

J.P. Jacobsens "blodrøde silkeklæde" og Horatses "knaldrøde lap"

Lectio facillior, lectio difficilior og den signifikante detalje

Haastrup, Niels

Published in:

Detaljen, tekstanalysen og dens grænser

Publication date:

1999

Document Version

Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):

Haastrup, N. (1999). J.P. Jacobsens "blodrøde silkeklæde" og Horatses "knaldrøde lap": Lectio facillior, lectio difficilior og den signifikante detalje. I *Detaljen, tekstanalysen og dens grænser* (Bind 1, s. 58-75). Roskilde Universitetsforlag.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@kb.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

J.P. Jacobsens "blodrøde silkeklæde" og Horatses "knaldrøde lap"

Lectio faciliior, lectio difficilior og den signifikante detalje

Af Niels Haastrup

I tekstfilologien sættes fortolkningen af detaljen på spidsen, når tekstens ægthed overvejes. Blot et enkelt ord kan åbne for ny læsninger af helheden og dermed bringe flere stemmer og/eller diskurser på banen, (O.E. Haugen & al. (1990), Zeitschr. etc. (1997) og Haastrup, N. (1998)).

Lectio faciliior er den banale læsemåde, der passer i konteksten, både ud fra, hvad man umiddelbart – til enhver tid – skøner ud fra tekstens indre sammenhæng, og ud fra hvad man kan finde støtte for i beskrivelser af dels sproglige og tekstlige forhold (grammatikker og ordbøger) dels den historiske virkelighed og forventninger til sandsynlighed i vor erfaring.

Lectio difficilior er den, som overrasker og som, hvis den accepteres af den konservative udgiver, undertiden vil komme til at figurere i leksikografiske værker som et "hapax legomenon", en engangslæsemåde. Men den vil ofte give anledning til spændende hypoteser om dens funktion. En overraskende og signifikant detalje – en lectio difficilior – kan bringe læseren på sporet af sprækker i værkets sammenhængskraft (flere stemmer: *allegori*, *polyfoni*, *forskellige diskurser* osv.). Og opstår mistanken, har tekstfilologen en mulighed mere end andre informationsmodtagere – han kan ikke blot vælge mellem varianter i overleveringen,

men ligefrem rette i teksten. Her forudsættes dog den forventning, at en tekst er sammenhængende og forståelig. I lange tider var traditionsformidlingen sådan, at tendensen var at vælge den lettere tekstvariant (*lectio facillior*) frem for den sværere, eller ligefrem at rette en vanskelig til en lettere læsemåde ved konjektur/emendation¹. Denne tilbøjelighed til at tilpasse genstridige detaljer hænger utvivlsomt sammen med forestillingen om kunstværkets harmoni, som betød så meget i den klassiske poetik og æstetik. Vi vælger Horats frem for Aristoteles på grund af hans eksempler. *Epistler*, 2. bog. *Ad Pisones, de arte poetica* (Her og i det flg. efter Madsen, e. overs. (1996 v.23) "Kort sagt man må hvad man vil, men skal nøjes med én stil ad gangen." Horats' tekst begynder således (v.1-6):

Tænk om en maler med overlæg malet et billed som følger :
menneskehoved beklitret med fjer af forskellige fugle,
sat på en hestehals; lemmer af alle slags, så at – fjø da! –
barmfager kvindes krop spidser til i sortskællet hale.
Hvis I som malerens venner, blev indbudt til før-fernissagen,
ku I så tøjle et udbrud af latter, trods høfligheds regler?

Vi møder senere en attraktiv – men ligeså ekstrem – havfrue, men forsøger først i selskab med Horats at se det tekstfilologiske problem som en konfrontation mellem tekst og billede.

Den beskrivende funktion og ekphrasis

Opdeler vi tekster i to funktioner, den fortællende, hvor sproget står stærkest, og den beskrivende, hvor billedet står stærkest, vil den signifikante detalje nok oftest forekomme i den beskrivende (Horats' *De arte poetica* som ovf. v.179ff.):

Enten kan handlingen vises på scenen eller berettes.
Hvad vi får ind gennem øret, gør knap så voldsomt et indtryk,
som hvad der trænger sig ind på vor synssans, vort førstehåndsvidne.
Godt at få syn for sagn – men du skal alligevel ikke
vise på scenen ting, som hører sig til i kulissen.
Væk fra vort øje med rædsler! Lad øjenvidner berette!

Det er da også i den beskrivende funktion, man fra gammel tid har fundet et anknætningspunkt mellem billede og tekst ("ut pictura poesis", *Ars Poetica* v.361), mellem det set og det hørte. Det findes i den retoriske kategori *descriptio* på latin, på græsk *ekphrasis*: vidnesbyrd/beskrivelse med stort detaljerings- og specificationsniveau, som vi moderne kender fra fotografier.² Moderne kunsthistorie har valgt at bruge det græske paralleludtryk, *ekphrasis*, som hyponym til *descriptio* med betydningen "billedbeskrivelse"³ (jf. ndf. om J.P. Jacobsen). Litterater har fulgt det op ved at benytte *ekphrasis* om "billeddigte" (jf. ndf. om Auden). Der er således en vis terminologisk forvirring. Jeg er ikke ekspert, men finder kun historisk dokumentation for den betydningsudvikling, at *ekphrasis* først og fremmest hører sammen med retorikskolernes træning i virkelighedsbeskrivelser, hvor – skønner jeg – billeder og skulptur havde den fordel som beskrivelsesobjekter, at de holdt sig i ro i modsætning til den virkelige virkelighed, se fx om *chria* blandt skolens tekstproduktionsøvelser.⁴

