

Det poetiske og det prosaiske

af **Jan Esmann**. © Jan Esmann 1996.

Hvorfor en maler beskæftiger sig med det poetiske...

Forði det er min opfattelse, at det maleriske og det poetiske er så stærk i slægt med hinanden, at det, der gælder som særegent poetisk også synes at gælde for maleriet (Og Jeg taler ikke her om det særegent maleriske i Wöllflinssk forstand). Jeg har derfor her søgt at bestemme, hvad det særegent poetiske er. Jeg arbejder på at bestemme lighederne mellem maleriet og poesiens yderligere og præsenterer en side derom snarest. Indtil da må disse foreløbige overvejelser over poesiens særtræk stå for sig selv.
n anden væsentlig grund til at en maler beskæftiger sig med det poetiske er vel, at han selv er digter!

Det poetiske

Jan Esmann, 1997

1.

I det følgende har jeg undersøgt, hvad der kendetegner det digteriske værk som *poesi* til forskel fra *prosa* — hvor og hvordan et særligt udsigelsesforhold dannes, der ikke kendetegner almindelig prosa, og som derfor går tabt ved paraphrase til prosa. Min interesse er, hvordan digtet dannes sin poetisk særegen udseelse — specifikt hvad der udsiges, er derfor ikke væsentligt. Tematisk analyse eller biografisk metode, eller andre måde at afdrække forfatterintention, er derfor sagen mindre vedkommende. Ligeledes er en ren formalistisk (å la den russiske formalismes) betragtning heller ikke særlig vedkommende, da den skæler skært mellem form og indhold og, idet den forsudsætter poesiens egenart som rent lingvistisk; dét, at gøre sproget *opåkt*, fokuserer sin omværksomhed på form. I det jeg interesserer mig for den særegne udsigelse, må jeg også interessere mig for, hvordan den udsigelse begribes af en modtager. Ikke med fokus på modtagerens psyke, men med fokus på mellemområdet: tekstlæser.

Min indfaldsvinkel vil derfor være fænomenologi, og vedkommende er derfor de litteraturkritiske retninger, der tager afsæt i Roman Ingardens "Das Literarische Kunstwerk". Heri søger han fænomenologisk at forstå såvel digtgværket som helhed, såvel som mulighederne for at begribe det værk. Jeg vil senere uddybe modellens forskellige lag. De vedkommende retninger er *nykritik* og *receptionsetetik*. Jeg vil senere vise, hvordan de to retninger udforsker hver sin del af Ingardens model.

Væsentligt er det nu, at receptionsteori ikke uendelig reagerer imod, eller kritiserer, nykritik, men fordyber sig i en side, nykritikken ikke fik med, af samme fænomenologiske tekstmodel. Det bør dog bæres in mente, at de to retninger er fundamentalt uforenelige i, hvordan de forstår digtets ontologiske status. Dette vil jeg kort uddybe, men ellers vil jeg samle mig om de områder, hvor de kaster lys over hinanden. Det vil vise sig, at der derfor kommer en ny forståelse af, hvad "det poetiske" kan være.

Min metode bliver nødvendigtvis dialektisk: 1) ud fra receptionsteoriens undersøge, hvad der ligger i nykritikkens forsædelse af poetisk struktur; 2) ud fra nykritikkens forsædelse af poetisk struktur prøve at forstå, hvordan digtet udnytter tekstens ubestemmelighedssteder og særegent styler, hvordan læseren udfylder dem. Mit mål er altså at nå en konklusion om, på hvilken særegen måde den poetiske tekst bruger sit komplekse af skemaer til at danne en form for teksts-konkretion, der er særegen for poesi. Dette vil ydermere give en temntativ bestemmelse af poesiens særkende i forhold til prosa, samt forlige nykritik og receptionsteori ud fra deres fælles rod: Ingardens model.

Mine afsæt, hvad angår nykritik, er først og fremmest Wellek og Warren og Brooks; hvad angår receptionsteori, er de først og fremmest Iser, Jauss og Rosenblatt.

2. Om Tekst, læsning og betydning

Et par af de spørgsmål, man rejser, når man beskæftiger sig med digte (og i dette hele taget tekst), er: hvad er digtets betydning, dets mening? Og desuden: hvad er digtets ontologiske status? Eller: Hvad kendetegner i grunden et digt? Der kan gives i hvert fald tre typer svar på det, der udgør tre områder, man må undersøge: 1) tekstens betydningssindhold og struktur; 2) udsigerens intention; 3) modtagerens investering af mening og værdi i teksten.

