afviger fra det sædvanlige. Friedrich har fornyet landskabsmaleriet – men fornyet det ved at gøre vold på samtlige dets grundsætninger. Ramdohrs kritikpunkter er mange. For det første savner han den perspektiviske dybdevirkning, der opnås gennem opdeling af landskabet i planer – forgrund, mellemgrund, baggrund. *Korset i bjergene* tillader ikke øjets vandring ind i billedet. Bjergtoppens kegleformede masse tårner sig op som visuel barriere, der blokerer udsynet og holder blikket fanget i forgrunden. Fremstillingen af klippemassivet mangler desuden dybde og rumlighed. Friedrichs bjergtop er flad som en papkulisse mod den rødmende aftenhimmels bagtæppe.

Afbildningen af bjergtoppen indikerer, at sceneriet er set på lang afstand – flere tusinde skridt, mener Ramdohr – og fra en position på højde med toppen,

hvorfra horisontlinjen i øvrigt burde være synlig. På denne afstand (og i denne belysning) ville bjergtoppen kun fremtræde som en skarpskåret mørk silhuet. Ingen detalje inden for bjergets omrids ville være synlig. Men på Friedrichs maleri er hver kvist, hver grannål, hver plet på klippeblokkene gengivet med største omhu. Dette pedantiske detaljearbejde er efter Ramdohrs opfattelse ikke bare i modstrid med det udsigtspunkt, Friedrich har valgt, men også med selve landskabsmaleriets idé. Et landskab skal fremtræde for blikket som en masse. Ingen del må ikke tiltvinge sig opmærksomhed på helhedens bekostning. Detaljer skal kun medtages i det omfang, de karakteriserer massen. I Friedrichs landskabsmaleri ser man, siger Ramdohr, ikke skoven for bare træer (eller, som det mere effektivt hedder på tysk: man ser ikke skoven for bare kviste).

Endelig er der behandlingen af lyset. Ved at lade landskabet henligge i halvmørke har Friedrich givet afkald på de lysvirkninger, der for Ramdohr er selve landskabsmaleriets essens. Mens lyset i firgurmaleriet blot skal fremhæve, er skildringen af lyset hele ideen i landskabsmaleriet. I *Korset i bjergene* er det eneste lys det lys, der falder på Kristusfiguren. Og denne lysvirkning er ifølge Ramdohr i modstrid med optikkens love. Den synkende sols stråler samles i punkt, der angiver, at solen står så lavt på himlen, at det ville være umuligt for betragteren fra det udsigtspunkt, Friedrich har valgt, at se dens lys reflekteret i Kristusfiguren. Ramdohrs konklusion er derfor, at *Korset i bjergene* er en dårligt valgt og slet udført naturscene. Ikke blot bryder Friedrich med de regler, der gælder for landskabsmaleriet. Hans billede kan umuligt være malet efter naturen. Det besynderligt valgte udsigtspunkt, det alt for omhyggelige detaljearbejde og det unaturlige lys peger for Ramdohr på, at Friedrich har malet, ikke en bjergtop, men en model af voks, som han har besat med kieselsten og grankviste og belyst bagfra ved hjælp af en lampe.

Efter således at have argumenteret for, at Friedrich er en elendig landskabsmaler, vender Ramdohr sig mod det mere principielle spørgsmål om landskabmaleriet som altertavle. Kan landskabsmaleriet fungere som sakral allegori? Kan landskabet allegoriseres? spørges der. Allegorisk bliver maleriet, ifølge

staffeli. I rummet er der intet af det, man ville forvente at finde i en kunstners atelier: Ingen artefakter, ingen gipsafstøbninger, og frem for alt ingen billeder – hverken kunstnerens egne lærreder og skitser eller andres værker – bortset fra lærredet på staffeliet, der vender bort fra betragteren. Til overflod er vinduerne tilskoddede. Kun de øverste ruder i vinduet nærmest staffeliet lader dagslyset passere; skodder for vinduets nederste del forhindrer, at kunstners blik distraheres af indtryk udefra. Kerstings fremstilling bekræftes af den franske maler David d'Angers, der besøgte Friedrichs atelier og i sin dagbog beskriver dets asketiske nøgenhed: "Et lille bord, en seng, der snarere ligner en bære, et tomt staffeli – det er alt. Rummets grønligt tonede vægge er helt nøgne og ubesmykkede; forgæves søger øjet efter et billede eller en tegning" (Hinz, 219). Efter megen overtalelse fremviste Friedrich et par af sine lærreder for sin gæst, bl.a. et maleri af et træ, som d'Angers beskriver som følger: "Det bærer intet løv; på en af dets grene sidder en ugle og kryber sammen, og månens diffuse skær oplyser baggrunden. Det er ikke i det jordiske rige, dette træ har rødder. En virkning, der grænser til drømmeri" (ibid.).

Beskrivelserne af Friedrichs atelier tegner et billede af eneboeragtig tilbagetrækning og melankolsk indadvendthed. De efterlader indtrykket af en landskabsmaler, der ikke har behov for at studere andre kunstnere, men på den anden side heller ikke maler efter naturen. En kunstner, der maler sine egne drømmesyn, sine egne indre visioner. Friedrichs optegnelser bekræfter til dels denne opfattelse. Kunstneren skal ikke primært male hvad han ser *for sig*, men hvad han ser *i sig*, skriver Friedrich. Et landskab skal *føles* snarere end simpelthen *findes*. Kunst skal fremgå af kunstnerens eget indre. En bestemt dualitet går igen i Friedrichs optegnelser, nemlig dualiteten kropsligt øje og åndeligt øje ("das leibliche Auge" og "das geistige Auge"). Hans råd til landskabsmaleren lyder: Luk det kropslige øje. Det nøgne, tilskoddede atelier ækvivalerer i den forstand med det lukkede øje.⁹

Men det åndelige øje er ikke hele sandheden om Friedrichs landskabsmaleri. Ser man på indlæggene i Ramdohr-striden, synes intet at have

⁹ Hinz, p. 91, p. 92, p. 93 og p. 119.