Descriptio/Ekphrasis svarer – blandt moderne begreber – stort set til journalistikkens "showing" – som havde man selv været til stede. Journalistikkens modpol hertil: "telling" indrammer den "showing" fx med indbyggede iagttagere, så den kan virke lige så stærkt som den visuelle. *Descriptio/Ekphrasis* bruges som troværdighedsmarkør i den forstand, at den giver realistisk afsmitning fra velkendte ting, som alle ved, hvordan ser ud, til de scener og personer, som ingen ved, hvordan ser ud, fordi deres eksistens kun er bevidnet i tekster via sproget, jf. faktion og fremstillinger af fx Jesus. Denne diskussion er velkendt, men mest under andre overskrifter end netop retorikkens.

Der er endnu en teoretisk pointe i denne reference til retorikken: Mange figurative fremstillinger fra antikken til langt op i tiden – i det mindste for os i slutningen af 1900-tallet – bliver på grund af overleveringens karakter forstået som illustrationer til allerede foreliggende sproglige tekster (ut poesis pictura): bibelen, klassisk græsk og romersk mytologi, legender m.v., og begribes æstetisk i termer fra retorik og poetik (ut rhetorica pictura), selv om dette receptions-vilkår ikke erkendes af mange beskuere



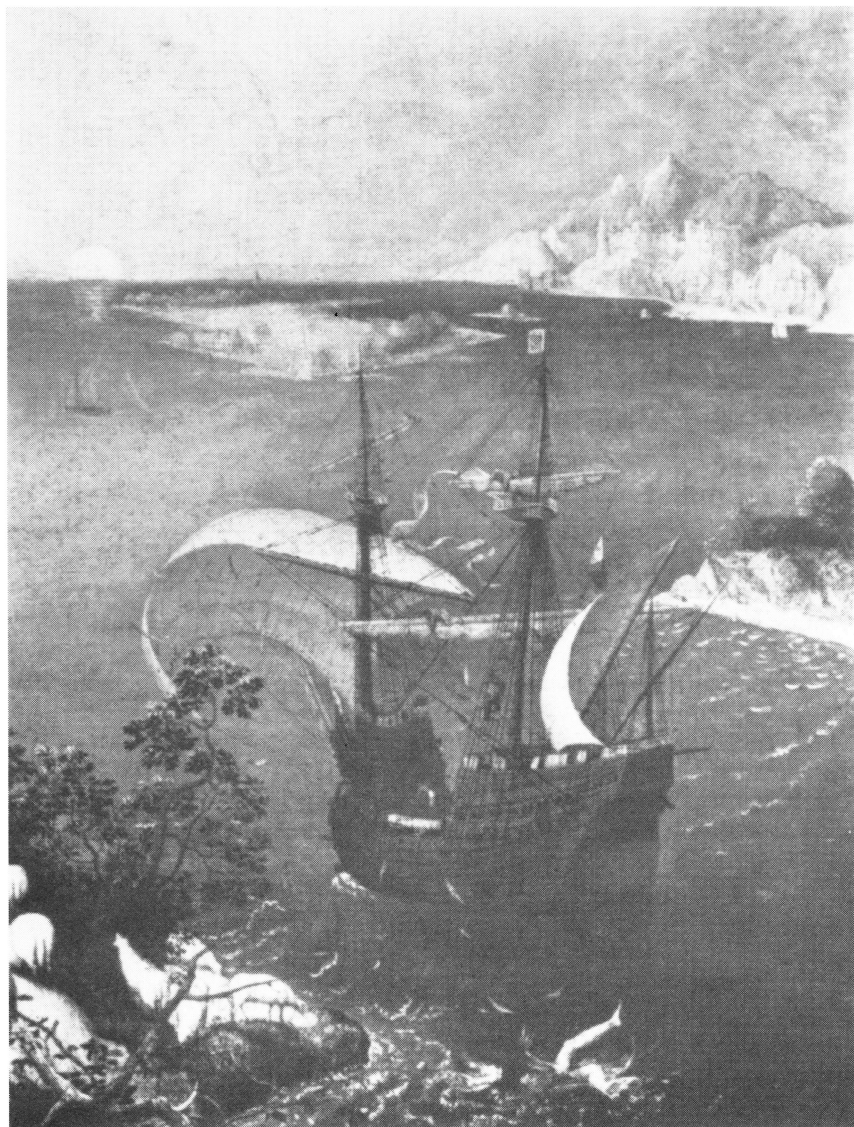
Bondebrueghel (Pieter Bruegel den ældre): Landskab med Ikaros' fald. 1558? Helhed.

Vi ser her Van Buuren-varianten i NY (*Friedländer* nr. 10a). Den flyvende Daidalos er synlig i skyerne. Varianten i Musée des Beaux Arts i Bruxelles (*Friedländer* nr. 10) viser i stedet den sol, der smeltede vokset på Ikaros' vinger. Dokumentation og ægthedsdiskussion hos Wyys (1988) s.224. Nr. 10a viser Daidalos og Ikaros som bittesmå og blege, mens den største af deres jagttagere, plovmanden, er vældig stor og bærer en pragtfuld skjorte i rødt, livets farve – et kraftigt blikfang.

i dag (jf. s.29f i Lindberg (1995), og Ringbom (1980) s.38f). Vi skal nu se et par eksempler. Det ene et maleri med baggrund i en tekst, det andet en tekst med nogle sprogligt fremstillede billeder.

