

# SAMLAREN

T I D S K R I F T

F Ö R

S V E N S K L I T T E R A T U R H I S T O R I S K

F O R S K N I N G



*NY FÖLJD. ÅRGÅNG 33*

**1952**

U P P S A L A 1 9 5 3

---

S V E N S K A L I T T E R A T U R S Ä L L S K A P E T

UPPSALA 1953

ALMQVIST & WIKSELLS BOKTRYCKERI AB

537165

# Digtningen og ”arketyperne”

Av Mogens Brøndsted.

Den moderne dybdepsykologi har ydet litteraturforskningen ubestridelige tjenester. Digtværkets genesis er blevet belyst gennem undersøgelser af den »ubevidste» aktivitet, og karakteranalysen af forfatteren og hans personer er blevet beriget med nye vidtrækkende synspunkter. Men de to hovedretninger, den freudske og den adlerske, har begge en uheldig tilbøjelighed til at overse det specifikt kunstneriske, eller dog reducere det til et surrogat, kommet i stand ved henholdsvis driftsublimering og mindreværdskompensation. For Freud bliver kunstneren gerne en neurotisk dagdrømmer, ude af stand til at realisere sine ønsker i det virkelige liv; for Adler er kunstens vigtigste drivkraft en mere eller mindre tilsløret, legemlig eller sjælelig defekt, som tvinger selvhævdelsen ind på denne omvej. Værkerne bliver blot altfor-menneskelige dokumenter, forklarlige ud fra private komplikationer hos deres ophav. Denne betragtning kan være væsentlig og berettiget i mange tilfælde, men er farlig i sin ensidige tillem্পning — især når det gælder den store digtning. Ikke mindst svigter vurderingsgrundlaget (er den største kunst den mentalhygiejnisk virksomste?). Endvidere indsnevres litteraturens etiske og ideelle appel; når Peer Gynt eller Brand alene ses som forklædninger for visse, biografiske forståelige kompleks-dannelser hos forfatteren, bliver vi behageligt fritagne for at tage moralsk standpunkt til disse figurer. Men overhovedet gøres uret, dels imod sådanne værker, som er mindre egnede til at presses ind i de givne skemaer, dels imod selve kunstens egenverdi, der har krav på en anden målestok end den psykoterapeutiske. Man behøver derved ikke at give afkald på dybdetolkningens værktøj; men istedenfor at generalisere ud fra særtilfælde kunne man spørge, om ikke den »store» digtning viser en bredere vej til det grundmenneskelige. Dens tilkomst og udformning bliver en mere normal affære, når kunstdriften betragtes ikke som et afledningsfænomen, men som noget primært, og kunsten forstås som et potenseret udtryk for et alment psykisk behov (det æstetiske). Og litteraturens indhold og budskab ville få øget betydning, om det kan vises, at den ikke udelukkende er betinget af sine skaberes personlige forudsætninger. Hvad angår dette sidste punkt, er der grund til at fæste sig ved bevægelsens tredje store navn, schweizeren *C. G. Jung*, som ligesom Alfred Adler tidligt brød med læremesteren Freud og udformede sin egen analytiske psykologi. Dens konsekvenser for digtopfattelsen er blevet mindre påagtede, men er måske nok så frugtbare.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Jung har ved to lejligheder givet en litteraturteoretisk tillem্পning af sine anskuelser, i foredraget *Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk* (1922, bl.. a. optrykt i *Seelenprobleme der Gegenwart*, 1931, på engelsk i

