



Christian Cohr Arffmann

Kløgtige afbrydelser

En litteraturhistorisk undersøgelse af absorption og kontemplation i Henry Fieldings tableauer

Speciale ved Afdeling for Litteraturhistorie,

Institut for Æstetiske fag, Aarhus Universitet

17. september 2010

Indholdsfortegnelse

Indledning.....	s. 4
Henry Fieldings liv og virke.....	s. 13
Neoklassicismen og ånden fra Augustus.....	s. 17
Monsieur Romance.....	s. 23
Pikaresken.....	s. 25
Teoretisk og historisk rammesætning af tableauet.....	s. 29
Definition af tableauet.....	s. 29
Teoretisk diskussion af tableauet.....	s. 30
Tableauets komposition.....	s. 36
Absorption i kunsten.....	s. 43
En skøn sjæl i en skøn krop.....	s. 43
Tableauet ifølge Diderot.....	s. 45
Richardsons nøglehul.....	s. 54
Affekt og kontemplation.....	s. 59
Indespærrede bekendelser, la belle nature og snedige taskenspil.....	s. 65

Fieldings konversation med læseren.....	s. 73
Konklusion og perspektivering.....	s. 85
Litteraturliste.....	s. 92
English summary.....	s. 101

Figur 1. William Hogarth: <i>Taste in High-Life</i>	s. 1
Figur 2. “Emancipation”, tegning i <i>Punch</i>	s. 14
Figur 3. George Romney: <i>Lady Hamilton as Circe</i>	s. 31
Figur 4. Paolo de Matteis: <i>Il Giudizio di Ercole</i>	s. 33
Figur 5. William Hogarth: <i>Election Series</i>	s. 35
Figur 6. Skulpturgruppen <i>Laokoon</i>	s. 38
Figur 7. Jean-Baptiste Greuze: <i>Le Gateau de Rois</i>	s. 44
Figur 8. Jean-Baptiste Greuze: <i>Jeune fille avec son canari mort</i>	s. 46
Figur 9. Joshua Reynolds: <i>David Garrick Between Tragedy and Comedy</i>	s. 54
Figur 10. J.C. Stadler og Piercy Roberts: <i>Sophia Western</i>	s. 60

Alle billeder er gengivet med tilladelse fra den digitale billeddatabase

Wikimedia Commons, <<http://commons.wikimedia.org>>.

Indledning

As fair Grimalkin, [...] with envenomed wrath, bites, scratches, mumbles, and tears the little animal. Not with less fury did Mrs Partridge fly on the poor pedagogue. Her tongue, teeth, and hands, fell all upon him at once. His wig was in an instant torn from his head, his shirt from his back, and from his face descended five streams of blood, denoting the number of claws with which nature had unhappily armed the enemy. Mr Partridge acted for some time on the defensive only; indeed he attempted only to guard his face with his hands; but as he found that his antagonist abated nothing of her rage, he thought he might, at least, endeavour to disarm her, or rather to confine her arms; in doing which her cap fell off in the struggle, and her hair being too short to reach her shoulders, erected itself on her head; her stays likewise, which were laced through one single hole at the bottom, burst open; and her breasts, which were much more redundant than her hair, hung down below her middle; her face was likewise marked with the blood of her husband: her teeth gnashed with rage; and fire, such as sparkles from a smith's forge, darted from her eyes. So that, altogether, this Amazonian heroine might have been an object of terror to a much bolder man than Mr Partridge. He had, at length, the good fortune, by getting possession of her arms, to render those weapons which she wore at the ends of her fingers useless; which she no sooner perceived, than the softness of her sex prevailed over her rage, and she presently dissolved in tears ¹

Scenen er fra Henry Fieldings hovedværk *Tom Jones* og bliver omtalt som "one of the most bloody battles, or rather duels that were ever recorded in domestic history".² Det lever den i høj grad op til. Vi når en tur op og ned af hele følelsesregisteret, og vi bliver ikke sparet for detaljerne om den blodige kamp.