Første eksempel, Bondebruegels Landskab med Ikaros' fald?

Der findes to varianter af dette maleri. Hvilket er det ægte? Facitlisten er i en tekst. Vi kan endnu en gang tage udgangspunkt i Horats. Et slagord fra hans digte (*Carmina* 2.10,5) er "den gyldne middelvej". Den går også Ovid ind for, når han i sit sproglige



Bondebrueghels Landskab med Ikaros' fald. 1558? Musée des Beaux Arts (Friedländer nr. 10). Udsnit af højre (heraldisk venstre) hjørne fornedet, med den styrtende Ikaros, skibet, fiskeren og Perdix som en agerhøne, der hoverer på en gren over fiskerens hoved.

kunstværk, "Forvandlingerne" (*Metam.*VIII, overs. Due (1989)) fortæller om det flyvende teknikgeni Daidalos, og den store forskel mellem på den ene side dennes egen søn, den højtravende Ikaros (*Metam.*VIII.183-235), der flyver solen for nær, vingerne falder af, da vokset smelter, og han styrter i havet, og på den anden side Daidalos' søstersøn, den jordbundne Perdix, der ender som en agerhøne (*Metam.*VIII.236-259). Daidalos repræsenterer selv den gyldne middelvej (jf. en marginal i Ovid (1589) s.269 "Mediocritas servanda"). Han råder Ikaros (*Metam.*VIII.203-05): "Husk at du altid skal flyve i midten ..!". Hos Ovid er den overordnede semantiske struktur en dobbelt tredeling, tre ideologiske aktører (Daidalos, Ikaros og Perdix), de to flyvende iagttaget af tre mænd fra almuen. Bruegel (= Pieter Bruegel d.æ.) maler Ovids historier, men samarbejder dem i ét billede. Simultaneffekten understreges også ved, at Ikaros ses i sit fald til højre, mens hans tilkastede grav findes til venstre. Herudover gengives Ovids fortælling formelt korrekt, men pointeres på en anden måde ved malerens dimensionering, brug af en kraftig rød farve i billedets centrum og en omdefinering af iagttagernes status. Billedet er berømt for sin realisme med skildringen af de arbejdende bønder i forgrunden. Men udlægningen af deres betydning diskuteres.⁵ Strukturen i Bruegels billede (Van Buuren-varianten) opfattes umiddelbart ikke – som i Ovids fortælling – som en dobbelt trehed, men som en bipolar opposition mellem på den ene side de flyvende og på den anden side arbejderne på jorden: bonden med sin plov, fiskeren med sin stang, hyrden med sine får. Hyrden er den eneste, der kigger opad. Ovid refererer deres tanker, da de ser Daidalos og hans søn Ikaros i luften, *Metam.* 8.v.217f.(Due(1989)):

Mangen en fisker, der sidder og meder med stangen, der dirrer,
 mangen en hyrde med hånden om staven og mangen en bonde
 med hånden på ploven ser dem forbavset og tænker, at siden
 de flyver, er det nok guder.

Hos Ovid er de arbejdende almuesfolk iagttagere af "dem" (i

tankereferatet skelnes ikke mellem den ekstremistiske Ikaros og den midtsøgende Daidalos). Hos Bruegel er bønderne nok iagttagere ("synssans, vort førstehandsvidne", jf. Horats ovf.), ganske vist desinteresserede sådanne, men også jordbundne. De har overtaget Perdix's karakter. Bruegel skaber med det kuperede land- og "hav"-skab og ved den ulige dimensionering en stærk dybdevirkning og dermed en enorm afstand mellem på den ene side den flyvende Daidalos i billedets baggrund og de tre iagttagere i dets forgrund. Hos Bruegel bliver de hovedpersoner og partiske, hvor de hos Ovid er bipersoner og mere neutrale. Således udtrykkes billedligt desinteressen i "At siden de flyver, er de nok guder".

I et andet maleri (Friedländer) laver Bruegel ikke blot en betydningsændring, men også tilføjelser. På billedet er der et skib for fulde sejl, vel det eneste markante træk i "normal dimensionering" på billedet. Skibet findes ikke i Ovids historie. Måske er det Bruegels maleriske udtryk (dette mindre hybrispregede transportmiddel) for middelvejen ("middelmådighed" siger kritikerne). I Audens berømte billeddigt inddrages additionen af størrelsen "skib" i tolkningen som udtryk for desinteresse på linje med almuefolkene.⁶ Men traditionen taler mere for min hypotese, at skibet illustrerer Daidalos' ideal: middelvejen, selv om den for de fleste moderne beskuerer er en uinteressant lectio difficilior i en tekstkommentar til Metam. (Ovidius 1589): "Dædalus' vinger betyder skibenes sejl" (min overs.), altså en traditionel konservativ tolkning. Når man således graver bare lidt dybere, ses, at alle billedets aktører kan belægges i teksten. Trods billedets voldsomme spændinger og spændvidde (Ikaros/Perdix og Daidalos/almuesfolk) hænger billedet sammen, altså for den, der kender den Ovid-tekst, som illustreres, og dermed Daidalos' råd. Men mon samtidige almuesmænd – som Bruegels indbyggede "iagttagere" – hvis de overhovedet fik øje på den lillebitte Ikaros – ville kunne rekonstruere Ovids plaidoyer for middelvejen. For hverken Daidalos' råd, eller bøndernes tanker gengives via skriftbånd eller talebobler. Man rendyrkede genrerne, nu var billedkunsten "kunst" Belting (1990)).