Jung fastslår at kunst så lidt som religion kan »gå op» i psykologi (ellers kunne psykologi lige så vel indordnes under fysiologien — og, kan man tilføje, denne atter under biologien). Blot den kunstneriske formningsproces kan betragtes psykologisk; kunstens væsen er et æstetisk anliggende. Specielt viser han følgerne af at tillempe psykoanalysen på digterværker: de tilbageføres kausalt på en række elementære betingelser, fx. forældrebinding, og bliver derved analoge med andre psykotiske symptomer; kunstværker forklares ligesom neuroser, ud fra individuelle patologiske forhold, der i grunden kræver lægelig terapi. Eksempelvis ville Platons berømte symbol på erkendelsesteoriens problem, de fangne mennesker i grotten, efter freudiansk tydning være et billede på uterus, og det skulle da røbe Platons infantile seksualitet; for Jung viser det derimod de primitive rødder for Platons filosofiske intuition. Eksemplet fører over i den jungske opfattelse af kunstens billedsprog og overhovedet digterværket som visende *udover* det individuelle. Kunstproduktet er næsten en art selvstændigt væsen, der benytter menneskets personlige dispositioner som planten nærer sig af jordbunden, til at forme sig efter sit eget formål; det forholder sig som et barn til sin mor, egenrådigt i samme grad som skabelsesprocessen er domineret af underbevidstheden — ja under væxten kan det påvirke og medbestemme sin skaber (»nicht Goethe macht den Faust, sondern Faust macht Goethe»). Jung lægger her vægten på den inspiratorisk-spontane art af digteproces, modsat den mere bevidst intenderende med hensigtsmæssig udformning og omhyggelig beregning af effekter. De to typer svarer til Schillers bekendte begrebspar naiv-sentimental og til Jungs egen distinktion extravert-introvert (som dog ikke må forstås mere dogmatisk end at blandingstypen er det normale; den hovedsagelig introverte kan til tider indtage den extravertede holdning og omvendt, ligesom nogle forfattere i værket netop røber deres komplementære type). Den spontane, ufrivillige skaberakt er den psykologisk interessanteste, fordi underbevidsthedens aktivitet her er tydeligst: den influerer eller endog dirigerer overbevidstheden, fortrængte elementer skyder op som på en fremmed viljes bud, kunstneren bliver en slave under sit værk. Alt dette berettiger til at tale om kunstskaelsen som et »autonomt kompleks», et højere »må», på linje med andre autonome komplekser som instinkter og drifter, der kommer og forsvinder efter egne indre tendenser, uafhængigt af bevidsthedens ønsker. Det ubevidste associeres med det bevidste til en perception, udenfor rækkevidde af viljens kontrol eller reproduktion; bevidstheden trænges tilbage fra sit overherredømme, og vi får en regressiv eller degenerativ udvikling til længst tilbagelagte trin: instinktive, naive, utilpassede dele af sjælelivet dukker frem ved siden af de etiske, modne, tilpassede.

Værker af denne art kan, hævder Jung, kun opfattes fuldtud som *symbols* (dvs. udtryk for noget underliggende, som strengt taget ikke kan udtrykkes på anden måde). Hvis vi blot forstår dem udfra hvad de synes at betyde, altså den tilsyneladende mening, når vi ikke frem til nogen analyse. Men appellerer de til os symbolsk, må vi efter den jungske

*Contributions to Analytical Psychology*, 1928) og i artiklen *Psychologie und Dichtung* i det af Ermatinger udgivne samleværk *Philosophie der Literaturwissenschaft*, 1930 (engelsk oversættelse i *transition*). Nærværende fremstilling bygger hovedsagelig på den førstnævnte afhandling.

psykologi spørge efter, hvilket urbillede i den »kollektive underbevidsthed» der kan spores bag det billede som er udviklet i kunstværket. Og her er vi ved den ejendommeligste del af hans poetik.