Nykritikere hævder til "1", når de erklærer:

“The work of art, then, appears as an object of knowledge sui generis which has a special ontological status. It is neither real (physical, like a statue) nor mental (psychological, like the experience of light or pain) nor ideal (like a triangle). It is a system of norms of ideal concepts which are intersubjective. They must be assumed to exist in collective ideology, changing with it, accesible only through individual mental experiences, based on the sound-structure of its sentences.” (Wellek & Warren, p.156).

“Instead of dichotomizing ‘form–content’, we should think of matter and then of ‘form’, that which aesthetically organizes its ‘matter’. In a successful work of art, the materials are completely assimilated into the form: what was ‘world’ has become ‘language’.” (Wellek & Warren p. 241)

Nykritiken interesserer sig ikke for læserens psyke, fordi:

“The psychology of the reader, however interesting in itself or useful for pedagogical purposes, will always remain outside the object of literary study — the concrete work of art — and is unable to deal with the question of structure and value of the work of art.” (Wellek & Warren, p.147)

Men disse to passager afslører, at nykritikken ikke rigtig ved, hvad de skal stille op med læserens plads i læsningen, dvs receptionen. I det ene citat hævder de: "It is a system of norms of ideal concepts which are intersubjective" , "...accessible only through individual mental experiences ...", I det andet citat hævder de: “The psychology of the reader ... will always remain outside the object of literary study ... and is unable to deal with the value of the work of art”!

Receptionsteoriens fastslår derimod, man ikke kan se tekstens struktur isoleret, da teksten må læses, for man kan forhold sig til den, endside kende den. Forholdet mellem læser og struktur er således modsat nykritikkens:

“The structural organization of the literary work of art can only be apprehended if we recognize that the work has been directed at a reader.” (Odmark, 1979)

Spørgsmålet bliver da: hvilken læser skal man tænke sig den rettet til? — som man også må spørge, når I.A. Richards definerer digtet som "den rette læsers oplevelse". Men det interessante ved receptionsetikken er, at den ikke taler om en ydre faktisk læser, men om en tænkt læser, forfatteren (bevidst og/eller ubevidst) havde på sinde, da han strukturerede tekstens retoriske og lingvistiske midler — dvs. en implicit læser. Den implicite læser, der har udfyldt ubestemmelighedsstederne efter det skema, der er lagt ind i teksten, og som sådan er den implicite læser en ideel rolle, der tilhører den faktuelle læser. Hvis den faktuelle læser ikke i nogen grad træder ind i denne rolle, så vil han ikke kunne "konkretisere teksten på passende vis". Men er denne receptionsetatiske "implicitte læser" ikke i virkeligheden en "implicit læsning" og hvorledes adskiller den sig fra Richards' "rette læsers oplevelse" eller den biografiske søgen efter forfatterens intention? Receptionsetikken svarer ikke på dette. Den interesserer sig ikke for forfatteren eller hans intention, men for mekanismen i, hvordan læseren oplever teksten. Oplevelsen, finder de rimeligvis, er en hybrid mellem læserens bevidsthed og tekstens materiske samt struktur. Receptionsetikken erklærer fornævnte implicitte læsning for noget, man kun kan nærne sig (og i sig selv for uforanderlig). Den aktuelle læsning derimod ses som blot en af mange mulige læsninger, der er en del af, hvad der betegnes *tekstens æstetiske funktion* . Hvordan læseren realiserer sin bid af det potentiale, der afstikker af den implicite læser og tekstens æstetiske funktion, afhænger af *læserens æstetiske attitude* — den kan være mere eller mindre fjern fra den implicite læser og den æstetiske funktion. Den æstetiske funktion kommer fra den literære sammenhæng (literære normer og værdier samt praktiske funktioner af litteratur) forfatteren og hans tekst i samtiden indgik i — på samme måde som den ændre attitude kommer af læserens aktuelle sammenhæng.

Nykritikken har fordybet sig digtets æstetiske funktioner ud fra de fire tekstlag Roman Ingarden skitserede i “Det Literære Kunstværk”. De er som følger:

- 1) Lydlige virkemidler: eufoni, rytmik og prosodi.
- 2) Betydningsenheder: Wellek & Warren deler dette lag op i to, da de gerne vil give billedsproget (troperne), navnlig metaforen, særstatus frem for andre stilistiske virkemidler. Således:

2.a) Stilistiske virkemidler: de meningsdannende enheder, der bestemmer værkets formelle lingvistiske struktur, herunder stilfigurer.
2.b) Troper: metaforer, metonymi, mv.