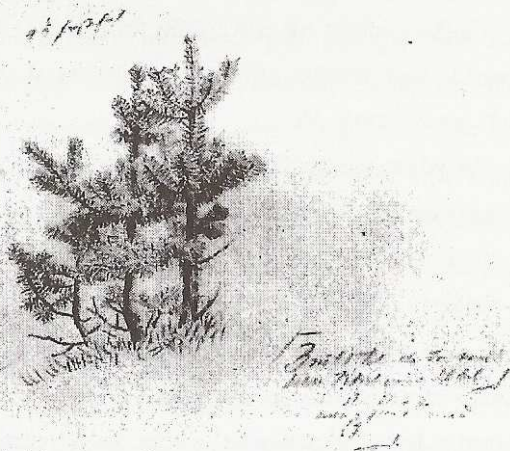
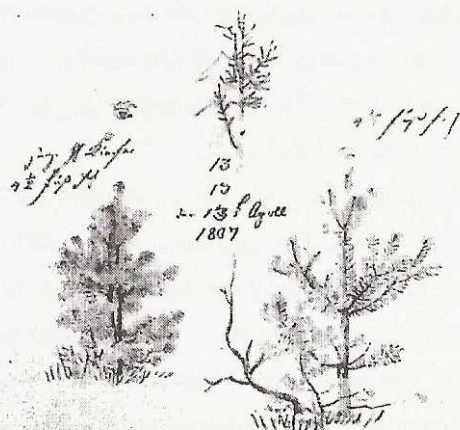
krænket Friedrichs tilhængere mere end Ramdohrs påstand om, at *Korset i bjergene* må være malet i Friedrichs atelier efter en model af voks. Som svar peger tilhængerne på Friedrichs både hengivne og omhyggelige naturstudier. F.eks. skriver maleren Gerhard von Kügelchen: „Jeg har set de mange studier, som hr. Friedrich med beundringsværdig nøjagtighed og kærlighed har tegnet efter naturen, og til forskel fra hr. von Ramdohr kender jeg ikke kun dette ene billede, men har set adskillige i hvilke man genkender en trofast stræben efter sandhed“ (Hinz, 176). I samme ånd taler den norske maler J.C.C. Dahl om "Friedrichs nøjagtige og samvittighedsfulde naturstudium i alt, hvad han fremstillede" (Hinz, 217).

De studier, von Kügelchen henviser til, er utvivlsomt Friedrichs utallige blyantskitser, tegnet efter naturen. Der er både tale om landskabsprospekter og detailstudier, hvor et bestemt naturobjekt abstraheres fra den naturlige sammenhæng, det indgår i. Skitse efter skitse af f.eks. træer - løv- såvel som nåletræer; enkeltvist eller i grupper (figur 3-4). Studier af en enkelt gren. Og af trærødder. Disse utallige skitser viser Friedrich som en præcis naturiagttager såvel som en fremragende tegner. De giver også indtryk af en kunstner, der ikke søger at tilnærme sig naturobjektets – træets – ideale og universelle form, men tværtimod omhyggeligt fastholder det partikulære objekts særegne gestalt: en skæv stamme hér og en uregelmæssighed i grenvæksten dér.

Skitserne udgør forbindelsesleddet mellem det umiddelbare naturstudium og de landskabsmalerier, der blev til i det tilskoddede atelier – eller, om man vil, mellem det kropslige og det åndelige øje. Men skitserne er ikke i direkte forstand forlæg. Snarere fungerer de som byggesten, der kombineres og monteres ind i en ny sammenhæng. I den forstand er Friedrichs landskaber både iagttagede og konstruerede. Det gælder også *Korset i bjergene*. Werner Sumowski således opregner syv skitser (af henholdsvis klippeblokke, graner og fyrretræer), der indgår i dette landskab. F.eks. er den lille gruppe af små fyrretræer (se figur 3) løftet ud af skitseblokken.¹⁰ Det er bemærkelsesværdigt, at den tidligste af de skitser, der indgår i

¹⁰ Werner Sumowski, *Caspar David Friedrich-Studien*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1970, p. 72.

Fig. 3



Korset i bjergene er dateret 1799. Skitserne er altså ikke (eller ikke nødvendigvis) udført som forstudier til et allerede konciperet maleri, men fastholder en iagttagelse af et ganske bestemt naturobjekt, som på et senere tidspunkt genkaldes i maleriet.

Naturskitserne - den præcision i iagttagelsen, den omhyggelige registrering af et bestemt naturobjekts særlige form, der overføres på landskabsmalerierne - viser, at naturen for Friedrich ikke blot er et påskud; et arbitrært tegn; et middel til at synliggøre kunstnerens eget indre; eller en projektiionsflade for hans stemninger og følelser. Men samtidig fastslår Friedrich altså i sine optegnelser, at den nøjagtige gengivelse af den ydre natur ikke i sig selv karakteriserer landskabsmaleren.

Både hos de engelske og de tyske romantikere finder man den opfattelse, at vi beskuer verden gennem et filter af konventioner og vanetænkning. Kunstens opgave er at bortrive denne film, og midlet hertil er at gøre det tilsyneladende velkendte fremmed. Således skriver Shelley i sit forsvarsskrift for poesien:

It [poesien] reproduces the common universe of which we are portions and recipients, and it purges from our inward sight the film of familiarity which obscures us from the wonder of our being. It compels us to feel that which we perceive, and to imagine that which we know. It creates anew the universe after it has been annihilated in our minds by the recurrence of impression blunted by reiteration.¹¹

Og Coleridge (idet han henviser til den arbejdsdeling, der angiveligt lå til grund for *Lyrical Ballads*; Coleridge selv skulle naturalisere det overnaturlige, mens Wordsworths opgave var at tilføre af det velkendte et skær af noget overnaturligt og dermed gøre det fremmed):

Mr. Wordsworth [...] was to propose to himself as his object, to give the charm of novelty to things of every day, and to excite a feeling analogous to the supernatural,

¹¹ P. B. Shelley, A Defence of Poetry. In: *Shelley's Poetry and Prose* (ed. Reiman and Powers). New York: Norton, 1977, pp. 504-5.

minutiøse – ifølge Ramdohr, pedantiske – detaljearbejde i fremstillingen af de enkelte naturobjekter, jævnfør den omhyggelige og nøjagtige skildring af bjergtoppen og dens bevoksning i *Korset i bjergene*. Snarere end at ville udviske de velkendte objekters konturer tilstræber han et kunstnerisk udtryk, der så præcist og detaljeret som muligt kan gengive disse objekter. Man kunne kalde dette udtryk naturalistisk, hvis det ikke var, fordi fremstillingen – som Ramdohr bemærker – egentlig er naturstridig: uforenelig med aftenbelysningen såvel som med det valgte udsigtspunkt (betragterens afstand til sit motiv). Tydeligheden fastholder altså ikke bare det velkendte objekt i dets genkendelighed, men gør det også fremmed for os. Naturalismen kammer over i en form for hyperrealisme eller måske snarere overnaturlighed.