Jung opererer som bekendt med tre psykiske sfærer eller »lag»: det bevidste, det personligt eller individuelt ubevidste og endelig det kollektivt ubevidste. Det personligt ubevidste indeholder dunkle fortrængninger af individets tidligere oplevelser, tæt under bevidsthedstærskelen, og der- som de dominerer værket bliver det — som i det freudske system — snarere et symptom end et symbol. (»Das Persönliche ist eine Beschränkung, ja sogar ein Laster der Kunst.») Men dybest findes det kollektive, blot eksisterende latent som muligheder, overleveret fra fjerne fortider i selve hjernens anatomiske struktur; denne må, mener Jung, være disponeret for bestemte aprioriske ideer eller mnemiske billeder, som regulerer fantasiaktiviteten. Disse urbilleder, som kun kan erkendes ved en tilbageslutning, kalder han *arketyper*.<sup>2</sup> De kan tage form af en figur (menneskelig eller overmenneskelig), en lokalitet eller et forløb; ifølge deres væsen er de først og fremmest mytologiske og opstået som nedfældninger af typiske erfaringer hos vore forfædre, et gennemsnitsuddrag af urfolkenes oplevelser. De ligger som potentielle motiver for den skabende fantasi og venter på en tilnærmelsesvis sproglig formulering. Hvert af dem indeholder et stykke menneskeskæbne, glæde- eller smertefyldt; og de øjeblikke, da de realiseres, er kendetegnede af en følelsesintensitet, som berøringen af ukendte strenge. Efter striden med de individuelle, atypiske elementer følger frembrudet af det typiske som en befrielse. Og disse forbindelser ned til det oprindelige hjælper som »idealer» den enkelte til at frigøre og aktivere alle hans skjulte kræfter. De mest virksomme idealer, hævder Jung, er altid mere eller mindre gennemskuelige varianter af arketyperne, hvilket viser sig i at de er så velegnede til allegorik. I forestillingen af fædrelandet som en moder er det ikke allegorien som sådan, men moderland-ideen, som bærer symbolværdien. Den tilsvarende arketyper er her en såkaldt »participation mystique» (med Levy Brühls udtryk), de primitives delagtighed i jorden, som indeholder deres forfædres ånd. Hver relation til arketyperne — gennem oplevelse eller formidlet gennem sproget — vækker denne særlige resonans, og dette er ifølge Jung hemmeligheden ved den store kunsts virkning. Den kalder det arketyperne tillive i underbevidstheden, former det i et billede og oversætter det til et nutidssprog, som gør det muligt for modtageren at finde ned til lag som ellers kunne være ukendte for ham.

\*

Vi vil gemme indvendingerne og se på konsekvenserne under forudsætning af teoriens rigtighed. Først følgerne for opfattelsen af kunstens funktion:

Kunsten bliver et *meddelelsesmiddel* mellem mennesker, en kommunikationsfaktor af særlig rang, fordi den kommunikerer andet og mere end

<sup>2</sup> Navnet (på græsk »første aftryk», »urstempel») er Augustins omskrivning for de platonske *eides* (sml. Jung i *Psychologie und Religion*, 1940, s. 93). En diagrammatisk fremstilling af arketypernes funktion er forsøgt i Jolan Jacobi, *Die Psychologie von C. G. Jung*, 1945, s. 73.

andre meddelelsesmidler. Heri ligger hvad Jung kalder kunstens sociale betydning.

Kunsten bliver et *erkendelsesmiddel*, fordi den i sit symbolsprog udtrykker hvad ellers ikke kan udtrykkes, — en art emotionel kundskab om en virkelighed udenfor os selv som individer, og en sandhed om os selv som menneskeart, opløftende eller skræmmende.

Kunsten bliver en *tidsregulator*, idet den — på godt og ondt — frembringer netop hvad tiden mangler; konflikten mellem digter og samtid (af sociologiske kritikere ofte kaldt hans flugt eller escapisme fra virkeligheden) får ham til i sin utilfredsstillelse at vende sig indefter og kompensere sin tidsalders ensidighed med dette urstof fra det fællesmenneskelige. Kunstnerens manglende tilpasning til samfundet kan altså vel være en vinding; istedenfor at anklage ham som asocial kan man spørge om han ikke i sin isolation skaber just hvad samtiden trænger til.

— Dernæst konsekvenserne for studiet af litteraturen:

Teorien kunne — gennem inddragelse af mytologisk og etnologisk materiale — sætte litteraturkomparatisterne i stand til at udvælge de betydningsfulde motiver og forklare deres betydningsfylde; og den ville sætte litteraturhistorikerne i stand til at forklare, hvorfor beslægtede symboler dukker op uden påviselig sammenhæng (samt overflødiggøre mange af deres anstrengelser for at påvise sammenhæng ud fra påvirkninger og indflydelser<sup>3</sup>). Og overhovedet ville forståelsen af symbolbegrebet udbydes; mens de bevidste symboliseringer kan gælde et bestemt formulerbart indhold, vil de ubevidste ofte udtrykke en sjælelig realitet af non-verbal art. »Hvad ei med Ord kan nævnes i det rigeste Sprog, det Udsigelige, skal Digtet røbe dog» (Welhaven: Digtets Aand).