Balladen begynder med, at Mrs Partridge opfanger noget sladder og får mistanke om, at hendes mand har fået et barn med en anden kvinde. Så bliver hun grebet af en utæmmelig vrede og jalousi. Hun sammenlignes med Grimalkin, et kattevæsen der i skotske folkesagn associeres med ondskab og trolddom og som spiller en rolle som heks i William Shakespeares tragedie *Macbeth*.³ Så angriber hun sin mand, med næb og kløer, og kampen udvikler sig. Til sidst falder hun dog til ro. Han formår at afvæbne

¹ Henry Fielding. *The History of Tom Jones, a Foundling*, Wordsworth, Hertfordshire, 1992, bog II, kapitel iv, s. 46 f. (Herefter TJ).

² Op cit, kap iv, s. 47.

³ William A. Ringler, Jr.: "'Beware the Cat' and the Beginnings of English Fiction", IN: *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 12, no. 2, vinter 1979, Duke University Press, ss. 113-126

hende, og hun bryder ud i gråd. Hun får endda et ”fit”, hvilket alarmerer manden, så han løber ud på gaden og råber, at hans kone er ”in the agonies of death”.⁴

Jeg har valgt at indlede med denne scene, da den illustrerer to centrale termer i mit speciale: absorption og kontemplation. I scenen appelleres der både til sjælen og til intellektet. Scenen skal bevæge os, idet vi lever os ind i Mrs Partridges kvaler, Mr Partridges følelser for sin kone og deres kærligheds voldsomme karakter. Men samtidig er det skildret med humor og ironi. For hun sammenlignes med en amazone og med Grimalkin, hvilket snarere end at skabe frygt og bæven hos læseren, fremkalder latter.⁵ Fieldings prosa rummer en ubestemmelig blanding af patos og humor, og det tragiske materiale behandles på komisk vis.

Scenens dobbelte fokus anviser to retninger, både mod en skildring af en fysisk intersubjektiv virkelighed og mod en ironisk-komisk skildring med mytologiserende islæt. Og det er netop absorptionens og kontemplationens veje.

Citatet indikerer en brug af absorption i en kontemplativ modus. Romanfigurerne holdes ude i en vurderende kontemplativ armslængde, og læseren får under ingen omstændigheder lov til at komme tæt på romanfigurerne. Selvom vi får et indblik i ægteskabelig turbulens og dets fysiske og psykiske konsekvenser, sker det udelukkende på fortællerens præmisser og med hans fantasifulde sammenligninger og beskrivelser.

Som jeg vil demonstrere, er vi som læsere afhængige af fortælleren i Fieldings romaner. Vi er nødt til at tro på ham, for han fortæller og fortæller uden at give os syn for sagn. Figurerne får ikke lov at tale selv, og de bliver altid italesat igennem fortælleren.

Dermed står Fielding i kontrast til Samuel Richardson (1689-1761) der ofte fremhæves som en af grundlæggerne af den moderne realistiske roman. Faktisk virker figurerne umiddelbart flade og uden individuel dybde i sammenligning med de dybdespsykologiske studier som man finder i Richardsons romaner. I *Pamela* og *Clarissa* får vi et indgående kendskab til hovedpersonernes tanker, følelser og sindstilstande. ”I am charmed with the beautiful Reflections she makes in the Course of her Distresses; her Soliloquies and little Reasonings with herself, are exceeding pretty

⁴ TJ bog II, kapitel iv, s. 47.