Besyderligt nok overvejer Ramdohr ikke den mulighed, at de træk, som han ser som inkonsekvenser eller fejl i Friedrichs landskabsmaleri, kunne være tilsigtede effekter eller endog et led i den allegoriseringsbestræbelse, som i følge ham selv ville fordre en gennemgribende forandring af det tilvante forhold mellem de afbildede genstande. Til dels som svar på Ramdohrs kritik af *Korset i bjergene* publicerede Friedrich sin egen – allegoriske – tolkning af billedet. Heri hedder bl.a.: ”Med Jesu lære døde den gamle verden, den tid hvor Gud vor Fader umiddelbart vandrede på jorden. Solen gik ned, og jorden formåede ikke længere at fastholde det svindende lys“ (Hinz 137). Friedrichs tolkning fremhæver den stemning af aftenland og undergang, der hviler over hans landskab. Det er ikke blot dagen, der går på hæld, men en æra, der går under: Den synkende sol er et udtryk for Guds tilbagetrækning fra verden.

Korset i bjergene adskiller sig ikke grundlæggende fra Friedrichs øvrige landskaber. Stemningen af melankoli, forfald og forgangenhed i dette billede er overhovedet karakteristisk for Friedrichs landskabsmalerier, ligesom henvisningen til en svindende eller forsvundet tidsalder. I sit essay taler Ramdohr nedsættende om

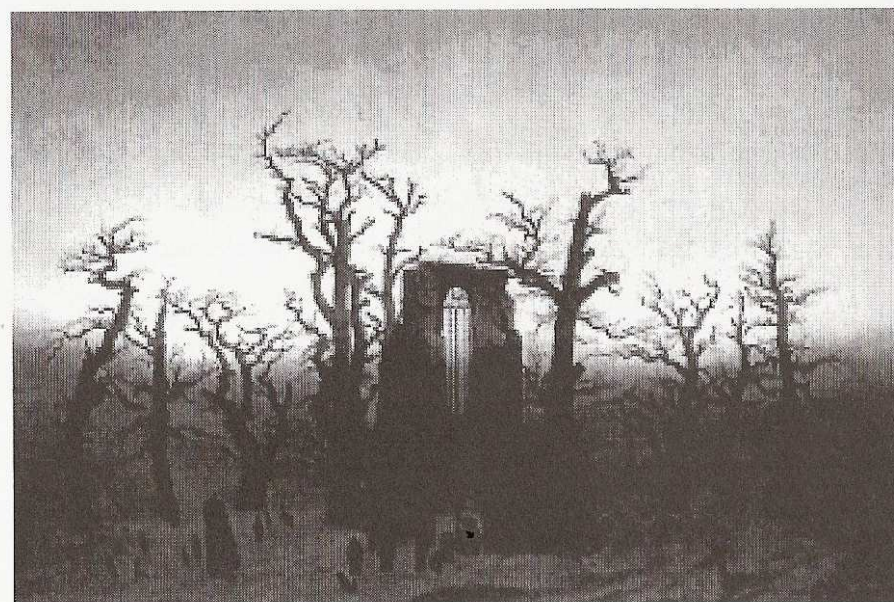


Fig. 5

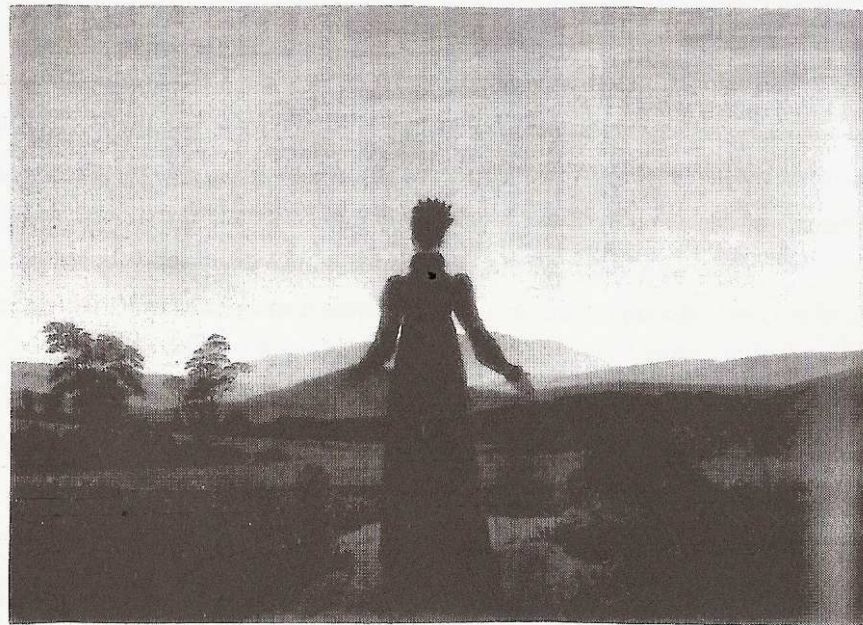
¹⁴ Hinz, p. 133.

ikke længere er muligt at male altertavler. Samtidig vidner billedet om Friedrichs bestræbelse på at fravriste landskabet en ny mening, idet den film af velkendthed, der klæber til de naturlige objekter, bortrives.

Det mest markante formale greb i Friedrichs landskabsmalerier er utvivlsomt hans brug af symmetrier. Eksemplerne er legio: Bjergtoppen i *Korset i bjergene* er placeret symmetrisk i billedfeltet; trækker man diagonalakserne, ser man at toppens kegleformation omtrentligt dækker lærredets nederste trekant. I *Klosteret i egeskoven* går den vertikale midterakse gennem klosteruinens himmelstræbende vinduesparti. I *Det ensomme træ* (1821) (figur 6) falder midteraksen sammen med den nederste del af egetræets stamme. Friedrichs symmetrier er blevet kaldt 'heraldiske'¹⁶; de tilfører landskabet en emblematiske kvalitet. Den symmetrisk axialitet giver således en distinkt fornemmelse af, at det ensomme egetræ er mere end blot et træ – at det er et tegn, der fordrer at blive dechifreret.

Også Friedrichs samtidige kritikere bemærkede denne tegnsiggørelse af naturobjekterne i hans landskabsmalerier. Således skriver den tyske maler Richter i 1835 om Friedrichs landskaber: "Friedrich binder os til en abstrakt tanke, han bruger kun naturens former som tegn og hieroglyffer."¹⁷ Det er imidlertid min opfattelse, at Friedrichs samvittighedsfulde skildring af det enkelte naturobjekt (og det naturstudium, der ligger til grund for denne skildring) anfægter forestillingen om, at de naturlige former skulle være rene billedtegn, hvis eneste funktion er fremstillingen af en abstrakt idé. Den symmetriske komposition forlener naturobjektet med en hieroglyfisk aura, men den ophæver ikke objektets karakter af naturobjekt. Den 'naturalistiske' fremstilling af de enkelte naturobjektet betyder karakteristisk nok, at symmetrien i Friedrichs landskaber aldrig er *helt* fuldkommen, men altid kun tilnærmelsesvis. Det er således betegnende, at egetræets skævtvoksende stamme forskyder fokus en anelse til venstre for den vertikale midterakse. Det knudrede

Fig. 7



¹⁶ Sten Dunér, Caspar David Friedrich, Gud, Hitler och Mamon. In: *Bilderbok*. Östervåla: Gidlunds, 1975, p. 62.