Endvidere bliver det forklarligt, hvorfor visse værker har appel og levende virkning ned gennem tiderne, og hvorfor vi har lov til at kalde dem store. Dels ydes der således et bidrag til belysning af spørgsmålet »poetry and belief»: hvorledes vi kan værdsætte digterværker med religiøs eller trosmæssig holdning (eller ligefrem forkyndelse) uden at dele denne tro.<sup>4</sup> Selv specifikke dogmer kan have arketypisk grundlag. Og dels får vi et værdikriterium, som rækker udover smagsrelativismen og virker med til at definere det omstridte begreb *universalitet* eller universalværdi.

Endelig må nævnes den praktiske følge, at forskerinteressen koncentrerer sig om værkerne selv, deres immanente struktur og skiftende resonans. Digteren, »instrumentet», og hans privatbiografi skydes i baggrunden<sup>5</sup> og symboltolkningen i forgrunden; værksymbolet vil dog aldrig

<sup>3</sup> Et karakteristisk tilfælde forekom fornylig i Danmark, da en litteraturforsker mente at konstatere påvirkning fra Grundtvig (»Nordens Mythologi») på Johannes V. Jensen; dennes monograf forespurgte hos digteren og fik hans ord for, at han aldrig havde beskæftiget sig med Grundtvigs værk (se *Danske Studier*, 1948, s. 142). Der er næppe grund til at drage Johs. V. Jensens ord i tvivl, eftersom han ellers beredvilligt har tilstået modtagne påvirkninger og var stor nok til at kunne gøre det; de ydre ligheder er gennemgående af tilfældig karakter, hvorimod både han og Grundtvig i eminent grad var »arketypiske» digtere, med fælles relationer til det mytiske og primitive.

<sup>4</sup> Et uddrag af den vidtløftige engelsk-amerikanske debat herom kan findes i Stallman: *The Critic's Notebook*, 1950, s. 177 ff.

<sup>5</sup> Dette synspunkt falder sammen med en gennemgående tendens i »The new criticism», men deles dog ikke af alle jungianske kritikere. Leslie Fiedler skelner således (*The Sewanee Review*, 1952, s. 253) mellem »archetype» (defineret som »any of the

være entydigt, men ligesom det har »formet» sin ophavsmand, må det indvirke formende på tolkeren<sup>6</sup>. Digterens egne udtalelser om hans værkers hensigt og mening har derfor mindre vægt, jo mere det drejer sig om poesi af den visionært-inspirerede type.

\*

For nu at komme til indvendingerne vil det være nærliggende først at spørge, om arketypteorien kan bevises. Psykiateren Jungs eget udgangspunkt var hans iagttagelse af en række forbløffende motivaligheder mellem patienters drømme og visioner på den ene side og magisk-rituelle traditioner på den anden side. I neurotikernes bevidsthed dukkede ældgamle symboler og forestillinger op, om hvis proveniens de ingen anelse kunne have. Udfra et stort religionshistorisk og psykopatisk materiale (sammenstillet med megen kombinatorisk fantasi i værket »Wandlungen und Symbole der Libido» fra 1912) førtes da Jung til sin antagelse af det kollektiv-ubevindte som sæde for sådanne urerfaringer. Men selve den hjernefysiologiske forudsætning herfor — nervecellernes arvelige disposition for bestemte forestillinger — kan, ligesom overhovedet det ubevindtes existens, næppe bevises, blot sandsynliggøres.<sup>7</sup> Jungs kollektivbegreb går jo udover det slægts- og racebestemte — hvor miljøfaktorer altid vil gribe ind — og helt tilbage til det artsbestemte, hvor den biologiske *arv* dominerer, på lignende måde som de højtkomplicerede instinkter hos dyrene. Synspunktet er en videreførelse af det fylogenetiske; deraf underkendelsen af de individuelle indtryks betydning. I drømme og inspirationer er det ikke blot, som efter Freud, individets barndom der er på spil, men menneskehedens barndom. Når Jung vil efterspore arketypernes fremtræden i de primitive former, kommer han derved i sin motivtypologiske metode til at minde om gamle hæderkronede Frazer (»The golden bough»), hvis ubekymrede sammenstillen ellers er i miskredit hos de nyere antropologer med deres betoning af den sociale kontekst og kulturmønstrenes forskelligartethed (Malinowski, Benedict). Men naturligvis vil et studium af arketyptyp-mønstrene altid måtte regne med samfundenes vekslede karakter og modsætningen mellem de sociale grupper. Aktivering af myterne er fra først af et stammeantagende, og siden bliver deres potentielle genoplivelse afhængig af det givne kulturmiljø.