- 3) Genstandslaget: Digtvernets univers og verden (personer, genstand, mv.), dens "myte".

4) De skematiske afskygninger. Herunder hører synsvinkel i bredeste forstand. I modsætning til ved virkelighedens genstande, kan læseren ikke bevæge sig rundt om digtvernets genstande, men er bundet i en givet synsvinkel.

Fænomenologen lærer, at vi kun kan kende tingene ved deres afskygninger og ikke kende tingene i sig selv — den vinkel, hvorfra man ser virkelighedens genstande, betinger hvilken del af genstanden, man ser: den sete del kaldes tingens *afskygning*. Afskygninger relaterer til virkelige genstande og forekommer derfor ikke til tekster; tekster derimod giver en sproglig representation af en afskygning. Tekster afgår således hvilket afskygninger af en ting, tekstens perspektiv begriber. Tekster har derved samme status som de lovnessigheder ved en genstand, der afgør hvilke afskygninger, der kan ses hvorfra. De lovnmæssigheder afstikker bla. genstanden selv, man kan fæks. ikke uden videre se en lukket kasse på en gavl indefra og udefra. De lovnmæssigheder kaldes *skemaer*. Skemaerne betegner altså, hvilke afskygninger man kan se og dermed, hvordan man begriber genstanden. Hver genstand har følgende en bestemt mangfoldighed af skemaer. Tekster præsenterer genstande fra en synsvinkel og udgør derfor et sådant skema. Det man ikke ud fra teksten kan vide noget om, kaldes et *ubestemmelighedsted*. Ubestemmelighedssteder dækkes principielt af urealiserede, potentielle, skemaer. Siger teksten f.eks.: "Der ligger en mand", kan manden sone, være vågen eller død. Ud fra sammenhængen kan vi (måske) slutte os til, om det ene eller det andet er tilfældet. Kan vi afgøre det, har tekstens skema afgørnet en måde at udfylde ubestemmelighedsstedet. Når tekstens ubestemmelighedssteder er udfyldt i en eller anden given grad, så siger man, at der foreligger en given *konkretion* af teksten.

Om det skematiske lags dele bemærker Wellek & Warren, at de "may not have to be distinguished as separable". Han nævner så henholdsvis den traditionelle "point of view" samt den metafysiske anskuelse og de metafysiske kvaliteter ("the sublime, the tragic, the heroic, the holy) of which art can give us contemplation"). Derudover interesserer nykritikerne sig ikke meget for det skematiske lags dele.

Det er værd at bemærke, at nykritikken ikke beskæftigede sig med de skematiske afskygninger, da det netop er dem, receptionsetikken senere beskæftigede sig med. Det er følgende oplagt at studere, hvordan nykritik og receptionsetetik kan supplere hinanden.

Diget I Sig Selv

Diskussionen om, hvad "digtet i sig selv" er, har yderpøler, der bæres bla. af receptionsteori og nykritik:

“Given the fact that a poem is re-created each time it is read, can we validly speak of anything as being the poem itself?” (Rosenblatt p.104)

“The view that the mental experience of the reader is the poem itself leads to the absurd conclusion that a poem is non-existent unless experienced and that it is recreated in every experience.” (Wellek & Warren p. 146)

Welleks og Warrens udsagn er knyttet til deres manglende vilje til at håndtere *de skematiske afskygninger*. Selv om de tager afsæt i Ingardens fænomenologiske teksteori, så viser de i citatet et besynderligt klostet greb om fænomenologiens grundproblem: *das ding an sich* som noget vi ikke kan vide noget umiddelbart fuldstændigt. De skematiske afskygninger sætter grænser for, hvordan vi opfatter virkeligheden og Ingarden har gjort rede for, hvordan teksten blot er et skema af afskygninger. Når Wellek & Warren vil give digtet status af autonom entitet, så kan de heller ikke få mere ud af de skematiske afskygningers lag end et par bemærkninger om traditionel "point of view". Rosenblatt bemærker at digtet *gen*-skabes ved læsningen og tager den fænomenologiske konsekvens at spørge, om vi overhovedet kan tale om digtet i sig selv. Hun foreslår:

“The poem” cannot be equated solely with *either* the text *or* the experience of the reader.” (p. 105)

Dermed har hun udtrykt den mellemposition tekstoplevelsen tillægges af receptionsetikken — mellem den psykologisme, som Wellek og Warren paradierer i ovenstående citat, og den formalisme, som Wellek og Warren heller ikke kan bekende sig til. Teksten udgør, for receptionsteorien, et skema af perspektiver og deres afskygninger af den fiktive virkelighed. Og når vi forholder os til teksten, fremtræder den, ganske som ethvert andet objekt, som noget vi kun kan begribe afskygninger af. Teksten er et skema af afskygninger — og i sig selv et objekt, om hvilket vi kun begriber en afskygning (og altså ikke teksten selv).