¹⁷ Citeret efter Sumowski, p. 36. Min oversættelse

egetræ synes på én gang at være et egetræ og en naturlig hieroglyf. Eller måske tøver det på grænsen.

Som Joseph Leo Koerner har påpeget, er symmetrien en effekt af blikket, af øjet, der ser.¹⁸ Flyttes udsigtspunktet, forsvinder den symmetriske axialitet og den hieroglyfiske aura blegner. Virkningen bliver en anden. Friedrichs (næsten) symmetriske kompositioner henleder altså opmærksomheden på det blik, der betragter landskabet, dvs. på det implicitte forhold mellem naturobjektet og det beskuende subjekt. Det er denne relation mellem objekt og betragter, der gøres synlig i Friedrichs såkaldte rygfigur-landskaber, f.eks. maleriet *Kvinde i morgensol* (1818) (figur 7) hvis vertikale midterakse går gennem den rygvendte kvindefigur, der skjuler den opgående sol, hun betragter. Solens stråler konvergerer i et punkt på denne midterakse. Men idet *Kvinde i morgensol* sætter fokus på forholdet mellem betragter og natur, gør den samtidig dette forhold flertydigt. Er kvindefiguren med de halvt fremstrakte arme og de opadvendte håndflader et billede på en religiøst farvet naturtilbedelse? Eller orkestrerer hun snarere naturscenen, hvis symmetrier hun rent faktisk kontrollerer?

Kvinde i morgensol rejser således det helt grundlæggende spørgsmål om, hvorvidt symmetrien (og dermed naturens hieroglyfiske karakter) er noget iboende i landskabet eller alene vedrører den subjektive oplevelse af det. Symmetrierne fremtræder for, og i kraft af, et betragtende subjekt. De er derfor tvetydige på samme måde som naturens "Wunderschrift" hos Novalis. De kan ses som en hyldest til den orden, blikket skaber – eller som et udtryk for subjektets ønske om at konfigurere den gudsforladte, affortryllede verden som et system af guddommelige tegn. Men det er også muligt, at de afmærker det magiske udsigtspunkt, hvorfra den synlige verden et øjeblik åbenbarer sig som anelsesfuld chifferskrift, inden alt igen svømmer hen.

¹⁸ Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape. London: Reaktion, 1995 [1990], pp. 105-9.

Wordsworth

En af de helt centrale episoder i *The Prelude* er beretningen i Bog VI om, hvorledes digteren under en vandretur i Alperne krydser Simplon passet. Forventningerne er spændt til bristepunktet, da opstigning påbegyndes. Men den forventede sublime naturoplevelse udebliver. Skuffelsen lurar lige omkring hjørnet og bliver en realitet, da Wordsworth og hans rejsekammerat – de to er blevet væk fra de øvrige i selskabet – spørger en bonde om vej og erfarer, at de allerede *har* passeret det højeste punkt og er på vej ned på den anden side. Men nedtryktheden bortvejres hurtigt. Vejen løber i en smal kløft langs en rivende strøm. Beskrivelsen understreger landskabets vertikale linjer: De umådelige højder og svimlende dybder. Men det er dog ikke alene disse, om man så må sige, konventionelt sublime træk, der giver landskabet dets effekt. Wordsworths alpelandskab er et landskab af kontraster fortættet til oxymoroner:

[...] woods decaying, never to be decayed,
The stationary blasts of waterfalls,
And everywhere along the hollow rent
Winds thwarting winds, bewildered and forlorn,
The torrents shooting from the clear blue sky,
(VI: 557-61)¹⁹

Skove forgår for aldrig at forgå. Brølende vandfald står stille. Vindene blæser imod hinanden og regnen skyller ned fra en klar himmel. Landskabet fremstår som en enhed af absolutte modsætninger: Bevægelse og stilstand. Kaos og orden. Forandring og permanens. Mens opstigningen gav indtryk af en uoverstigelig afstand mellem den faktiske natur og subjektets aspirationer og håb, der, som det retrospektivt skrives, er rettet mod "infinity" (VI: 539), synes endelighed og uendelighed, tid og evighed, her at indgå i en syntese. "Tumult and peace," skriver Wordsworth,

the darkness and the light,

¹⁹ Alle referencer til *The Prelude* er til 1805-versionen.

Were all like workings of one mind, the features
Of the same face, blossoms upon one tree,
Characters of the great apocalypse,
The types and symbols of eternity,
Of first, and last, and midst, and without end.
(VI: 567-72)

Denne passage er på mange måder enestående i *The Prelude*. Intetsteds tales så direkte om den synlige natur som tegn, emblem eller symbol for det evige og uendelige. Intetsteds er referencen til topos'et Naturens bog så åbenlys.

Simplon Pass kan stilles over for anden afgørende episode i *The Prelude*, nemlig digterens møde med en blinde tigger i London:

'twas my chance
Abruptly to be smitten with the view
Of a blind beggar, who, with upright face,
Stood propped against a wall, upon his chest
Wearing a written paper, to explain
The story of the man, and who he was.
(VII: 610-15)

Som Simplon Pass er denne oplevelse visionær, men så at sige med modsat fortegn. I begge tilfælde overrumpler digterjeget; det rives ud af sin vanemæssige betragtningsmåde. I Simplon Pass er naturoplevelsen så meget desto mere intens, som den indtræffer på baggrund af den forudgående skuffelse. Den er uventet. Tilsvarende med Blind beggar-episoden: I den uafbrudte strøm af sanseindtryk, som metropolens frembyder, er den blinde tigger et syn, der uden varsel trænger sig på med uimodståelig kraft og nagler digteren til stedet. "My mind did at this spectacle turn round / As with the might of waters" (VII: 616-17), hedder det. Den blinde tigger er for jeget en mental omvæltning, et pludselig klarsyn, en påmindelse som fra en anden verden. Men indholdet af dette abrupte klarsyn er, at vi intet ser og intet ved. Skiltet,

der i få ord fortæller tiggerens historier, fremstår som "a type / Or emblem of the utmost that we know / Both of ourselves and of the universe" (VII: 618-20).

I Simplon Pass udgør de naturlige former et system af læsbare tegn. Det evige fremtræder umiddelbart i fænomenverdenen. Blind beggar episoden, derimod, handler om opacitet og blokeret transcendens. Tiggeren med det opadvendte ansigt og de tomme, udtryksløse øjne, der intet ser, er så uigennemtrængelig for blikket som den mur, han læner sig op ad. Simplon Pass er en oplevelse af selvforglemmelse og ekspansion; det i *The Prelude* altid nærværende jeg forsvinder så at sige i naturoplevelsen. Anderledes i Blind beggar passagen: Blikket kastes tilbage på sig selv. Bevidstheden konfronteres med sin egen ikke-viden, sin egen begrænsning. Subjektet indser, at det forbliver fremmed for sig selv, ligesom verden forbliver uigennemtrængelig for dets blik.