Jung selv er således hovedsagelig religions- og ritualhistorisk orienteret; også alkymi og yoga har han inddraget i forskningsfeltet. Men med sit stigende præg af kulturprofet og konstruktiv mystiker har han ikke undgået at give sin retning et noget sekterisk anstrøg, og det kan fx. beklages, at han ikke i højere grad har bragt sine teorier i kontakt med

---

immemorial patterns of response to the human situation in its most permanent aspects: death, love, the biological family, the relationship with the Unknown etc.», en formulering som nærmer sig Rudolf Ungers »Urprobleme») og »signature», dvs. mærket af det personlige medium; og fra poesiens intime forening af de to begreber udleder han en rehabilitering af det biografiske studium.

<sup>6</sup> Man kan hermed sammenligne Robert Penn Warrens ytring, at »the reader does not interpret the poem but the poem interprets the reader» (*The Rime of the Ancient Mariner*, 1946, s. 70); den er tillempet på den svenske fyrftotalistiske lyrik af Bengt Holmqvist (*Svensk 40-talslyrik*, 1951, s. 42).

<sup>7</sup> Den svenske psykiater Bror Gadelius stiller sig i denne henseende positivt (sml. *Tro och helbrägdagörelse*, 1934, s. 217 f, 252 ff).

den experimentelle parapsykologi og øvrige psykiske forskning. Til gengæld har de frit kunnet tages til indtægt af halvvidenskabelige foreteelser som okkultisme og dimensionsfilosofi.<sup>8</sup>

Mere tilbageholden har litteraturvidenskaben været. Mens arketypernes rituelle manifestationer er blevet undersøgt af religionspsykologer (især i årbog-serien »Eranos»), er deres optræden i digtningen sjældnere blevet taget op til drøftelse. I England — hvor bl. a. Eliot og Joyce har nærmet sig Jungs tanker — gjorde *Maud Bodkin* for en snes år siden det eneste hidtidige forsøg i større stil på at spore sådanne grundtyper rundt om i europæisk litteratur (»Archetypal Patterns in Poetry» 1934<sup>9</sup>); hendes undersøgelse, som har udgangspunkt i forskellige vidnesbyrd om den oldgræske tragedies appel til nutidsmennesker, er ganske vist noget springende, hvad der er forståeligt i betragtning af det vanskelige og omfattende stof. Efter dette interessante pionerværk havde man gerne set prøver på en mere systematisk fremgangsmåde, hvor stadierne i disse »mønstre» blev fulgt fra deres udspring i primitiv poesi — al kunst er jo i sin oprindelse magisk mere end æstetisk — og til vor tids digtning, som nu atter, bevidst eller ubevidst og med vekslede held, tenderer mod *myten*.

Metoden er altså endnu så uprøvet, at det er vanskeligt at afgøre dens heuristiske værdi. Den skal her tillempes på et digt blandt dem, der til »Nordisk Sommeruniversitet» var udvalgt som studiemateriale, nemlig *Sigbjørn Obstfelders* »Al skabningen sukker».

Digtet lyder således:

Al skabningen sukker.

Bævende spørger det.

Bølgende hvisker det.

Fuglene klynger sig sammen,

læser hinandens øine.

Og vesterfra

ror vinden så tungt,

og østerfra

banker søens pulse.

Skabningen lider.

Blomsterne ved furuens fod

skjønner det ikke.

Bække og elve

iler — hvorhen?

<sup>8</sup> Sml. Georg Brochmann: *Mennesket og evigheten*, 1951, s. 186 ff.