Hvordan læseren begriber en tekst er selvfølgelig betinget af både de skemaer, teksten afstikker, og de skemaer, læserens evner som læser (og dennes bevidsthed i det hele taget) er struktureret af.

Når vi forholder os til teksten som sprogmateriale, kan vi i derfor ikke forholde os til "digtet i sig selv", men kun til afskygninger af de tre lag: 1) lydlige virkemidler (eufoni, prosodi, osv.), 2) betydningssenhederne (ordene, sætningerne; billedsprog og stilistiske virkemidler, osv.) og 3) genstandslaget (digtets "virkelighed"). Vi må desuden forholde os til digtets lag på en gang som sprogligt medium og som skematise afskygninger gengivet sprogligt — med al hvad sproglig gengivelse indebærer af ubestemmelighedssteder. Endelig må vi forsøge at forstå, hvordan de tre fornævnte lag for digtets vedkommende udgør en struktur, der betinger, hvordan læseren ud fra sine skemaer inviteres til at udfylde ubestemmelighedssteder i teksten; endelig på hvilken måde den struktur er unik for poesi til forskel fra prosa.

3. Poetisk Struktur og Transaktion

Brooks afsat er, at poesiens sprog er "paradoksets sprog". Det begrunder han ved at stille videnskabens entydige stil op mod på en gang paradokset og lyrikken; derved får han paradoks og lyrisk sprog på en fælles-nævner. Men derfra til at identificere dem med hinanden, indtræder man, er noget skæklisekt. Ikke desto mindre er det det, han gør, endda uden at genindre det skrå i sikkerheden, så hans synspunkt vitterlig får den sikkerhed, han fremover tager som en selvindlysende selvåbning. Han mener, at det digteriske sprogs kraftedike er: "Det underliggende paradoks (som den estnatiske læser meget vel ikke vil være bevidst om)". Det "underliggende" består i f.eks. at digtet er vokset ud af en "paradoksal" situation (f.eks.: at den høsligje vil ved daggyr er skøn). Brooks gør sig tanker om romantikkens (Wordsworth's) og klassicismens (Pope's) poesi. Den romantiske stræben var mod åbenbaringen af det sublime. Dertil ville den romantiske poet fremstille hverdagens sædvanlige hændelser fra en useadvanlig vinkel. Hos klassicismen finder Brooks at forskel, frem for *dets åbenbarings* funktion. Klassicismens brug af paradoks kan dog dybere set være uneg og med Brooks il, for klassicismens stil er vel, til forskel fra romantikkens brug af paradoks, mere kendetegnet ved antitese og apposition! Hvor romantikere så uforenede modsætninger som halve sandheder om naturens sublime enhed (dvs. som komplementære), så så klassicismen modsætningerne som væsensforskellige og uforenelige (dvs. som kontradiktoriske). Den ene opfattelse udtrykkes med paradoks, den anden med antitese.

Problemet kommer af, at Brooks ikke skæler klart mellem paradokset som stilfigur og som urprincip (være det sig kompositionel eller tematisk). At han i grunden mener det sidste, er der dog ingen tvivl om: hans pointe er, at digtets kraft ligger i en indre spænding mellem modsætninger, der forenes i digtets helhedsstruktur. Foreningens enhed betegner han af mangel på bedre begreb, og med en rimelighed, der senere skal diskuteres nøjere, "paradoks". Diget er, som totalitet, kendetegnet ved en "paradoksal" enhed af uforenelige idéer, følelser, osv.. Wellek & Warren er mere klare om dette princip:

“Our criterion is inclusiveness: ‘imaginative integration’ and ‘amount (and diversity) of materials integrated’.

“Our principle here would be that, provided a real ‘amalgamation’ takes place, the value of the poem rises in direct ratio to the diversity of its materials.” (Begge citerer: Wellek & Warren p.243)

Modsætningenes enhed kommer, i følge Brooks, i stand ved digterens særlige sprog, der ikke søger videnskabsens entydige notation, men derimod en sammenblanding af konnotation og denotation, der gør udsagnet flertydigt. Ydermere forstærkes flertydigheden ved at ordenes leksikalske grænser nedbrudes gennem overraskende sammenstilling. Man kan derfor, med formalisterne, sige, at poesiens både nedbryder sprogkonventionen og skaber sit eget sprog.