Simplon Pass og Blind beggar er polære modsætninger. Det er mellem disse ekstremer, jeg vil placere Wordsworths landskaber. Som sagt kan Simplon Pass ikke stå som eksponent; landskabet hos Wordsworth har kun undtagelsesvist den tyde-lighed (i bogstaveligste forstand), som det her besidder. Langt snarere balancerer Wordsworths landskaber mellem det læsbare og det ulæselige eller mellem transparens og opacitet. Man fornemmer en merbetydning i eller bag landskabets fremtrædelsesformer, men den synes altid at være lige netop uden for rækkevidde, ikke blot for læseren, men også for digteren selv.

I en af de kommentarer til egne værker, som den aldrende Wordsworth dikterede til Isabella Fenwick, siger han om sin ungdommelige poetiske ambition, at han ville skabe en ny form for poesi, der kunne skildre, hvad digterne ikke hidtil havde haft øje for, nemlig "the infinite variety of natural appearances".²⁰ At digtningen ikke tidligere skulle have beskæftiget sig med naturlige fremtrædelsesformer, er imidlertid en sandhed med modifikationer. Allerede i slutningen af 1600-tallet opstår i engelsk

²⁰ "...my consciousness of the infinite variety of natural appearances which had been unnoticed by the poets of any age or country, so far as I was acquainted with them; and I made a resolution to supply, in some degree, the deficiency." *Wordsworth's Poetical Works* Bd. I (ed. de Selincourt). Oxford: Clarendon, 1940, p. 319.

poesi den natur- og stedsbekrivende tradition, som Wordsworths væsentligste ungdomsværker, *An Evening Walk* og *Descriptive Sketches*, knytter an til. Wordsworths bemærkning kan følgelig læses som et ønske om at forny den deskriptive poesi: En ambition, måske, om at skabe en poesi funderet på en mere umiddelbar og fordomsfri iagttagelse af det partikulære naturobjekt - den større opmærksomhed på objektet selv, som Wimsatt taler om – eller et ønske om at bringe en hidtil overset og upåagtet natur til værdighed.

Lad mig starte med at kaste et blik på "Tintern Abbey" (eller "Lines written a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the banks of the Wye during a tour, July 13, 1798" som den fulde titel lyder) fra *Lyrical Ballads* (1798). Det bemærkelsesværdige ved den beskrivelse, der indleder digtet (ll. 1-24), er nok så meget det, der *ikke* er med: nemlig selve Tintern Abbey, der pittoreske gotiske klosterruin, der i 1798 allerede længe havde været et yndet turistmål, og hvis forvitrede efeubevoksede spidsbuer Turner havde skildret i række akvareller (figur 8). I Wordsworths digt er Tintern Abbey lige netop uden for synsfeltet; Wordsworth deler ikke Friedrichs fascination af gotiske ruiner. I stedet fokuserer han på floden Wyens grønne brinker, modulationerne af kultur- og naturlandskab: De levende hegn, der ikke så meget er hegn som "little lines / Of sportive wood run wild". En tynd røgsøjle, der stiger til vejrs fra skovene.

These plots of cottage-ground, these orchard-tufts,
Which, at this season, with their unripe fruits,
Among the woods and copses loose themselves,
Nor, with green and simple hue, disturb
The wild green landscape.
(ll. 11-15)

En pastoral scene; smuk i sig selv. Men for en digter i den loco-deskriptive tradition ville denne scene næppe være mere end en indfatning eller ramme om den pittoreske



Fig. 8

ruin med dens historiske potentialer. Det er altså denne ramme, Wordsworth sætter i centrum.

Som Friedrich skildrer Wordsworth med forkærlighed sit hjemlands natur. Den natur, han beskriver i sin digtning, er altså først og fremmest den for ham velkendte – den, han siden sin barndom har været fortrolig med. Og det er vel og mærke ikke blot de smukke og storslåede sider af dette landskab, der har hans bevågenhed, men i mindst lige så høj grad de mere ydmyge steder. Den skærpede opmærksomhed på det oversete og uanseelige kommer markant til udtryk i et andet af Wordsworths bidrag til *Lyrical Ballads*, "The Thorn". Denne imiterede ballade fortæller en historie, hvis konturer forbliver uklare – en historie om en sindsforvirret kvinde, der lever som et dyr i naturen; måske har hun i desperation ombragt sit eget spædbarn. Hele beretningens emotionelle vægt er imidlertid forskudt til naturen, eller rettere til en bestemt plet i det bare og vindblæste landskab, hvor kvinden holder til: Et højedrag, hvor en lille forkrøblet tjørn vokser ved siden af et mudret vandhul og en lille blomsterbegroet tue. "The Thorn" skildrer en dobbelt besættelse af landskabet: Den navnløse fortæller (der her undtagelsesvist ikke er identisk med digteren selv) er besat af den plet, som kvinden hjemsøger.

High on a mountain's highest ridge,
Where oft the stormy winter gale
Cuts like a scythe, while through the clouds
It sweeps from vale to vale;
Not five yards from the mountain-path,
This thorn you on your left espy;
And to the left, three yards beyond,
You see a little muddy pond
Of water, never dry;
I've measured it from side to side:
'Tis three feet long, and two feet wide.
(Strofe III)

Man kan – som en del af Wordsworths samtidige læsere gjorde – mene, at der er noget ufrivilligt komisk over fortælleren, der med sine skridt minutløst opmåler et uanseligt vandhul. Men der er også noget foruroligende over disse skridt. Fortællerens fokus forlener det øjensynligt ordinære med en skæbnesvanger signifikans. Det som om han, vandrende rundt om den mudrede dam, forsøger af dechiffrere et budskab indskrevet i selve landskabet. Men hvis tjørnen, tuen og vandhullet er tegn – eller konfigureres som tegn for fortællerens søgende blik – så har disse tegn, hvis individualitet der insisteres så stærkt på, paradoksalt nok samme betydning, nemlig det døde barn. I den forstand er det måske mere præcist at sige, at Wordsworth genskaber det vindblæste landskab som ét stort fiksérbillede; ser man længe og insisterende nok, ser man – måske! – konturerne af det døde spædbarn at træde frem, bredt ud over hele landskabet.

"But what's the thorn? and what's the pond?

"And what's the hill of moss to her?

"And what's the creeping breeze that comes

"The little pond to stir?"