<sup>9</sup> Refereret i S. E. Hymans oversigt over de moderne litteraturkritiske retninger (*The Armed Vision*, 1948). Maud Bodkin har siden bl. a. udgivet *Studies in Type-images*, 1951, som specielt behandler de religiøse arketyper. Den jungske psykologis forhold til religionen drøftes yderligere af den amerikanske psykoanalytiker Erich Fromm (som modsat Bodkin er ateist) i *Psychoanalysis and Religion*, 1950, og af den katolske pater Victor White i *God and the Unconscious*, 1952.



## Mogens Brøndsted

Mand mødes med mand:  
Hvem er du?

Kvinder føder  
og dør.

\*

Hvor veiene mødes,  
står det hvide kors  
med slør over  
af »blodsdråber».

Der ligger en kvinde på knæ.

— Hvide kors!  
Hvad er det at elske?

Jeg har spurgt sankthansblomstens støvveie,  
da solen randt.  
Jeg har spurgt tjernets vover.

Jeg har siddet under gjøgens træ  
ved midnat.  
Den sang om vemod og fløi.

Og jeg kom dybt ind i en stor skov  
til en gammel, gammel bramin.  
Han var så vis.  
Hans skjæg var så hvidt.

— »Kjærlighed — den kjender ingen.  
Længsel — den kjender alle.»

Min fod er sår.  
Mit øie er træt.  
Mit hjerte så tungt.

Hvide kors,  
hvorfor græder du blod?  
Er elskov død?

\*

Da drypped der frugtstøv fra blodsdråbeklyngen,  
da blomstred det frem fra blomstermunde,  
da mumled det kjælent fra skjulte kilder,  
da risled det og skummed det i bække og elve,  
da dryssed det og kyssed det og fossed det og blussed det:

»Indtil nu, indtil nu, indtil nu.»

Og vesterfra  
kommer stormens susende vingeslag,  
og østerfra  
kommer havets brusende åndedrag,  
i stråleglød!

— Al skabningen jubler!  
 Thi jorden er svanger!  
 og kjærligheden, den kommer,  
 kommer  
 med sommer,  
 med stråleglød,  
 kommer med smerte,  
 med verdensfryd!

Motivhistorikeren vil her strax tage udgangspunkt i den bibelske kilde, hvortil digtets titel henviser (ligesom den enkelte linje: »indtil nu ...»), nemlig Romerbrevet 8,22: »Thi vi vide, at al Skabningen tilsammen sukker og er tilsammen i Smerte indtil nu.» Det er Pauli berømte ord om skabningens forlængsel, naturens suk efter forløsning i Kristus. Da denne tanke i Norden mødte hedenskabets naturpersonifikationer, opstod sagnene om Nøkkens eller havfruens forgæves salighedshåb; de fik poetisk udtryk i folkeviserne og blev senere et yndet tema for romantikken, ikke blot i Norge (Welhavens »Nøkken»), men i Sverige (Stagnelius, Malmström) og Danmark (Ingemann, Christian Winther, H. C. Andersen o. fl.). Siden kunne det paulinske motiv forbinde sig med den spekulative idealisme (J. L. Heiberg, Viktor Rydberg), med kristelig psykologi (Kierkegaards »Begrebet Angst») eller, som i nutiden hos Hjalmar Gullberg, med mystisk dødslængsel (»Kreaturens suckan»). Her foreligger et idéhistorisk materiale med tydelige forbindelseslinjer såvel tilbage til et fælles ophav som imellem visse dele indbyrdes; og et biografisk studium vil kunne bidrage til at etablere disse sammenhænge (Stagnelius' kendskab til sagnstoffet, Malmströms og Winthers kendskab til Stagnelius osv.).

