

Tieck har en udtalelse, der giver et fingerpeg i den omtalte retning, når han ytrer, at: »Digtets sjæl skal svæve i en venlig genklang og i lydenes sarte sving og dans, som i en klar gennemsigtig krop«. ³⁶ Den metafor, han vælger for digtets virkning, er den gennemsigtige *krop* og netop ikke ånden. Mere fysisk kødelig er dog den krop, Novalis har in mente, når han taler om syntesen mellem krop og sjæl. Kroppen er overhovedet et stort tema i Novalis' fragmenter. »Der findes kun Et Tempel i verden, og det er den menneskelige krop. [...] Man berører himlen når man rører ved en menneskekrop«, skriver han i 1799. ³⁷ Derudover er der i fragmenterne mange betragtninger over forholdet mellem ydre sansestimuli og indre sensibilitet. Han beskriver i *Das Allgemeine Brouillon* under rubrikken »PHYSIOLOGIE« syntesen af krop og sjæl som en syntese af sansemodtagelighed (Reizbarkeit) og sensibilitet. »Den indre og ydre modtagelighed går naturligvis snart over i hinanden via indifferenssfærer – *realisering, udfyldning af dette nul er den udødelige kunstners svære problem*«; ³⁸ jeg forstår det sådan, at Novalis her lokaliserer kunstens uendelighedsdimension, netop i udforskningen af de gådefulde overgange mellem krop og sjæl. »Den udødelige kunstner«, siger han igen (fragment 63), »bedriver den højere medicin – infinitesimalmedicin – han bedriver medicin som en højere kunst – som syntetisk kunst.«

Forholdet mellem tanke, sprog og krop er i dette perspektiv også et vekselforhold: »Ved tankedannelsen«, skriver han, »forekommer det mig, at alle dele af kroppen medvirker. [Tankerne] synes også at være resultat af aktion og kæde – og deraf giver sig også [omvendt] den nødvendige indvirkning på kroppens tilstand af: ændrede tankegange, fremmed tiltale – træffende formuleringer, pludselige indfald.« ³⁹

Der er ikke langt herfra til Novalis' begreb om en 'fysiologisk stil'. Det er kun Stilen, siger han i en af kommentarerne til Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, kun behandlingen, det ydre – stilens melodi, som drager os til læsningen og fængsler os ved denne eller hin bog. ⁴⁰ Og under overskriften 'Fysiologisk stilistik' skriver han: »Man kan mærke på stilen om og hvormeget genstanden påvirker eller ikke påvirker forfatteren.« Novalis opregner noteagtigt en serie fysiologiske stilarter, således skelner han: fuld og mager stil; bleg og farverig stil; svagelig og energisk stil, etc. Fragmentet slutter med pointen: »derfor må man som

dannet menneske [læs: som forfatter] kunne være påvirkelig og sensibel på krop og sjæl efter eget valg.«⁴¹

Stilens kunst er altså kunsten at kunne regulere og forme sensibiliteter i et sprogligt-psykisk-kropsligt kontinuum. Den romantiske stil, sådan tolker jeg Novalis, henvender sig til kroppens sensorium og til dens lager af erindringsspor, der er en tavs viden, som kan aktiveres uden at udtales direkte. Fremmed tiltale, træffende formuleringer, pludselige indfald, er de aktiveringsmåder Novalis nævner: det vil sige balancerne i sprogets tempo, ordenes imaginære tændkraft eller pludselige ryk i meningsplaner er sådanne reguleringer, som forfatteren kan anvende.

En moderne pendant til Novalis' stilbegreb kan findes i Maurice Merleau-Pontys fænomenologiske teori om perception og sprog. I et foredrag fra 1951 »Om sprogets fænomenologi« har han et interessant afsnit om »Sprogets kvasi-kropslighed«, hvor han henviser til Humboldts begreb om 'innere Sprachform', det vil sige en vis talestil, som talens vendinger udspringer af og organiserer sig efter, uden at den talende behøver at forestille sig dem.⁴² Sprogets fjernvirkning, siger Merleau-Ponty, er et karakteristisk udslag af kroppens intentionalitet. Kroppen har en bevidsthed om det 'landskab' der omgiver den. Merleau-Ponty bruger eksemplet med sin hånd, og taler om sine fingres bevidsthed om en vis 'kornet eller trådet stil' ved den genstand, den rækker ud efter: På samme måde bærer ordet på en latent betydning, som kan læses i selve sproghandlingens stoflige struktur, så blot en tøven, en usikkerhed i stemmeføringen, valget af en bestemt syntaks er nok til at ændre den betydning, som dog aldrig er *indeholdt* i ordet.⁴³ Talens akt eller bevægelse fremkalder altså ordets stilkvalitet. – Endnu tættere på stildiskussionen kommer han i essayet »Den indirekte tale og tavshedens stemmer« fra 1960. Hovedparten af dette essay handler ganske vist om maleriets stil, men Merleau-Ponty stiller også spørgsmålet om det sproglige udtryk, om hvorvidt dets tilblivelse »måske kun er højdepunktet af en tavs og implicit ophobning [af mening] af samme art som i maleriet«.