I cannot tell; but some will say

She hanged the baby on the tree,

Some say she drowned it in the pond,

Which is a little step beyond,

But all and each agree,

The little babe was buried there,

Beneath that hill of moss so fair.

I've heard the scarlet moss is red

With drops of that poor infant's blood;

But kill a new-born infant thus!

I do not think she could.

Some say, if to the pond you go,

And fix a steady view,

The shadow of a babe you trace,

A baby and a baby's face,
 And that it looks at you;
 Whene'er you look on it, 'tis plain
 The baby looks at you again.
 (Strofe XX-XXI)

Fortælleren, der vandrer rundt om dammen og afsøger den med sit blik, synes at vente på netop dette øjeblik – det øjeblik, hvor landskabet gengælder hans blik; hvor objektet stirrer tilbage. Et tvetydigt øjeblik – eftersom det blik, man normalt møder, når man bøjer sig over et vandspejl, er ens eget.

I "Tintern Abbey" er det pastorale landskab, som digteren betragter, ligesom landskabet i "The Thorn" en *grav*. Men det døde barn er her ham selv: Det barn og den unge mand, han engang var. Vis-a-vis det landskab, der ligger udbredt for digterens blik, genoplives "the picture of the mind" (l. 62) – erindringsbilledet af Wye-dalen, som han tidligere oplevede den. Skønt alt er det samme, er intet er det samme. For mens selve sceneriet er uforandret, er han selv blevet en anden. Eller måske rettere: Han ser på en anden måde. Hele digtet er struktureret over kontrasten mellem den modne mands tempererede og reflekterede naturkontemplation og barnets eller den unges passionerede opslugthed, som den voksne for altid har mistet. Landskabet er således – som så ofte hos Wordsworth – en påmindelse om et tab, om noget, der er forsvundet, en forgangen tid. Som det hedder i "Intimations of Immortality"-oden: "- But there's a Tree, of many, one, / A single Field which I have looked upon, / Both of them speak of something that is gone" (ll. 51-53).

Som hos Friedrich indskrives landskabet en specifik relation mellem naturobjektet og et subjekt, der hos Wordsworth er et i højeste grad individualiseret subjekt; ham selv. Det er slet og ret umuligt at tale om naturen hos Wordsworth uden at tage dette følede, (selv)beskuende og erindrende subjekt i betragtning. Alt handler i en vis forstand om ham selv. Men det er tilsvarende karakteristisk for Wordsworth, at introspektion og retrospektion ikke fører bort fra naturobjektet. I "Tintern Abbey" er Wye dalen således stedse digtets fokus. Det slutter, hvor det begynder: I en

lovprisning af det landskab, der ligger udbredt for ham. Når digteren insisterer på sin uformindskede kærlighed til "this green pastoral landscape" (l. 159), skyldes det ikke mindst den overbevisning, der gennemtrænger digtet: At netop det dybt *subjektive* blik transcenderer den blotte subjektivitet og ser "into the life of things" (l. 49, min udhævning). Wordsworth fortier ingenlunde, at forestillingen om at have set ind i selve tingenes liv kan være "but a vain belief" – blot et forfængeligt håb (l. 51). Men i så fald altså netop et håb om at *bryde igennem*, ikke blot til objektet, men til det, der forener subjekt og objekt. Når digteren skal begrunde sin overbevisning, kan han – betegnende nok – ikke henvise til en autoritet uden for sig selv, men alene til sine egne anelser og følelser:

I have felt
 A presence that disturbs me with the joy
 Of elevated thoughts; a sense sublime
 Of something far more deeply interfused,
 Whose dwelling is the light of setting suns,
 And the round ocean, and the living air,
 And the blue sky, and in the mind of man,
 A motion and a spirit, that impels
 All thinking things, all objects of all thought,
 And rolls through all things.
 (ll. 94-103)

I umiddelbar forlængelse af disse linjer bryder digteren ud i en kærlighedserklæring til den synlige natur – "Therefore am I still / A lover of [...] / [...] all that we behold" – og til "the language of the senses", sansernes sprog (ll. 103-12), hvilket hos Wordsworth først og fremmest vil sige synssansen; øjet. Brugen af ordet "senses" er signifikant, for det viser uvilkårligt tilbage til "sense sublime" i passagen ovenfor. Det er således digtets centrale påstand, at den sansemæssige – visuelle - perception af landskabet leder frem til en fornemmelse af den ånd, der gennemtrænger alle ting. "Tintern Abbey" modificerer eller præciserer imidlertid selv på et væsentligt punkt

denne påstand, for det er ikke selve den sansemæssige perception af naturobjekterne, der fremkalder en "sense sublime", men *erindringen* om denne sansemæssige perception. Den sublime erfaring udspringer ikke af synet af Wye dalen, men hidrører fra det erindringsbillede, der dukker op, når objektet selv er fraværende. Det er således, når øjet bringes til tavshed ("with an eye made quiet" (l. 47)), at vi ser ind i tingenes liv. Ligesom Friedrich skelner Wordsworth mellem det ydre øje og det indre øje – det kropslige øje ("the bodily eye") og sindets øje ("the mind's eye). Mens han på den ene side lovpriser synssansen, taler han på den anden side om øjet som "the most despotic of our senses" (*The Prelude* Bog XI: 173); håbet om transcenderende indsigt knyttes fortrinsvist til de øjeblikke, hvor "the light of sense / Goes out" (*The Prelude* Bog VI: 534-35). *Erindringen* fremstår her som den mentale funktion, der slår bro mellem det ydre og det indre øje – mellem den umiddelbare visuelle oplevelse af naturen, som den fremtræder, og den indre sans for tingenes indre liv.

Hos Wordsworth nøjes digterjeget ikke med at fortælle, at han har følt – eller tror at have følt – tilstedeværelsen af "something far more deeply interfused". Som læser får man på sæt og vis selv del i denne sublime erfaring – forstået på den måde at man – vis-a-vis Wordsworths erindrede landskaber – gribes af en anelse eller en fornemmelse af dybere mening, en fornemmelse af "noget mere". Denne effekt – denne følelse af "noget mere" – hænger for mig at se nøje sammen med Wordsworths brug af gentagelser. Gentagelsen synes overhovedet at være det mest benyttede retoriske greb i Wordsworths digtning. Men det er karakteristisk for Wordsworths gentagelser, at de ofte er så diskrete, at de forekommer at være tilfældige, utilsigtede, jeg havde nær sagt: naturlige, snarere end retoriske. Det kan måske synes paradoksalt, at jeg vil sammenligne disse underspillede gentagelser med Friedrichs – påtrængende – symmetrier eller næsten-symmetrier. Ikke desto mindre forekommer de mig at have til dels samme virkning og være behæftet med samme tvetydighed. Det er således uklart, om gentagelserne er, eller må opfattes som, en orden pålagt stoffet af det erindrende og skrivende subjekt, eller om de udgør de vage konturer af et mønster, der så at sige vokser ud af stoffet – objektet – selv.