Foruden modsætningen, må digteren gøre brug af billeder: metafor, metonymi, simile, mv. Brooks finder, at den fornemmeste metafor er, der udtrykker sin modsætning: f.eks. i Domes "Canonization", hvor gejstlige begreber bliver metaforer for kødelig kærlighed — hvorved det vises, at den kødelige kærlighed, på samme måde som eremittens åndelige kærlighed, kan løfte elskerens ud af værdslig binding. Denne sammenblanding af normativ vurdering med analytisk søgen er naturligvis problematisk, men vi kan nemt se bort fra den. Brooks' konklusion om "paradokset" er nemt at adskille fra den normative vurdering og bærer i sig en interessant tagtæelse:

“Indeed, almost any insight important enough to warrant a great poem apparently has to be stated in such terms.” (p.13)

I dette udsagn, hvor han argumenterer fra kvaliteten af udsagnet til det medium, hvori den kvalitet kan udtrykkes, til at sige noget om arten af det medium: nemlig poesiens udtrykspotentiale. Men hans udsagn svækkes af, at han ignorerer, hvad der ligger i "almost". Hvort består undtagelserne? Hvad er grænserne for "paradoksets" anvendelighed? Brooks undviger svaret og fører ubemærket læseren fra spørgsmålet over i en lovprinsning af "paradoksets" nødvendighed:

“The nature is single, one, unified. But the name is double, and today with our multiplication of sciences, it is multiple. If the poet is to be true to his poetry, he must call it neither two nor one: the paradox is his only solution.” (p. 14)

Hvad angår poesi vs. prosa, så må vi nu indvunde, at det jo gælder enhver tekst, at den inviterer læseren til at udfylde med skemaer, der på en eller anden måde er hinanden uforenelige.

Interessen i "paradoks" modsiger ikke, at hver prosalæser stadig har sin individuelle konkretion, og at der er et uaf endelige konkretioner af prosatekster; det beskæftiger sig alene med, at den digteriske tekst (til forskel fra den prosaiske) er skruet sådan sammen, at den ikke inviterer læseren at vælge en enkelt endelig konkretion, men alsdan leder den udelukke den anden, sådan at der altid aktualiseres to uforenelige, hvorved jo altså det "paradoksale" fremkommer. Den endelige digtets "mening", dvs. den konkretion, der træder i forgrunden, vil således altid fremtræde mod en baggrund, der på "paradoksal" vis modsiger den.

Wolfgang Iser's udsagnspunkt er prosatekster; han finder, at selv om hver læser har sin version af teksten, så råder der ikke anarki: teksten afstikker rammer for konkretiseringer, der sikrer værkets enhedsmening. Hvordan da med digteriske tekster? Afstikker de ikke netop rammer, der umuliggør en enhedsmening? Som antyder synes dette at være essensen i Brooks intuitive forståelse af, at det særlige digteriske er noget "paradoksal".

Set med receptionsetatiske øjne, så er stilfiguren "paradoks" (og dette nu set kun som stilfigur, ikke som poetisk princip) et middel til at skabe et særligt poetisk ubestemmelighedssted i teksten, kendetegnet ved, at digtet påkalder to uforenelige skemaer til at udfylde det ud fra. Om paradokset som tekstuelt urprincip a la Brooks (altså ikke som stilfigur) giver det sig uden videre, at den tilsvarende stilfiguren vil foranledige en generel ubestemmelighed, vi må så i det følgende søge at bestemme hvoraf og hvordan.

Allerede nu kan vi forstå paradokset som poetisk urprincip sådan, at når paradoksets ene pol træder i forgrunden (og derved bliver digtets tema), så gør det dèt mod en baggrund, der rummer paradoksens anden pol, thi kun på denne måde kan vi have en "paradoksal" situation, der ikke er at klassificere simpelt som stilfiguren paradoks (i stilfiguren er begge poler i forgrunden og tematisk jævnbyrdige). Den endelige forståelse af "det poetiske", der hviler på "det paradoksale urprincip", vil således svinge uroligt mellem "paradoksets" to poler, hvor de skifter mellem at være imodt hlv. baggrund, eller tema hlv. horisont. Kun ved denne svingning, kan man tillade at kalde situationen "paradoksal", for paradokset kræve en jævnbyrdighed mellem polerne; var den ene pol altid baggrund og den anden forgrund (eller tema hlv. horisont), ville vi ikke have et paradoks, men en simpel kontrast eller en antitetisk situation.