⁵ Feministiske kritikere har dog ofte haft svært ved at se det sjove i Fieldings kvindeskildringer. Se Nina Prytula: ”’Great-Breasted and Fierce’: Fielding’s Amazonian Heroines”, IN: *Eighteenth-Century Studies*, vol. 35, no. 2, vinter 2002, ss. 173-193.

and entertaining: She pours out all her Soul in them before her Parents without Disguise; so that one may judge of, nay, almost see, the inmost Recesses of her Mind”, skriver Richardson begejstret om Pamela til sin redaktør.⁶

Richardson er på mange måder Fieldings antagonist, som vi vil få at se undervejs. Jeg vil redegøre for meningsforskellene ud fra de forskellige traditioner, som Fielding og Richardson indskrives i. Fielding trækker blandt andet på den pikareske tradition, som baserer sig på en epistemologisk skepsis og behandler temaer som sandhed, løgn, bedrag og sansning. Af samme grund vil jeg kæde pikaresken sammen med kontempleren, en nøgtern distanceret fortælleform, hvor læseren italesættes, inddrages og konsulteres. Her er det altså fortælleren der taler med læseren om romanfigurerne.

Den absorptive fortælleform, derimod, etablerer en relation mellem læser og værk, der skubber forfatteren i baggrunden. Hermed er bestræbelsen at skabe et umiddelbart nærvær, hvor læser og værk lever i samme rum.

For bedst muligt at forklare disse to repræsentationsformer vil jeg beskrive dem i henhold til *tableauer*. Tableauer befinder sig i komplekse, frugtbare og stemningsmættede tærskeltilstande fyldt med beskrivelse og billedrigdom. Et godt eksempel er scenen med Mr. og Mrs. Partridges ægteskabelige kontrovers.

Som vi vil få at se, er Fieldings tableauer fulde af allusioner, referencer og påkaldelser og vidner dermed om den spænding, der eksisterer mellem de antikke idealer og den moderne virkelighed.⁷ På den måde understreges den tidslige og åndshistoriske forskydning og bruges ligefrem som et konstituerende princip. For den brydekamp mellem *les anciens* og *les modernes*, der herskede i 1700-tallet, tog Fielding aktivt del i.⁸ Hans tableauer er i dialog mellem antikken og det moderne, mellem mytologi og virkelighed, og befinder sig således midt imellem illustrationer af idéer og selvstændige gestaltninger, midt imellem allegori og realisme.

⁶ Samuel Richardson: *Samuel Richardson's Introduction to Pamela*, redigeret af Sheridan W. Baker, Jr, Project Gutenberg, 2008, EBog nr 24860, < <http://www.gutenberg.org/files/24860/24860-h/24860-h.htm>> (12. 09.2010)

⁷ Martin Battestin: *A Henry Fielding Companion*, Greenwood Press, London, 2000, s xi; ss. 227-229. Paul Turner sammenligner Fieldings værker med blandt andre Longus og Petronius fra antikken. Se Paul Turner: "Novels, Ancient and Modern, IN: *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 2, no. 1, efterår 1968, Duke University Press, ss. 15-24.

⁸ JA, "Preface", ss. 49-54. Claude Rawson (red.): *The Cambridge Companion to Henry Fielding*, Cambridge University Press, New York, 2007, s. 85. Hans Siggaard Jensen; Ole Knudsen; Frederik Stjernfelt (red.): *Tankens magt: Vestens idéhistorie*, bind 2, andet oplag, Lindhardt og Ringhof, København, 2006, ss. 996-1023. (Herefter Siggaard).

Tableauer kan spores helt tilbage til middelalderen. Her var de en del af 1400-tallets religiøse og folkelige tradition. For at forkynde evangeliet uden tung dogmatik og nå ud til en bredere skare via en emotionel appel benyttede man sig af passionsspil. Levende tableauer og pantomimer indgik i de religiøse udendørsspil, hvor Jesu lidelseshistorie og andre bibelske fortællinger blev gennemspillet. Denne sceniske forkyndelse var med til at skabe uudslettelige indtryk og dybtføjte reaktioner på publikum. Faktisk praktiseres disse tableauer stadig den dag i dag, især omkring påske.⁹