I *The Prelude* omtaler Wordsworth sine nøgleerindringer fra barndom og ungdom som "spots of time". Disse erindringer er øer eller faste holdepunkter i tidens strøm. Men de er også "spots" i den forstand, at der er tale om erindringer om bestemte naturoplevelser – eller erindringer om oplevelser, der uløseligt knytter sig til helt bestemte steder i landskabet, helt bestemte geografiske lokaliteter. De steder, der har fæstnet sig i digterens hukommelse og som han i erindringen vender tilbage til igen og igen, er altså ikke – eller ikke i sædvanlig forstand – symbolske eller allegoriske landskaber, men i højeste grad konkrete topografier. Når disse landskaber alligevel fornemmes som ladede med en hemmelighedsfuld mening, skyldes det ikke blot, at Wordsworth insisterer på netop *dette* sted eller *dette* naturobjekt blandt alle mulige andre. Landskabet tilføjes en dybde, idet de forskellige "spots" – trods adskilt i tid og rum – forbinder sig med hinanden såvel som med andre dele af forfatterskabet gennem gentagelse. Ligesom Friedrich skaber Wordsworth virkning gennem permutation: Det er de samme elementer, der kombineres og rekombineres. Hans landskaber er på én gang referencer til faktiske lokaliteter uden for teksten og tegn, der indbyrdes henviser til hinanden. Af samme grund synes de at svæve ubestemmeligt mellem det bogstavelige og det symbolske. Alt forekommer at betyde noget andet og mere end det, der betegnes. Men dette "andet og mere" lader sig ikke konkretisere. Det forbliver en anelse.

Af de forskellige "spots" i *The Prelude* synes ingen at være mere betydningsladede og samtidig mere dunkelt-gådefulde end de to barndomserindringer (fra henholdsvis 5- og 12-årsalderen) i Bog XI (ll. 257-388). Forskellige som de to oplevelser er, har de et fælles omdrejningspunkt, som man kunne benævne: Det forladte barn. I den første "spot" bliver drengen under en ridetur væk fra sin ledsager og kommer til en plet, der ifølge lokal overtro er hjemsøgt; en morder er blevet hængt og begravet her. I den anden forlades barnet på mere radikal vis, idet han med sin fars død bliver forældreløs (moderen er død flere år tidligere). Der er altså tale om oplevelser, der rettelig kunne betegnes som traumatiske, men som af det voksne

tilbageskuende jeg omtales som en kilde til fornyelse og håb, hvilket i sig selv er en gåde. Hvordan kan en oplevelse af udsathed blive til en erfaring af styrke?

Det er karakteristisk for disse to "spots", at hele den emotionelle vægt af barnets oplevelser – ligesom i "The Thorn" – er forskudt over på landskabet. I den første spot er det ikke selve barnets angst der står i centrum. Ej heller det syn, der skræmmer ham – synet af det sted hvor galgen engang stod og den hængte morder ligger begravet. Erindringens omdrejningspunkt er det landskab, der gennem en metonymisk nærhedsrelation er forbundet med denne plet: Et nøgent vandhul, en bavn på et højdedrag og en kvinde, der bærer en krukke på hovedet, mens den stærke vind flår i hendes skørter. Tilsvarende i den anden "spot": Faderens død er på det nærmeste henvist til en parentes. I centrum står den plet, hvor drengen få dage forinden havde ventet på de heste, der skulle bringe ham hjem: Et højdedrag, et stengærde han søgte ly for stormen ved, en hvidtjørn og et enligt får. Og så det tågede landskab, han spejdede ud over.

Selve skildringen af disse to naturscenerier er så nøgtern og sparsom som landskabet selv. Wordsworth benytter ingen – eller stort set ingen – metaforer eller sammenligninger. Faktisk er kan man dårligt nok tale om egentlig beskrivelse af landskabet. Virkningen opnås alene gennem en – gentaget – benævnelse af de få markante objekter, der konstituerer sceneriet for ham. Objekterne træder frem som objekter. Selv kvinden i blæsten opleves som en del af naturen, snarere end som et menneskeligt nærvær, der kunne afbøde den knugende trøstesløshed, som hviler over hele scenen.

De landskaber (de få objekter), der har brændt sig fast i erindringen, er ikke i nogen vanlig forstand bemærkelsesværdige. "It was in truth / An ordinary sight" (ll. 307-8), medgiver Wordsworth. Adjektivet "dreary" (trist, trøstesløs, ensformig) anvendes i forbindelse med begge scenerier. Bemærkelsesværdig er derimod det insisterende eftertryk, der lægges på selve disse objekter, idet de

omhyggeligt gentages.²¹ Omhuen gælder ikke blot objekterne i sig selv, men også (og måske især) *konstellationen* af objekter, deres placering i forhold til hinanden og til betragteren. "Upon my right hand was a single sheep, / A whistling hawthorne on my left" (ll. 358-59), hedder det f.eks. i forbindelse med den anden "spot". Den nøjagtige redegørelse for objekterne i naturrummet giver mindelser om den citerede strofe III fra "The Thorn", der er påfaldende fattig på beskrivende adjektiver og rig på prosaiske retnings- og længde-angivelser. Associationen til "The Thorn" er tilsyneladende ikke grebet ud af luften. Ved nærmere eftersyn opdager man, at de karakteristika ved landskabet, som fortælleren her insisterer på – det nøgne højdedrag, tjørnen, den lille dam, den stærke blæst – alle går igen i de to "spots". Selv den hensmuldrede galge i første spot synes at være reminiscens af tjørnen, hvorom det jo hedder: "Some will say / She [kvinden] hanged the baby on the tree".

Som i "The Thorn" er landskabet i de to spots et landskab med stærke dødskonnotationer – men altså også, for det erindrende jeg, en kilde til styrke og stadig fornyelse. I den første "spot" hedder det, at synet af bavnens på højdedraget, dammen og kvinden i blæsten på én gang var almindeligt ("ordinary") og sublimt. Sublimt, ikke på trods af, men i kraft af sin trøstesløse ensformighed. Dette bare landskab, siger Wordsworth, rummede i et glimt en visionær kvalitet over for hvilken det menneskelige sprog er afmægtigt. "It was, in truth / An ordinary sight, but I should need / Colours and words that are unknown to man / To paint the visionary dreariness" (ll. 308-10). Og i den anden "spot" antydes det, at drengens intenst stirrende blik ind i tågen var en længsel så stærk, at den måtte straffes med faderens død. Der er ingen tvivl om, at begge disse "spots" er tærskelerfaringer. Oplevelser der bringer én helt hen til grænsen til det ukendte og ufremstillelige. Men også oplevelser, der ligesom tøver på tærsklen mellem det betragtede subjekt og det betragtede objekt. Det er således uklart, om det er selve det subjektive blik eller

²¹ Således rekapituleres beskrivelsen af bavnens, kvinden og dammen (ll. 302-7) i ll. 312-15 og til dels i ll. 320-21, mens skildringen af tågelandskabet ll. 349-63 repeteres i ll. 375-81.

snarere det, som viste sig for dette blik, der er det styrkepunkt, som digteren i nu'et henter fornyelse fra.