Urparadoksens ene pol vil altid udvære en del af den horisont, ud fra hvilken man søger at forstå den anden pol. Tema og horisont vil derfor altid stå i et spændingsforhold. Digtets aktuelle tema vil fremtræde mod en horisont, der i sig altid rummer et element, der er temaat umiddelbart kontradiktoriske — men dog ud fra, og qua, dishelhededen at forstå som komplementært. Thi kun ved komplementaritieten fremkommer den enhed, der skiller paradoks fra antitese.

Med disse overvejelser kan vi nu tillade os, at undlade at sætte "paradoks" i anførsløstegn, når vi refererer til digtets paradoksale urprincip, for vi har fastslået, at der faktisk kan optræde et paradoks på en sådan måde, at dets poler er placeret i hver sit niveau i teksten, når blot der forekommer en art kippesituation, hvor polerne kan bygge plads og derved, omend de altid vil være på deres sit niveau, dog altid har en jævnbyrdighed med hensyn til deres krav på niveauerne. Igen: jævnbyrdigheden er jo netop paradoksens kriterium.

Dette synes at tilbyde en dybere forklaring på Brooks iagttagelse: at paradokset har den højeste status i den poetiske struktur. Og den forklaring tvinger os til at konkludere, at paradokset blot er en enkelt (om end indlysende) fremtrædelsesform af en digtet særegen produktion og udfyldning af ubestemmelighed i et ubestemt rum. Men alsdan holder vi den historiske kontekst og den lingvistik. I så fald har Brooks, med paradokset, ikke bestemt et princip, men en fremtrædelsesform af et princip. Vi må da generelt forvente, at de poetiske særegne virkemidler (dvs. typisk tropeme, især metaforen, og altså ikke alene stilfiguren) kontradiktoriske, vil være udtryk for samme, eller lignende, ubestemmeligheds- og skemadannende princip, der får tema og horisont til at være kontradiktoriske. Det vil da undersøge nærmere.

Stilfigurene underlægges, for Brooks, paradokset. Brooks griber digtets metaforer an, ikke som individuelle "koder", men som grupper, der må forstås i forhold til hinanden. Herved ser han digtets stilistiske lag som underlagt en overordnet struktur — og ud fra den struktur søger han at begribe billedsprogets betydningssindhold. Dette bygger på den opfattelse, at et kraftfuldt digt i sig selv udgør (efter samlet symbol (*ur-paradokset*), som enkeltdelelne facetterer.

Når Nykritikken hævder at enkeltdelen må forstås ud fra en helhedsstruktur, så er de ikke langt fra Jauss' horisont-orienterede forståelse af digtlæsning. Jauss mener at de ubestemmelighedssteder, der står åbne i løbet af en selv læsning af et digt, udfyldes ved en anden læsning — ved det at enkeltdelene nu kan forstås op imod digtets totale horisont; og total kan den selvfølgelig kun være, når hele digtet er læst. Den horisont, man første gang læste digtet mod, ændres følgende også ved den anden læsning — hvorved ens forståelse af digtet også ændres. Anden læsning er altså i en eller anden grad retrospektiv, idet man tager efterfølgende dele og bruger dem som horisont for sin (anden) læsning af digtets foregående dele.

“Whatever initially resisted understanding manifests itself in the questions that the first going-through has left open. In answering them, one may expect that from the particular elements of significance – in various respects still indeterminate – a fulfilled whole may be established on the level of meaning through the labor of interpretation, which whole is every bit as much on the level of meaning as on the level of form. This meaningful whole can be found only through a selective taking of perspectives and cannot be attained through a supposedly objective description –” (Jauss 1982, p. 145)

Det minder om Wellek & Warren:

“The values exist potentially in the literary structures: they are realized, actually valued, only as they are contemplated by readers who meet the requisite conditions.” (p.249)

Nykritikere og Jauss er således enige om, at digtet udgør et meningsfyldt hele, samt at den helhed findes på det strukturelle niveau. De afviger på et punkt, vi kan få udbytte af at undersøge nærmere: Nykritikerne (generelt) mener, at en kombination af sensitivitet og objektivitet kan afdrække digtets meningsshelhed (og at den kombination af sensitivitet og objektivitet er "the requisite conditions" of the reader). Jauss mener (med receptionsetatisken generelt) at meningsshelheden kun kan afdrækkes ved at læseren tager de perspektiver, teksten tilbyder, og med det give perspektiver leder det givne tema fremstå mod tekstens foranderlige horisont. Vi må så spørge: Er opmærksomhed overfor (og navnlig i) de skiftende perspektiver, Jauss omtaler, en nærmere bestemmelse af mekanismen bag Wellek & Warrens uklare frase "readings that meet the requisite conditions" (jeg har tilladt mig at erstatte "readers" med "readings")? Eller er der mere at hente ved læserens fælsomhed, end der tilvejebringes gennem det vandrede synspunkts skiftende perspektiver?