Men den oprindelige sammenhængskraft (her Ovids historie) er ikke altid så stærk. Se det andet eksempel!

Andet eksempel: Fru Boye i romanen Niels Lyhne

Her får vi igen brug for Horats og den røde farve. Eksemplet er fra bogen *J.P. Jacobsens Spor* ved Billeskov Jansen (1985), hvori jeg skrev en artikel *Fru Boyes Portræt*, der handler om én af kvinderne i romanen *Niels Lyhne* (1880). En tænkende sætter indsatte en rettelse i den citerede objekttekst. Den blev ikke ført tilbage. Jeg ville s.232 bringe to citater fra J.P. Jacobsens tekst for at kommentere paralleliteten mellem fru Boyes egen påklædning og hendes udsagn om en marmorstatue. Om fru Boyes påklædning skriver Jacobsen (originaludg. s.88-89):

Omkring hendes Hals og ud paa Skuldrene laa folderigt et mørkt, blodrødt Silkeklæde, hvis Snipper svandt i Kjolens spidse Udringning.

Jacobsen lader hende så travestere og kommentere en katalogtekst om en marmorstatue:

Nr.77. En ung Dame i Negligée staaer tænkstomt paa sine Been og veed ikke hvad hun skal gjøre med en Dru eklase. – Hun skulde mase den Klase Druer, der som jeg maatte raade, rigtig saadan at den røde Saft løb hende ned ad Brystet, hvad? ikke?

Hvad gør sætteren? Han retter *røde* til *søde*, med en umarkeret “correctio”. Jeg gætter på, at hans skjulte præmisser for denne lectio facilior kan have været dels Fru Boyes smag for “la dolce vita”, som romanen dokumenterer, dels det naturvidenskabelige faktum, at røde druer ikke giver rød saft, men saft af ganske samme farve som de grønne. Den røde farve kommer fra skallerne, og denne farve kommer ikke frem, blot fordi en kvindehånd “maser” dem⁷. Rygdækning for korrektørens konjektur må have været biografisk: J.P. Jacobsen var jo naturforsker og måtte vide den slags. En spændvidde, eller modsætning i hans horisont, man ofte fra Brandes’ tid har peget på,⁸ men som her så demonstreres eksemplarisk. Jeg kan ikke tro, at sætteren skulle have

forestillet sig, at Jacobsen her ville udstille en uvidenhed om dette endsigende en falsk bevidsthed blot hos Fru Boye. Min pointe (ud fra den narrative dimension: telling) med sammenligningen går fløjten. Tørklædet er ikke *sødt*, men rødt, *blodrødt*. Og derfor skal druesaften også være det. Rødt er hos Jacobsen "Livets Farve", og det er også blodets farve.

Man kan belægge dette livskraftens symbol i mange tekster. Et sted, jeg holder meget af er flg., der metaforisk kan dække både den skabende kunstner og tekstfilologen. Et velkendt sted, som alle latinskoledrenge i gamle dage havde læst. Jeg vil mindes det med et citat fra Lagercrantz (1994, s.19):

Nogle år før Proust begyndte på sin roman skrev han til vennen Antoine Bibesco:

"Jeg føler hele tomheden i mit liv, hundrede romanpersoner, tusinde ideer der beder mig give dem krop, ligesom de skygger der i *Odysseen* beder Odysseus om at lade dem drikke lidt blod og derved bringe dem til live."

Den episode, Proust hentyder til, skildrer,⁹ hvordan Odysseus trænger ind i Underverdenen for af seeren Teiresias (NH: 10.sang spec. v526-540 og 11. sang spec. versene 34-50, 84-103, 126-131, 152-155) at høre sin fremtidige skæbne. I en grube i jorden hælder han honning, mel, vin og blodet af en buk der er sort fra hoved til fod og hvis hals han har skåret over. De døde styrter så frem, for at drikke og et øjeblik vende tilbage til livet.

Fru Boye og havfruebilledet

Netop "Livets Farve" savner Fru Boye, der andetsteds i romanen selv fremstilles som en marmorstatue, gennem en ekphrasis af Canovas "Paolina Borghese som Venus Victrix",¹⁰ der er skandaløst nøgen, men hvid som sne (fotos Haastrup (1985) s.222-223). Fru Boyes udladning om drueklassen fortsætter med hendes medrivende skildring (ekphrasis) af en havfrue,¹¹ en skumfødte Venus, der minder om maleriet "En Havfrue" (1873) af E. Jerichau-Baumann (Ny Carlsberg Glyptotek):

Nej hun skulde være nøgen som en Bølge, og Havets vilde Skjønhed skal gaa igjen i hende. Der måtte være noget af Sommerhavets Fosforskjær over hendes Hud, noget af Tangskovens sorte, forfildrede Rædsel i hendes Haar. Ikke? Jo, Vandets tusinde Farver maa gaae og komme i blinkende Skiften i hendes øjne; det blege Bryst maa være koldt af en vellystigt kølende Kulde, Bølgerne risle deres vuggende Gang gjennem alle hendes Former, og der er Malstrømmens Sug en i hendes Kys og der er Skummets bristende blødhed i Favntaget af hendes Arme. (s. 93f.)