I første "spot" fortælles det, at på det sted, hvor galgen engang havde stået, havde en ukendt hånd indridset morderens navn i græstørven. Barnet får et kort glimt af disse skriftegn, "characters" (l. 300), der er indskrevet i eller på selve landskabet, inden det flygter bort. Som læser fornemmer man, at de objekter i landskabet, der er genstand for et så insisterende blik, på tilsvarende vis må være "characters", tegn eller bogstaver, der - hvis man betragtede dem indgående nok - ville føje sig sammen til ord og sætninger. Således synes kvinden, "who [...] seemed with difficult steps to force her way / Against the blowing wind" (ll. 305-7), at være et billede på kræfter, der virker mod hinanden - som "winds thwarting winds" i Simplon Pass passagen - og dermed en figur, der, i lighed med "the stationary blasts of waterfalls", forener voldsom bevægelse og stase. Men til forskel fra Simplon Pass konfigureres landskabet i de to "spots" aldrig til stabile (evigheds)symboler. Som Thomas Weiskel præcist har udtrykt det, er højdedraget, dammen og kvinden i blæsten "less than symbols" - mere end bogstavelige realiteter, men mindre end symboler.²² Både denne og den anden "spot" har karakter af åbenbaringer, men det sidste slør falder aldrig. De to "spots of time" er også i den forstand tærskelerfaringer: De udgør en tærskel, der ikke kan krydses, hverken af læseren eller Wordsworth selv.

Som Friedrichs landskaber er Wordsworths 'steder', deres topografiske realisme til trods, insisterende og uafrysteligt gådefulde. Man synes i glimt at ane et mønster i de synlige objekter, der filtreres gennem den subjektive erindring, men mønsteret antager aldrig fast form, og "nach kurzen Zeiten schwimmt alles wieder, wie vorher ..."

Billedfortegnelse:

1. Caspar David Friedrich, *Korset i bjergene* (1807-8). Dresden
2. Georg Friedrich Kersting, *Caspar David Friedrich i sit atelier* (c. 1812). Berlin
3. Caspar David Friedrich, skitse af små fyrretræer (1807). Oslo
4. Caspar David Friedrich, skitse af egetræ (1809). Oslo
5. Caspar David Friedrich, *Klosteret i egeskoven* (1809-10). Berlin
6. Caspar David Friedrich, *Det ensomme træ* (c. 1821). Berlin
7. Caspar David Friedrich, *Kvinde i morgensol* (1818). Essen
8. J. M. W. Turner, *Tintern Abbey* (1794). London

²² Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore: Johns Hopkins, 1976, p. 174.

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

1. Andrew Bowie: "The Philology of Philosophy": Romantic Literary Theory
2. Lilian Munk Dalgren: *Irony of Love*
5. Marie-Louise Svane: *Romantikken som litteraturkritisk konjunktur*
6. Hans Carl Finsen: *Heilige Beredsamkeit, en romantisk talemåde. Adam Müllers Zwölf reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland*
7. Frederik Stjernfelt: *Wie ist Form möglich? - The Concept of Nature in Kant*
9. Ide Hejlskov Larsen: *Frygt og fascination: Det ubevidste i amerikansk romantik - Whitman, Poe og Dickinson*
11. Jochen Hörisch: "Der Quell des Zentrums" - Über romantisches und realistisch-erzählendes Erzählen
13. Roland Lysell: *Estetisk reflexion hos Carl Love Almqvist - Dialog om sättet att sluta stycken och Den sansade kritiken*
14. Hans Peter Lund: *Den franske romantik som litteraturhistorisk problem.*
15. Asbjørn Aarseth: *Forskyvninger i romantikkbegrepets funksjon - med særlig hensyn til norsk og nordisk litteraturhistorie*
16. Lise Busk-Jensen: *Dannelsesromanen som genre i romantikkens europæiske kvindelitteratur*
17. Marie-Louise Svane: *Arabesque, en romantisk grænsefigur*
18. Henrik Blicher: *Og hver en blomst modnes til en frugt - Et centralt motiv hos Tasso og Schack Staffeldt*
19. Jacob Bøggild: "Staten, det er mig" - Om et hermeneutisk knudepunkt i Kierkegaards "Om Begrebet Ironi"
20. Aris Fioretos: *Dead Time*
21. Michael Ott: *Lorbeer im "märkschen Sand. Zu Ehre und Geschlecht bei Kleist*
22. Sigrid Nieberle: "Die Musik ist die romantischste" - und die weiblichste - "aller Künste". Konstruktion von Musik und Geschlecht bei Dorothea Schlegel (Florentin, 1801) und Bettina von Arnim (Die Götterode, 1840)
23. Lotte Thrane: *Read, Written and Re-lived - Magda von Hattingbergs Readings of Rilke as Romantic Discourse*
24. J. Hillis Miller: *Friedrich Schlegel and the Anti-Ekphrastic Tradition*
25. Mads Nygaard: "Vi er tæt på at vågne, når vi drømmer, at vi drømmer" om æstetisk repræsentation og litterær revolution i den tidlige tyske romantik (Schlegel, Novalis)
26. Jacob Bøggild: "Arabesque kineserier" en læsning af H.C. Andersens Nattergalen (Replikker ved Jørgen Bonde Jensen og Søren Baggesen)
27. Jacob Bøggild: "Ruinøse refleksjoner" om ruinen som poetisk topos hos H. C. Andersen, Bengt Algot Sørensen: "Romantik og dekadence" "Liebestod" hos Novalis, Richard Wagner og i Thomas Manns "Tristan", Peer E. Sørensen: "En ny sensibilitet" om Johannes Jørgensens introduktion a den tidlige modernisme
28. Jørgen Huggler: *At dvæle ved det negative - om Hegel og den tidlige tyske romantik*
29. Pernille Louise Jansen: *Liebhaberei fürs Absolute - om filosofisk romantik & Friedrich Schlegels romantiske ironi*
30. Henrik Blicher: *Rejsen i en nøddeskal. Om Jens Baggesens Labyrinten*
31. Uffe Hansen: "Det ubevidste": et brugbart kriterium for afgrænsningen af romantikken? (genoptryk)
32. Lis Møller: *Det romantiske landskab: Caspar David Friedrich og William Wordsworth*