Vi må se på, hvordan nykritikken opfatter det beslagtede spørgsmål: hvad digtet principielt kommunikerer — som et afsæt til at forstå egenarten i dets måde overhovedet at kommunikere.

Men å! Når det kommer til at bestemme, hvad digtet kommunikerer, så værger Brooks sig. Det er dog i sig selv, for os, en væsentlig pointe, at selv et digt at forstå hvordan digtet kommunikerer. Brooks mener nemlig, at det vellykkede (dvs. mest poetisk kraftedule) digt udsiger så meget og med så delikate nuancer at det udsagte bliver udelagt og fordrejet, hvis man forsøger at formidte det med mindre subtile midler end selve det digteriske sprog — hvorfor man ligeså godt kan lade det være sagt alene med digtet selv. Derudover udgår han noget interessant om digtets ord. "Mindre subtile midler" er selvfølgelig paraphrase eller fortolkning.

I receptionsetatik forstod udfylder såvel paraphrase som tolkning ubestemmelighedsstederne. Digtets mangfoldighed af potentielle konkretioner bliver derved reduceret til færre og færre, alt efter hvor entydig en prosa digtet bliver paraphaseret til. Brooks' pointe er således (og med andre ord), at en given konkretion af digtet forbyrder sig mod andre konkretioner, hvorfor ingen konkretion ret beset kan være andet end *en reduktion* af digtet.

Jauss støtter sig til den radikale receptionsetatiske opfattelse, at teksten ikke i sig selv udsiger noget, men svarer på læserens spørgsmål. Jauss bruger dette synspunkt i forbindelse med varierende læsninger af samme digtvervæk gennem historien og forklarer variationerne ved de stillede spørgsmål afhænger af den historiske kontekst. Han mener imidlertid at spørgsmålene kan være relevante eller irrelevante og finder det relevante spørgsmål er kendetegnet ved, at man ud fra dets svar, kan forstå digtvervæket som helhed. Når forskellige svar giver uforsnelige forståelser, så er der ikke tale om at det ene eller det andet spørgsmål/svar er forkert, men om at spørgsmålene/svarene supplerer hinanden. Herved har Jauss samtidig pointeret at digtets "paradoksale" betydningssindhold ikke er kendetegnet ved at være kontradiktoriske eller kontrært, men komplementært. Det er i vores sammenhæng overordentlig interessant.

4. Digerisk Sprogbrug

På hvilken måde understøtter den digteriske sprogbog det ovenstående? For at svare på det, må vi indkredse det digteriske sprogs kendetegn. Wellek & Warren indleder det syntaktiske/stilistiske lag i fire grupper: billede, metafor, symbol og myte. Vores opmærksomhed ledes af interessen for paradoks umiddelbart mod de ovrigte modsætningstyper. Men det skulle nu være indlysende, at figurene alene ikke kan forklare digtets særlige status. Modsætningstyper (og figurer i det hele taget) lader sig til fr afgrænse som sætningsslag og lader sig ofte også paraphrasere: de er typisk ordstillingsfigurer, hvor tropeme typisk er ordfigurer; ved figurene ændres kun udtrykket, ved tropeme ændres både forestilling og udtryk. Ved den ændrede forestilling, får vi altså med tropene en spænding mellem tema og horisont, der ikke er til stede i figurene. I figurene er der blot en tematisk modstilling figures led imellem. I tropeme derimod bliver der foruden en modstilling mellem tropens leksikalske betydning og dens billedlige betydning, også en samtidig modstilling mellem tropens tematiske tilknytning og dens give horisont. Dette sidste kommer deraf, at den leksikalske betydning er knyttet et givet tema af syntaksen, mens den som trop påtvings en ny betydning af den horisont, den læses i. Den nye betydning er selvfølgelig den billedlige.