Endvidere blev tableauet adapteret som kunstform. Det blev en tradition, der kom til at leve videre på teateret i Renæssancen, som imponerende opstillinger ved hoffets festlige shows, og som pompøse optrin i operaer, tragedier og andre forestillinger. Da man i 1700-tallet udviklede en raffineret gestus- og pantomimekunst, blev tableauet for alvor en populær kunstform. Efterhånden begyndte det også at vinde indpas i kunsten og i litteraturen, ikke mindst takket være Denis Diderot, J. J. Rousseau og Johann Wolfgang von Goethe.¹⁰

På fransk betyder tableau slet og ret *billede*.¹¹ På engelsk er der til gengæld tale om et specifikt kunstnerisk begreb. I Oxford English Dictionary (OED) forklares det som "A group of people or objects positioned so as to form a vivid or picturesque scene".¹² OED's definition harmonerer med min redegørelse for de absorptive og kontemplative tableauer. Denne billedskønne gruppering kan forekomme på scenen, på lærredet og via forfatterens pen, hvilket gør det til et tværæstetisk begreb, der kan bruges i et intermedialt anliggende. At man tilmed kan tale om tableauer i litteraturen gør det intermediale samspil komplet. Hermed er malerkunst, scenekunst og litteratur samlet i ét æstetisk greb. Fielding lader sine romanfigurer positionere sig således, at de former en livlig og pittoresk scene. Tableauet er et billede, dels i kraft af dets intime relation med malerkunsten, dels fordi det kan karakteriseres som en indrammet æstetisk enhed.

⁹ Karen Klitgaard Povlsen og Elin Andersen (red.): *Tableau - det sublime øjeblik*, Klim, Århus, 2001, ss. 7-9. (Herefter Povlsen.) Se også Philine Helas: *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, forlaget Akademie, Berlin, 1999. Se evt Jeanine Fribourg: "Les Rues de la ville Scène du Religieux", IN: *Archives de sciences sociales des religions*, 36e Année, No. 73, Anthropologie Urbaine Religieuse (Jan. - Mar., 1991), udgivet af, EHESS ss. 51-62

¹⁰ Povlsen s. 9

¹¹ *Dansk-engelsk ordbog*, Gyldendal, København, <http://ordbog.gyldendal.dk>.

¹² *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, <http://dictionary.oed.com>.

Tableauerne har kun fået en sparsom omtale i receptionen af Fieldings oeuvre. Det er primært Peter J. de Voogd og Andrew Wright, der har skrevet om dem.¹³ Jeg vil hævde, at det er fordi det er så vanskeligt at sætte tableauer på teoretisk formel, at de har fået en så stedmoderlig behandling i den kritiske reception af Fielding. Oftest bliver tableauerne presset ind, så de kommer til at affirmere Fieldings filosofiske, moralske, teologiske eller æstetiske anskuelser (alt efter hvem man spørger). Men det er ikke tilstrækkeligt at indpasse dem i en narratologisk teori om plottets almagt, en formalistisk analyse af romanernes symmetriske struktur, eller en fremhævelse af fortællerens retoriske overlegenhed. For at indkredse den metatekstuelle leg, som er en bestanddel i den kontemplative modus, kunne jeg følge i sporene af Wolfgang Iser's receptionsæstetiske læsestrategi eller benytte mig af postmodernistiske og poststrukturalistiske læsninger af Fielding.¹⁴ I stedet vil jeg dog fokusere på tableauets egenart og lade det være balancepunkt mellem forfatter, værk og læser.

Tableauet er i sin natur en sammensat størrelse. I sin egenskab af en iscenesat standsning forekommer det både kunstigt og realistisk, og det smitter af på receptionen af værkerne. For som jeg vil argumentere for, kan man skelne mellem to grundlæggende forskellige måder at omgås tableauet: absorption og kontemplation. Absorptionen knytter an til en formsskøn enhed i udtryk og indhold, hvor kunstneren træder i baggrunden og bringer recipienten og værket i intim kontakt. Hermed etableres en sublim æstetisk oplevelse.