Det er nok sig selv, hun taler om¹² – sin drøm om kvindens natur og seksualitet, der får de to unge, “uerfarne”, iagttagere, Niels Lyhne og hans ven, til at rødme. Jf. andetsteds hendes ditto om kvindens værdighed: “vi er guddommelige nok som vi er” (originaludg. s.112-13, jf. Haastrup (1985), s.225f.) Og så mindes man indledningen til Horats’ *De arte Poetica*, citeret ovf., hvor havfruen mangler harmoni mellem sine dele, ganske som Fru Boye (Haastrup (1985) s.234) – og netop derfor efter Horats’ æstetik må være diskvalificeret som kunstværk.

J.P. Jacobsens realisme

J.P. Jacobsen er berømt som realist, hans evne til at vise personer og interiører kan sammenlignes med kunsthistorikeres og skønånders billedbeskrivelser,¹³ der igen ligner retorikkens kategori “ekphrasis”, og ikke mindst den indsnævrede betydning i kunsthistorikernes nymøntning. Man kan så spørge, om realismen ikke netop gik ud på at give en naturvidenskabelig beskrivelse i fortællingens form. Som romanforfatter tænkte J.P. Jacobsen også en del i symboler – blandt andet ved at inddrage i sin ekphrase en del kunstværker, som måske ikke alle genkendte. Og nogle læsere, her uheldigvis min sætter, lagde mere vægt på Jacobsens uddannelse som naturhistoriker end hans ry som romankunstner, når de dannede sig en “pretext” for deres læsning. Sætterens indgreb er en fejlagtig, men forståelig¹⁴ konjektur af et sted, hvor det var svært at skelne mellem *lectio faciliior* og *difficilior*: på den ene side “det søde liv” og naturvidenskaben, og på den anden den røde “livets farve” og Jacobsens tanker om

varianter af "Das Ewig-Weibliche"¹⁵, jf. "Alléen af kvinder" i Niels Lyhne.

Men det var ikke den slags realisme, Jacobsen ville, han er mere interesseret i psykologi. Og så malede han med sproget. Med det skabte han billeder af stor skønhed og dyb betydning. Jacobsen var som symbolbruger nok forud for sin tid. Man kan sammenligne med en forfatter fra dette århundrede som Proust og hans storværk *På sporet af den tabte Tid*. Som Proust havde sin Ruskin, havde Jacobsen sin Estlander, hvor de hentede stof og inspiration til deres prosakunst, både direkte og indirekte.¹⁶ Man har samlet referencer til bildende kunst i Proust's værker, og udgivet en bog med "hans Museum", jf. M.M. Magill (1991) og Y. le Pichon & al. (1990). Det ville være fristende at prøve det samme med J.P. Jacobsen på grundlag af bl.a. hans noter og indstregninger i Estlanders bog.

Det blodrøde silkeklæde og den knaldrøde lap

Det blodrøde tørklæde er et element i en fiktiv kvindelig persons selvscenesættelse og antagelig også selvforståelse, men er af den tænkende læser/sætter opfattet som et stilbrud, et brud på den naturvidenskabelige diskurs, han venter at finde, jf. Apollonios' skybilleder.¹⁷ Måske et stilbrud, som hvis en bekendt mødte op i 1998, klædt i højeste mode fra 70'erne: nykøbte blue jeans med en farvestrålende lap. Jf. Jacobsens omhu med skildringen af kvindernes kjoler (ornatus), Haastrup (1985) passim og ill. s. 231. Mon ikke han har kendt også v.15-16 i Horats' Poetik: ("purpureus ... assuitur pannus"):¹⁸ "Men så et stilbrud med ét, som en knaldrød lap på en toga. "Som hos Horats er indtrykket afhængigt af læserens evne til "at se for sig", hvad han opfatter gennem sproget, "ut pictura poesis". Godt man har teksterne hos Ovid og J.P. Jacobsen at konsultere! Deres værker er fulde af signifikante detaljer, ofte malede med sproget. Også i den slags tekster vil en tænkende læser/sætter kunne vælge galt, når han spørger: hvilken læsemåde der er facillior og hvilken difficilior?

Noter

- 1) Vurdering af varianter og konjekturet formuleres gerne i produktionsstermer og spekulationer over afskrivers eller sætters psykiske habitus. Den tænkende læser/afskriver/trykker er den værste at have med at gøre. Han retter for at kunne videregive en forståelig tekst. Han vil skolemesterere (Haastrup 1963) eller *grammatizare*, som de gamle sagde. Han er en slags tekstfilolog, men oftest vil han banalisere teksten og udtvære signifikante detaljer.
- 2) Denne tolkning svarer også til de græsk/byzantinske kildeskrifter af teoretisk/normativ art, som citeres i håndbøgerne (Lausberg (jf. ndf.), *Hist.Wb.d.Rethorik*, red. Ueding(1994) Bd.2 sp.549-553, *Thesaurus Græce Linguae* .. (1835) vol.III, sp.634-35) og udfoldes meget klart hos Maguire (1981) i afsnittet "Description", s.22-52 med udførlig dokumentation i noterne s.118-125. Yderligere om brugen i Byzans hos Ruth Webb in Mann & Munk Olsen (1997) s.4. Relevante kategorier er også *evidentia* og *illustratio*. Under *evidentia* henviser Lausberg (1960) § 810 til bl.a. Hermogenes, Priscian's progymnasmata, og især en række steder hos Quintilian. Især mærkes Quintilians afsnit om *ornatus* (8.3), hvor også Horats' *Ars Poetica* citeres. Q. bringer (8.3.66) et citat fra Cicero med en beskrivelse af et festlokale dagen derpå: "I seemed to see some entering, some leaving the room, some reeling under the influence of the wine, others yawning with yesterdays potations. The floor was foul with wine-smears, covered with wreaths halfwithered and littered with fishbones." (Loeb ed. 1922 s.244-45). Jf. beskrivelsen af et orgiebillede af Couture: "Decadence Romaine" s.20 i Haastrup (1986). Jf. Scott (1994) s.61-75 med gennemgang af Theo. Gautier's beskrivelse af orgiebilledet s.67-68 (*Salon de 1847*). Ligheden med Q. kommenteres ikke.
- 3) At referere til retorikkens ekphrasis er ikke nyt jf. oversigt s.16-19 i Lund, H. (1982) med ref. til fx G.E.B. Saintsbury (1902) og Hagstrum, J.H. (1958), men også Lukacs, Genette m.fl. Kunsthistoriens interesse for antikke billedbeskrivelser skyldes naturligvis, at de supplerer den materielle overlevering. Jf. fx de to Philostratos'er fra 3. årh., den ældre og yngre, måske i slægt med forf. til Apollonios (2.årh.). Om de to se Loeb Libr.: *IMAGINES*, og Goethe (1818). Om stilleben/nature morte hos Philostratos se Bryson (1990) med henv. fx til Sterling (1981) og Gombrich (1963). Gombrichs kritiske standpunkt overfor Sterling: Man overtog i renaissanceen ikke Philostratos' betegnelse *xenia*. Men G. anerkender, at sammenligningspunktet er beskrivelse af synsindtryk. Af interesse i Vesten fx et eksemplar i