»Romanforfatteren taler med sin læser«, skriver han, »som ethvert menneske med et andet, et sprog for indviede: indviede i verden, i det

univers af muligheder, som en menneskekrop, et menneskeliv råder over. Det [forfatteren] har at sige, forudsætter han kendt [...] Hvis forfatteren er [skribent, det vil sige] i stand til at finde de udeladelser og cæsurer, der kendetegner vor adfærd, svarer læseren på hans kalden og mødes med ham i skriftens iboende midtpunkt, *selv om hverken den ene eller den anden kender det.*» (M-P's kursivering).⁴⁴

Det er, synes jeg, et sådant ukendt og dunkelt, og alligevel fælles midtpunkt, Novalis' og Tiecks romantiske stilprog er i stand til at lægge ud mellem tekst og læser. Et rum, hvor tavse og anonyme tilstande på overgangen mellem krop og psyke aktiveres og giver resonans til tekstens konkrete fortælling. Og Merleau-Pontys stilpoetik supplerer forbavsende kongenialt den romantiske poetik, når han i det følgende siger: »Et sprog som blot søgte at gengive tingene selv, ville – hvor vigtige de end måtte være – udtømme sin udtrykskraft i de faktiske udsagn. Et sprog, som derimod giver tingene vore perspektiver og som giver dem relief, indleder en diskussion, der ikke afsluttes med det selv, og vækker en stræben.«⁴⁵ Et moderne ekko, kunne man sige, eller i hvert fald en beslægtethed med Schlegels program for en progressiv universalpoesi, som vi kender fra kerneformuleringen i *Athenäum*-fragment 116: »Den romantiske digtning er endnu i sin vorden; ja det er dens egentlige væsen, at den evigt kun kan vorde og aldrig kan fuldendes.«⁴⁶

Min reference til Merleau-Ponty har først og fremmest til hensigt at få en anden streng frem i romantikopfattelsen end den traditionelle, der ser romantikerne som spekulative idealister, eller den nyere dekonstruktive, der særligt interesserer sig for den romantiske tekst som filosofisk sprogrefleksion. Jeg mener, at det er vigtigt at bemærke, at den romantiske sprogrefleksion ikke pr. definition går uden om det kødelige, men at romantikerne selv spekulerer over og udforsker sammenhænge mellem sansenatur, bevidsthed og sprog. Stilen er en sådan udforskning. Den er forfatternes sprogligt-artistiske mobilisering af en 'Reizbarkeit' på kropsnaturens niveau, det vil sige læserens fysiske respons på digtets ordspil, rytme og særegne 'tiltale'. Den romantiske naturfilosofi tænker også i disse baner, og det er karakteristisk, at Merleau-Ponty har interesseret sig for Schelling og hans idé om en 'erste

Natur'. Han forklarer Schellings 'første natur' som følelsen af, at »Væren er primær i forhold til al refleksion over væren. [...] Det er det ældste element, en agrund af fortid, som altid er præsenteret i os og i alting. Selve livsstoffet.« Merleau-Ponty kalder det Schellings indsats for at forklare den »før-væren, der altid allerede er der, når vi ankommer«.⁴⁷

Der går selvfølgelig også en skillelinje mellem Merleau-Pontys fænomenologiske kropsmonisme og en anden dimension hos romantikerne, som vi kan kalde den fantastiske eller den gotiske. Det, som hos Merleau-Ponty er det på forhånd givne grundlag, kroppens dybe og uigennemtrængelige forankring i verden, kan i nogle af de romantiske tekster slå om i åben agrund. Det sker f.eks. i Tiecks kunsteventyr, i »Der Blonde Eckbert« eller i »Liebeszauber«, hvor kroppen afslører sin natside; hvor den viser sig for os som en dæmonisk fremmedmagt i personerne, der udfører grundløse og morderiske handlinger, fremstillet i tranceagtige tableauer. Hos Novalis er spekulationerne om kroppen også forlænget i fantasier om døden, men på en anden, ikke angstpræget måde, hos ham er det snarere en længsel efter at overskride den porøse grænse til dødens hemmelige zone.

I de romantiske tekster, jeg her har omtalt, er indifferensen, det anonyme, det nulpunkt, Novalis fremhævede, et æstetisk kraftfelt. For herfra åbner det virtuelle sig, herfra bliver det muligt at forestille sig nye alliancer – dystopiske og utopiske – mellem kendt og fremmed, ånd og materie, liv og død. Det, jeg har kaldt den 'højt stilerede naivisme' hos Tieck og Novalis, deres genbrug og potensering af de gamle fortælleformler, er også en søgen ned til sprogets anonyme kræfter. I stilen, i 'fremførelsen', giver de disse anonyme kræfter et resonansrum, en genkendelighed. Et sted definerer Novalis den romantiske poetik som kunsten på én gang at fremmedgøre en genstand og gøre den bekendt og tiltrækkende.⁴⁸ De romantiske digtere henvender sig, som Merleau-Ponty siger, i 'et indviet sprog' til læseren – som nok skal svare på forfatterens kalden og mødes med ham i skriftens iboende midtpunkt, selv om ingen af dem kender det.