Tableauet er per se absorptivt. Standsningen er et betydningsmættet højdepunkt, der kalder på recipientens opmærksomhed: Her foregår noget ekstraordinært spændende, som bør undersøges på nærmere hold. Det er et indrammet standset øjeblik, der i sig rummer en selvstændig handling. Kontemplationen, derimod, er en ironisk punktering af absorptionen. Det absorptive tableaux appel til sjælen undermineres af den kontemplative henvendelse til intellektet.

Absorption og kontemplation tilvejebringes via forskellige æstetiske og narrative greb og er ikke blot to modsatrettede monolithiske konstruktioner. Derfor vil jeg

¹³Peter J. de Voogd: *Henry Fielding and William Hogarth: The Correspondences of the Arts*, Rodopi, Amsterdam, 1981 og Andrew Wright: *Henry Fielding: Mask and Feast*, Chatto & Windus, London, 1968

¹⁴ Wolfgang Iser: *The Implied Reader*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (MA), 1974. Se også Brian Richardson (red.): *Narrative dynamics : Essays on Plot, Time, Closure, and Frames*, Columbus, Ohio State University Press, 2002.

forsøge at beskrive såvel forskellene som berøringsfladerne og pege på, hvordan Fielding orienterer sig i begge retninger.

Pikaresken er per definition anti-absorptiv, i og med at den ikke rummer standsede accentuerede øjeblikke, der taler til sjælen. Fielding er, på trods af at han låner træk fra pikaresken, afhængig af tableauets absorptive virkning. For kontemplerationen er netop en reaktion på absorptionen, en markering af iscenesættelsen i selve standsningen.

I min gennemgang vil jeg placere tableauerne i et spændingsfelt mellem absorption og kontemplation, hvilket hovedsageligt vil blive præsenteret qua en diskussion af Fielding over for Richardson, hvis nøglehuls-realisme danner en modpol til Fieldings distancerede fortælleform og intellektuelle leg mellem fortæller og læser. Dermed ønsker jeg også at opløse det (tvangs)ægteskab mellem romanen og realismen, som Ian Watt har været med til at indstifte i *The Rise of the Novel*.¹⁵ Watt differentierer Richardson og Fielding med termene "realism of presentation" og "realism of assessment", men hvor Watt valoriserer den 'umiddelbare' præsentation, vil jeg argumentere for, at det er den vurderende og evaluerende gengivelse af virkeligheden, der fortjener hæder.¹⁶ Den sondring, som jeg vil benytte mig af i specialet, har jeg altså valgt at kalde absorption og kontemplation, dels for at vige uden om endnu en diskussion for eller imod realisme, dels for at finde frem til nogle mere inklusive begreber og problemfelter.

Min undersøgelse angår to forskellige typer af tableauer, der hviler på to grundlæggende forskellige kunstopfattelser. Jeg vil påvise tilstedeværelsen af et absorptivt og et kontemplativt tableau, henholdsvis et billede for sjælen og et billede for intellektet. Dette vil jeg kæde sammen med den neoklassicistiske æstetik, der prægede 1700-tallet. Naturligvis er det et ret vidt begreb, hvorfor jeg vil begrænse mit fokus og især koncentrere mig om den augustæiske kreds af forfattere og beskrive Fieldings ambivalente forhold til denne litterære tradition. Som det vil fremgå nedenfor, kan tableauerne både affirmere og destabilisere de neoklassicistiske doktriner.

¹⁵ Karen-Margrethe Simonsen; Marianne Huang; Mads Rosendahl Thomsen (red.): *Reinventions of the Novel: Histories and Aesthetics of a Protean Genre*, Rodopi, Amsterdam, 2004 s. 66. (Herefter Simonsen).

¹⁶ Ian Watt: *The Rise of the Novel*, Penguin, Harmondsworth, 1985, s. 331.