Wittenberg if bibliotekskatalogen fra beg. af 1500tallet. NB også en dansk introduktion til Philostraternes billedbeskrivelser. Baden (1792) harcelerer (if. Schepelern (1976)), netop over, at "man" kun interesserer sig for "historier" og ikke de specifikke billedlige kvaliteter. Baden var dog ikke kridthuset hos formskærerlavet. Billedbeskrivelser med farver findes fx i H.C. Andersens digt "Det har Zombien gjort". Jf. Haastrup (1985), s.245 note 4.

- 4) Noble peasants eller mere eller mindre karikerede som andetsteds. Bryson (1990) s.100f.+ noter, tolker fremstillingen således: "Breughel reverses the direction of Italian painting, with its urge to make the human sublime; there is deliberate countersublimation, a plunging of vision downwards towards an image of humanity that insults grandeur and erases distinction". Om netop Ikaros' fald se s.139-40. Bruegel tager afstand fra himmelflugten og dermed fra den italienske idealisme med dens "Erdengötter" (1997). Almuesfolkene er ligeglade med Ikaros, som forfattere tidligere var ligeglade med almuen – eller karikerede den, som i komedien. Peters fornægtelse i Caravaggios fremstilling (jf. Berg Eriksen analyse) kommenteres af Auerbach (1971) s.44ff. Pointen er, at ellers ingen før evangeliet havde taget en socialt lavtstillet person alvorligt på den universelle måde. Det er et stilbrud af de store. Jf. Augustins opgør med retorikken, Auerbach (19xx): *Sermo Humilis*. Caravaggios billede viser meget stærkt Peters affekt, men hans replik (Matt.26.69-75) må man selv huske. Peters blottede tænder signalerer uanstændighed/ondskab. Jf. L. Röhrich(1973) "Zahn" s.1169 (belæg: Moscherosch). Om "fornægtelse" jf. den jødiske lærde Maimonides, der år 1190 udsendte *De vildfarendes Vejviser* og tillod sit folk løgn, når det gjaldt livet, som for Peter i ypperstepræstens gård. Om almuesprog, se også Haastrup (1997b).
- 5) Forholdet mellem Bondebruegels billede og Ovids tekst diskuteres (realisme/forbillede) af M. O'Toole (1994). O'Tooles essay er en sammenligning af billedet (det uden Daidalos) med Audens digt "Musée des Beaux Arts", et forsøg på at analysere billede og tekst med samme begrebsapparat lånt fra M.A.K. Halliday. Auden overfører ved besjæling plovmandens desinteresse til skibet: "... and the expensive delicate ship that must have seen / Something amazing, a boy falling out of the sky, / Had somewhere to get and sailed calmly on." Svarende til den tolkning kenderen Friedländer (1976) gav og bemærkede, at endogså solen, der smeltede vingerne, fortsætter sin bane uanfægtet. Fortolkninger, der bygger mere på billede end på den illustrerede tekst, finder man i emblematikker fra renaissance og

barok. Her er så ny tekst som vignetter til emblemerne, dvs. ny sproglige formuleringer, der kun forholder sig til den oprindelige tekst (in casu Ovids) via emblemet/billedet. Ikaros stemples i emblematikkerne som "astrolog" Det er vist dem, Luther kaldte "Schwarmgeister". Folk som søgte direkte kontakt med guddommen uden om kirken og kunne optræde som revolutionære på det samfundsmæssige niveau. Se i øvrigt Pichon (1992). Heri s.126-127 (et opslag) til venstre et digt fra *Les Fleurs du Mal* (1868): "Les Plain-tes d'un Icare" (han ser luddernes skønhed, men får ikke æren af at give navn til det sted, hvor han går til grunde). Og til højre et emblematisk stik af H. Goltzius (1558-1617): "La chute d'Icare" fra 1588, Gravure, BN, Paris. I randen et latinsk epigram i disticha: "scire, dei munus, divinum est noscere velle / sed fas limitibus se tenuisse suis / dum sibi quisque sapit nec iusti examina cernit / Icarus Icarus nomina donat aquis." Ja, man skal kende sin begrænsning.