Den billedige betydning kan naturligvis være i mere eller mindre overensstemmelse med temaet — lige så vel som uoverensstemmelsen kan være komplementær, kontradiktorkisk, kontrært eller uforbindlig. I disse fire synes vi at kunne aflære i hvert fald noget af Brooks' kvalitative vurdering af metaforer. Han sætter den første højst, der på een gang går ind i digtets paradoksale enhedsmening, men umuliggør en entyig paraphrase af den enhed; dvs. metaforen skal fremkalde en paradoksal situation mellem tema og horisont. Var der tale om en paradoksal situation mellem temaer alene, ville vi have et digt, hvor dets genstandslag var paradoksal; hvor der var tale om myter i konflikt med hinanden: en sådan situation er paraphrasébar som en strukturel binær opposition: A versus B — en i grunden temmelig uinteressant og klischeéfyret reduktion. Først når paradokset ligger mellem tema og horisont, har vi den integrerede og ubestemmelige paradoksale situation, der er "fuld af mening, der ikke kan paraphaseres". Men ikke enhver paradoksal situation giver et stærkt udtryk — og med stærkt skal forstås meningsmæssigt. Modsætningerne skal være forbindtlige; er de ikke det, vil billedet stå løserevet fra det tema, den syntaktiske er knyttet til og jo skulle udvide betydningen af. Tropen vil selvfølgelig så synes upassende, og digtet vil desuden miste sin helhed og fremstå som noget rod.

Når vi således sporer tekstens billedlige betydningssindhold til spændingen mellem tema og horisont, så har vi kastet lys over Brooks' noget ubehjælpelige forsøg på at beskrive, hvad han mener med poetisk "struktur, der dog ikke er struktur":

“The essential structure of a poem (as distinguished from the rational or logical structure of the ‘statement’ which we abstract from it) resembles that of architecture or painting; it is a pattern of resolved stresses. Or, to move closer still to poetry by considering the temporal arts, the structure of a poem resembles that of a ballet or musical composition. It is a pattern of resolutions and balances and harmonizations, developed through a temporal scheme.” (p. 166)

Brooks siger, i dette citat, beklæglagelvis ingenting — og spænder ben for sin ellers præcise indføring ved at afsløre, at han ikke kan forklare den, da han må ty til analogier: “ det er ligesom ved ...". Som om at kunst var en kunst! Kunst- og litteraturhistorien er spækket med eksempler på, at det går galt, når man prøver gensidigt at identificere eller parallelisere narrative tematiske spændinger med vinkler, farvekontraster eller tonalspring. Brooks (og nykritikerne generelt) er fanget af dets grænser: at poesiens kvalitet og meningssindhold er i fytet i dets manifikte tekststrukturer. Når de skal forklare, hvorfor billedsprog ikke er forståeligt ud fra teksten, så tyr de til den modificeret historicisme der siger, at man må studere digterens samtid, for at forstå billedsproget. Nuvel, det kan vi i vidt omfang ikke være uenige i, men vi kan ikke forene det synspunkt med, at man hævder digtets meningssindhold er at finde i digtets manifikste strukturer; og da slet ikke, når man så ikke kan bestemme de strukturers effekt som andet end "noget, der er ligesom arkitekturens spændinger" osv. I lysen af tema/horisont kommer tingene indlærtligt på plads, da de to jo er bestemt af teksten og læseforløbet. Interaktionen mellem tema og horisont er ikke manifest tilstede i digtet, og da det er i denne interaktion at tropen får sit billedlige indhold, så er der intet underligt i, at billedets manifikte plads i strukturen ikke kan bestemmes. Især da denne interaktion mellem tema og horisont kun aktualiseres i læserens bevidsthed. Derved bliver det også klart, at man for at forstå et billede gerne vil ty til historisimen for at forstå samtidigheden i det nutidige læsers sprogvæbndshed er ganske enkelt kodet anderledes end den samtidige læsers var. Men også her er vi sine problemer: Hvis siger forfatteren fulgte sin tids for, så kan vi få det også klart, at den historie for den ene billeder fra et estorisk samfund, som han var medlem af, f.eks. rosenkruz, frimurer eller tosofi. Men det er en helt anden snak og hermed synes vore betæbrselser på at begribe poesiens urvasen at være udtømte med hensyn til nykritik og receptionsteori, dvs med hensyn til den fænomenologiske tekstforståelse, Ingarden skitserede i 1931.

5. Sammenfatning om "Det Poetiske"

Vi kan nu drage følgende konklusioner om "det poetiske":

- 1) Digtets særlige karakter ligger d