Nu er det imidlertid åbenbart, at Obstfelders digt forholder sig ganske frit til denne tradition. Kvinden deri er ingen havfrue, og hun sukker ikke efter salighed, men efter kærlighed; og fremfor alt er hendes længsel ikke forgæves, thi den opfyldes. Den vemod og smerte, som farver de øvrige paulinske influerede digte, genfindes også her til at begynde med, men slår så pludselig om i befrielse og glæde: »Al skabningen jubler!» De anførte ord fra Romerbrevet, som betegner det store stemningsomslag, får derved en hel modsat betydning af den bibelske: alt det skabte sørger, men *blot* »indtil nu», indtil dette øjeblik. På denne halvt hemmelige kontrast til bibelstedet beror en del af digtets virkning. Men hermed er vi fjernet fra den særlige kristne frelsesidé, til trods for at korset og »blodsdråberne» (Kristi blodsdråber, den røde fuchsia) alluderer til Jesu offerdød. Angsten i digtets første del gælder ikke fortabelsen, men livets meningsløshed; længslen i dets midterdel gælder ikke det evige liv, men elskoven; og forløsningen i dets sidste del kommer ikke som en guddommelig nåde, men som et naturmysterium. Men ligesom en mere dogmatisk-kristen tolkning indsnævrer feltet, vil en ren psykologisk tolkning virke reduktiv, hvad enten den ser digtet som en kompensationsfantasi eller — freudiansk — som et koitussymbol: først den hæmmede drift og den manglende kontakt, derpå udløsning og befrugtning i den sluttelige smerteblandede extase. Vi må tage afstand fra sådanne tydinge, ikke af såkaldt moralske hensyn, men fordi de ikke dækker den psykiske realitet i digtets grundoplevelse.

Om vi nu forsøger at følge Jung, må vi spore urbilledet bag digtbilledet. Og vi finder da, at selve den emotionelle rytme — fra dump rådløshed til på een gang fryde- og våndefuld frigørelse — peger mod en af de mest fundamentale arketyper, *genfødselen*. Det er den biologisk givne erfaring, at overgangen fra en tilstand af mørke og selvopgivelse, eller angst og dødskulde, til lyset og livsfornyelsen kan føles som en ny fødsel. Den primitive mentalitet projicerer dette forløb over på naturen (solens forsvinden og tilsynekomst, vegetationens opvågning om foråret), og det spores derfor i frugtbarhedskult og initiationsmagi; en rituel mindelse er også den gammelkristne dåbsceremoni (hvor Kristus er brudgommen, kirken bruden, døbefonten moderskødet, det brændende lys et fallossymbol som frugtbargør vandet ved at dyppes tre gange deri, og dåben således en genfødsel til livet i Guds menighed). Selve omvendelsesfænomenet følger gerne dette forløb. — Poetiske udtryk herfor finder man i mytologien (sagnene om Fønix, Jonas, Hadding), i gammel digtning som Æneiden, Vøluspå og Dantes Divina Commedia (her i forbindelse med lokalitets-arketypen helvede-paradis) og i nyere digtning som Coleridges »The Ancient Mariner» — hvem Bodkins førnævnte arbejde vier et stort kapitel — og Brownings »Saul»; i moderne tid eksempelvis i Eliots »The Waste Land» og Thomas Manns Josefroman. Af paralleller fra musikken kan man minde om slutningen af Brahms' første og Sibelius' anden symfoni, med de vældige overgange fra moll til dur; indenfor den bildende, nontemporære kunst er arketyper af forløbstypen ifølge sagens natur sjældnere, men som eksempler kan dog nævnes Dürers træsnittrække til Johannes' Apokalypse og Alf Rolfsens okkupationsfrise i Oslo rådhus. Et således sammenstillet materiale kan — i modsætning til de motivhistoriske serier — være uden nogen indbyrdes sammenhæng, alene forenet ved det fælles psykiske »mønster». Selve uroplevelsen er variabel og vil aldrig kunne formuleres adækvat, kun udtrykkes tilnærmelsesvis. Også Obstfelders digt har nærmet sig »det Udsigelige», i en med emnet stemmende eleveret tone og mytisk ikklædning; for en jungsk betragtning bliver kvinden deri et billede på sjælen (»anima», feminiseret i den mandlige bevidsthed), som føler sig døden nær i en kærlighedsløs verden. Hun har klaget sin nød for naturen — se de to parallelle strofer »Jeg har spurgt sankthansblomsten . . .» (folketroens varselurt) og »Jeg har siddet under gøgens træ» (varselfuglen). Hun har opsøgt filosofien (brahminen — her strejfes en anden arketype, »den gamle vismand»<sup>10</sup>);

<sup>10</sup> At den har fået denne østerlandske form, er et udslag af samtidens interesse for den indiske forsagelseslære, formidlet gennem Schopenhauer. Hos Herman Bang, hvis lyrik i tone og rytme har stor lighed med Obstfelders, hedder det i digtet »Brahminen»:

Jeg søgte ham, Brahminen,  
under palmernes kroner,  
spurgte ham stille,  
mens stjernerne tændtes:

Hvad er at leve?  
— At måtte forsage!  
Hvad er at nyde?  
— At forbyde sig mod Gud!