- 6) De maleriske modeller for fremstillingen af skibet og "havskabet" er velkendt, jf. B. Wyys (1988), der bringer en oversigt over receptionen og forholdet til Ovids tekst. Et træk, der ikke matcher, har givet navn til artiklen: "Der Dolch am linken Bildrand ...". Dolken refererer nok til en fraværende. Er det til Daidalos, der har begravet Ikaros og nu forbander sin tekniske kunnen (Metam.VIII.234), eller er det til Perdix, der opfandt jernet og dannede mange kunstfærdige redskaber fx. saven (dog ikke ploven til plovmanden), så Daidalos blev misundelig og forsøgte at styrte ham i afgrunden (Metam. VIII.v250-53.)? Netop en sådan død fik så hans søn Ikaros – gudernes hævn? Athe-ne gav Perdix vinger, så han overlever som agerhøne. Ikaros fik vinger af sin far, og døde.
- 7) Men hvad en tekstfilolog end vælger at gøre, må hans rettelsesfor-slag, hans hypotese, naturligvis kunne begrundes rationelt, ud fra tekstens mening, kendte fejkilder i processer i tekstens overleve-ring. Her ligger forskellen mellem den tænkende læser og den vi-denskabelig tekststudiver, jf. Popper (5.udg. 1989).
- 8) Jf. Haastrup (1985) spec. s.240, 243 og 245; og H.P. Rohde (1992).
- 9) Dybest set som udtrykt i slutningen af henh. bd.1 og bd.7 af *På spo-ret af den tabte tid*, jf. Chr. Kock i *EDDA 2/97* s.201, med reference til Genette (1972).
- 10) Om ligheden mellem skulpturen og romanens Fru Boye se s.220-224 i Haastrup (1985), bl.a. flg. citat fra orig.-udg. (1880) s.100: "Der var slet ikke Noget om, at hun her havde røget Opium i en fransk Klub,


lige saa lidt som om den Historie, at hun havde ladet sig modellere paa samme Maade som Paolina Borghese”.

- 11) Utvivlsomt læst af de primære læsere som et alternativ til havfruen Tangkjær i Oehlenschlägers *Helge* (1814).
- 12) Den prøvende, antydende form, hvor skribentens konstruktive overvejelser, og spil med fiktionsformen, indirekte fremlægges via brugen af modaliteter minder om “Fra Skitsebogen” (fx Der burde have været roser ...). Fremstillingen går så over i alm. indikativ, præteritum eller præsens. Jf. de to Philostrater (note 3 ovf.), der bruger dialogisk billedbeskrivelse/ekphrasis i præsens. Deres *eikones* er i Loeb-udgaven trykt sammen med billedbeskrivelser af Callistratos, der skriver monologisk og i præteritum. Se billedekspl. i Ghedini, F.: “Il mosaico greco e romano,” tema in *ARCHEO* vol.62, apr. 1990, spec. s.63 henv. til billedbeskrivelser af Athenæus fra Naucratis 2.-3. årh. e.Chr. (værket: *Deipnosophistai*) Jf. mine overvejelser over instrukser (planer) og modeller (kunstværker) s.143f. i Widell & al. (1997) og s.75f. i Gall Jørgensen & al. (1996).
- 13) Om Jacobsens betydning for andre kunstnere, især tyske jf. Algot Sørensen (1985). Uden at kende til kunsthistoriens brug af *ekphrasis*-begrebet rejser jeg s.18f. i Haastrup (1985) den hypotese, at Jacobsen kan have lært sin perlestikkerstil ved læsning af kunsthistoriske værker, der på hans tid jo ikke kunne bringe farvereproduktioner.
- 14) Så skulle den korrekte naturvidenskabelige emendation af *røde* til *søde* være på sin plads. Den der vil kalde en spade en spade og vise, at verden hænger sammen, at der er mening i den: årsag og virkning osv., Jf. Nøjgaard, M. (1996) med diskussion af realismebegrebet især hos Ricoeur i *Temps et récit* (1983-85).
- 15) Jf. Heinrich Detering (1994), s.390 vedr. Thomas vs. Heinrich Mann om “Das Ewig-Weibliche” og dennes *Die Göttinnen*, 1905).
- 16) Proust havde overs. Ruskin-værker til fransk, 1900 (*Le Bible d’Amiens*) og 1906 (*Sésame et les Lys*). Hans fortaler – på fransk til de to oversatte værker, er nu udgivet på engelsk af Jean Auret (1987): *On Reading Ruskin* 1987. Peter Cornell (1995) skriver s.57a “A remarkable number of the paintings that appear in the novel had not been discovered by Proust in museums or in churches but in Ruskin’s texts and books”, og s.57b “Ruskin is Proust’s teacher and father-figure, but there is also an impulse to parricide”. Og senere “Consequently, in *View of Delft*, he makes Bergotte ignore the painting’s motif completely because the only thing that attracts his attention,

painfully and euphorically, is the fresh painterly lustre: "That's how I ought to have written". Den gule plet.

- 17) Gombrich (1956/59): "The beholder's share", afsnittet "The image in the clouds" s.154-169. Den danske overs. (Flavios Filostratos: *Apollonios af Tyanas Levned*, ved Chr.L. Nielsen, Kbhv. 1989) mgl. afsnittet om skybillederne.
- 18) "In the hands of less skilfull authors the ekphrasis became a tinsel showpiece" skriver D.L. Clark (1957) s.203 om "the purple patch"

Litteratur

- Algot Sørensen (1985): "Tyskland" s.111-158 in Billeskov Jansen (1985). *Apollonius af Thyana* udg. i Loeb.
- Auerbach, E. (udg. 1971): *Mimesis* , 5.oplag.
- Belting, H. (1990): *Bild und Kult, eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München.*
- Billeskov Jansen ed. (1985): *J.P.Jacobsens Spor, I Ord, Billeder og Toner, Tolv Afhandlinger udgivet af J.P.Jacobsens-Selskabet i hundredåret for digterens død, C.A. Reitzels Forlag, Kbhv., 1985.*
- Bryson, Norman (1990): *Looking at the overlooked*, Harvard.
- Collier & al. ed. (1994): *Artistic Relations, Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Yale.
- Cornell, Peter art. "The Text in the Painting, and the Painting in the Text, Some reflections on Literary Interpretation" s.55f in Lindberg ed. (1995).
- Detering, Heinrich (1994): *Das Offene Geheimnis*, Göttingen.  *Erdengötter = Schriften der Universitätsbibliothek Bd.77, Marburg, 1997.*
- Goethe, W. (1818): "Philostrats Gemälde, Antik und Modern".
- Gombrich, E.H. (1956/59): *Art and Illusion*, London.
- Gombrich, E.H. (1963) essay i *Meditations on a hobby Horse* (..), Phaidon, 1963. s.154f.
- Haugen, O.E. & al. (1990): *Den filologiske Vitenskap*, Oslo.
- Haastrup, N. (1963-65): "Zur frühen Pariserbibel" in *CI&M.24 & 26*. Århus.
- Haastrup, N. (1981) in *Danske Studier 1981*, s.125-37.
- Haastrup, N. (1986): "J.P. Jacobsens kunsthistorie genfundet – eller om videnskabens nytte af J.P. Jacobsens blyantsnotater i C.G. Estlanders

1999
De bildande konsternas Historia" s.3f. in i *Magasin fra Det kongelige Bibliotek og Universitetsbiblioteket* 1.årg. nr. 4.

Haastrup, N. (1994) "Die Masken ..." s.335f in K.Kröll & al. red.: *Mein Ganzer Körper ist Gesicht.* *id. 985007*

Haastrup, N. (1996): "Retorik ..." in Gall Jørgensen & al.(1996): *Det nye Korstog.*

Haastrup, N. (1997a): "Instrukser og modeller" in Widell, P. & al.: MUDS 6, Århus.

Haastrup, N. (1997b): "At rødme bag sprogets maske (...)", s.210-219 in *Traditioner er mange ting, festskrift til Iørn Piø*, red. E.M.Kofod & al., Foren. Da. Folkeminder.

Haastrup, N. (1998): "Sjælens og kroppens trætte" s.8-17 i Selskab for nordisk Filologi, Årsberetning 1996-1997, Kbhv.

Kock, Chr. (1997): "Fortællingens konnotative apekter" EDDA 2/97.

Lausberg, H. (1960): *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München.

Lindberg, Bo ed. (1995): *Icon to Cartoon, a tribute to Sixten Ringbom, Studies in Art History v.16*, Helsinki.

Lund, Hans (1982): *Texten som tavla, Studier i litterær bildtransformation*, Lund.

Madsen, E. overs. (1986): *HORATS, Poetik og Kritik*, Reitzel.

Magill, M.M. (1991): *Repertoire des references aux arts et à la litterature dans "A la recherche du temps perdu" de Marcel Proust*, Birmingham, Alab.

Mann, N. & B. Munk Olsen (1997): *Medieval and Renaissance Scholarship*, Leiden.

Nøjgaard, Morten (1996): diskussion af realismebegrebet p.g. af Ricoeurs store værk: *Temps et récit*, 1983-85 i Holmgaard red. *Gensyn med realismen*, 1996.

Filostratos, Flavios: *Apollonios af Tyanas Levned*, overs. af Chr.L.Nielsen, Skt. Ansgars Forlag, 1989.

Ovidius *Metamorphoses seu Fabulae Poeticae* udg., Frankf.a.M., 1589.

Pichon, Yann le, (1992): *Le Musée retrouvé de Charles Baudelaire*. Heri s.126-127.

Popper, K.R. (1989) *Conjectures and refutations* (5.ed.).

Ringbom, Sixten (1980): "Some pictorial conventions for the recounting of thought and experiences in late medieval art" s.38-69 in F.G. Andersen & al., red: *Medieval Iconography and Narrative*, Odense.

Rohde, H.P. (1992): "Den tabte Pointe i Georg Brandes' afhandling om det uendeligt små og det uendeligt store i poesien" *MAGASIN fra Det kgl. Bibl.* 7.årg. nr.2.

L. Röhrich (1973): *Lexikon der sprichwörterlichen Redensarten*.

Sabinus, jf Ovidius.

Schepelern, Ditlev ed. (1976): *Kunsthistorikeren Torkel Baden 1765-1849, En Efterskrift til hans Afhandling (1792) om Filostrats Billedbeskrivelser, (= Skrifter udgivet af Kunstakademiets Bibliotek)*, Kbhv.

Scott, David (1994): "Writing the arts, aesthetics, art criticism and the literary practice" s.61-75 in Peter Collier & al. ed.: *Artistic Relations, Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Yale, 1994.

← Zeitschrift f. deutsche Philologie, Bd.116, 1997, Sonderheft: "Philologie als Textwissenschaft".

ord. punctum caecum

se James Elkins: s. 318 note 30

in *Our pictures and the words that fail them*. 1998

uden ref. til Proust.