...

Samme tanke udtaler braminen i J. L. Heibergs læredigt »Maanen».

men nu søger hun mod det centrale, religionen (korset »hvor veiene mødes»). Og her oplever hun livsmysteriet, den kosmiske genfødsel.

Som navnet antyder, er dette en ubevidst mindelse om fødselsprocessen, altså fysiologisk betinget; og hermed stemmer, at en række sanseindtryk angiver forløbet, — uden psykisk begrundelse eller rationel forklaring. I naturbesjælingens sprog betegnes den trykkende, uvisse forventning med *vindens* tunge åretag og *søens* bankende puls; og parallelt, men forstærket bliver den endelige forløsning udtrykt gennem *stormens* susende vingeslag og *havets* brusende åndedrag. Her sætter tillige — efter fransk mønster — ordmusikken ind som lydligt akkompagnement: de forlængede rytmer og de synæstetiske verber (dryssed, kyssed, fossed, blussed ...). Forbindelsen til det kollektivt underbevidste antydes ligesom i begyndelsen af det stadigt gentagne upersonlige »det». Man fornemmer opvældet af »skjulte kilder». Men mod den kunstneriske udformning af denne erfaring kan indvendes, at den er for vag og ubestemt til at kunne overføre den forløsende virkning i dens fulde styrke. Den korte slutnings ekstatiske udbrud har ikke samme intensitet som den knugende og dystre indledning.

Grundtypens digteriske gennemslagskraft vil altid bero på graden af dens udfoldelse i det konkrete stof. Det almene erfares blot gennem det specielle. En rigere og fyldigere konkretisering af tildels det samme arketyp-mønster finder vi i Strindbergs »Ett drömspel», hvor anima repræsenteres af Indras datter; som en drømmer nedstiger hun i de kvalmende tåger til jordens kval og smerte, og efter renselse i ilden genopstiger hun sluttelig til æteren. — Det sidste af de digterværker, som var udvalgt til studium på Sommeruniversitetet, nemlig Jacobsens »Niels Lyhne», er derimod det mindst givende set fra dette synspunkt. Det kan sammenhænge med, at det som naturalistisk kunstværk er stærkest optaget af skildre dels en ydre virkelighed, dels personernes indre *individuelle* sjæleliv. Mod en sådan detaljrealisme reagerede bl. a. Strindberg og Obstfelder ved at gribe — som vi nu må sige — ned i dybere lag af det menneskelige. Forskellen illustrerer hvad Jung har kaldt henholdsvis »psykologisk» og »visionær» litteratur, og *hans* psykologi interesserer sig ubetinget mest for den sidste.

Pladsen tillader ikke at gå nærmere ind på konsekvenser og betæneligheder ved den jungske metode. Den har fascinerende perspektiver, men behøver også en kritisk efterprøvning, først og fremmest i selve sin typologi. Og da kommer forskerens personlige »response» uundgåeligt ind i billedet — selv her hvor det gælder at fastslå digtningens mest almene, universelle grundlag. Det kollektive er mangetunget, og det befinder sig i erkendelsens, og dermed videnskabens, yderste grænseegne. Også Maud Bodkin udgår gerne fra sine subjektive reaktioner, knyttede til bestemte nøglesteder i kunstværkerne; altså den gamle impressionistkritiske fremgangsmåde, blot med ulige større prætensioner. Og som hendes motto står Jungs egen bekendelse: *Philosophical criticism has helped me to see that every psychology — my own included — has the character of a subjective confession . . . It is only by accepting this as inevitable that I can serve the cause of man's knowledge of man.*