Fielding skylder sin litterære rival Samuel Richardson utroligt meget. Man kan ikke skrive om Fielding uden at nævne rivalen. Fielding begynder sin romankarriere med at parodiere Richardson som en kontemplativ reaktion på hans absorptive realisme. For som jeg vil demonstrere nedenfor, er Richardson en del af en tradition, der forbinder tableauet med det tragiske, det ophøjede, det patetiske og det sublime. Jeg vil hermed placere ham i en absorptiv tradition, der grundlægges i anden halvdel af 1700-tallet, og som indbefatter Denis Diderots dramaturgiske skrifter og Johann Joachim Winckelmanns neoklassicistiske kunsthistoriografi.

Dog vil jeg også udfordre den absorptive reception af tablaudet og i den forbindelse introducere en teoretiker, som har stået i skyggen af Diderot og Winckelmann. Den engelske filosof Anthony Ashley-Cooper III (1671-1713), også kaldet den tredje jarl af Shaftesbury, fortjener en vigtig plads i forhold til tableauet. Shaftesbury udgiver sine *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* i 1711 og lancerer en teori om tableauet. Hans teori adskiller sig fra Diderots og Winckelmanns, idet han tyer til klassiske idealer såvel som allegori, mytologi og emblemer. Med Shaftesbury ved min side vil jeg således bringe det absorptive tableau i diskussion med en kontemplativ tilgang til tableauet.

Der er flere grunde til, at jeg har valgt at beskæftige mig med Fieldings tableauer. Ikke alene har de vakt en kritisk undren hos mig, der siden har ført til en endnu større påskønnelse af Fieldings værker. Det har også ansporet mig til at redefinere tableauet og udfordre den gængse opfattelse af, hvad de formår og bevirker. Mit dobbelte fokus vil have bestemte æstetikteoretiske og litteraturhistoriske implikationer; et revideret syn på hvordan man kan fortolke Fielding og i hvilken kontekst; et nuanceret blik på den spændingsfyldte og komplekse tidsalder, der normalt betegnes neoklassicismen; et forsøg på at redefinere tableauet og indsætte det i en bred historisk og æstetikteoretisk sammenhæng.

Jeg ønsker at revidere opfattelsen af både Fielding og af tableauet, da de to er uadskillelige. For tableauteorien har først og fremmest drejet sig om absorptionen og har ikke rigtigt beskæftiget sig med kontemplationen. Det vil sige, at vægten har været lagt på standsningen og sublimiteten og i mindre grad på tableauets iscenesatte karakter.

Tableauets tværgående og blandede væsen er både en velsignelse og en forbandelse. Det bør nævnes, at tableauet ikke er et velkonsolideret begreb, og at det

befinder sig i et grænsfelt side om side med *ekfrasen*. Ekfrasen forstås af Murray Krieger som et æstetiserende princip i litteraturen kaldet "still moment", et metaforisk princip, der tilpasser sproget i formmæssige strukturer. Hermed fastfryses den sproglige temporalitets bevægelse og omformes i et spatialt ensemble.¹⁷ Dette "still moment" kan synes relevant i forhold til tableauets standsning, men Krieger har en semiotisk dagsorden, som jeg ikke vil tilslutte mig.

Ekfrasen angår først og fremmest en repræsentationsproblematik, hvilket tableauet ikke gør i samme grad. Tableauet rummer mange udfoldede perspektiver, herunder en kompositionsproblematik, som går tabt i den ekfrase-diskussion, der oftest pendulerer imellem formalisme og ideologikritik.¹⁸

Den mediale kamp mellem det blinde sprog og det døve billede, mellem de plastiske kunster og poesien, vil jeg ikke tage afsæt i, for den synes ikke at være til stede i Fieldings romaner eller i hans tableauer. Her låner kunstarterne tværtimod problemløst af hinanden. Hvad jeg ønsker at fremhæve i det følgende, er tableauets *iscenesatte* karakter.

Da ekfrasen er et mellemværende mellem billedkunsten og litteraturen, og da den forfatter jeg vil beskæftige mig allermest med, Henry Fielding, er en mand af teateret, har jeg valgt at beskæftige mig med tableauet netop for at anvende et begreb der inkluderer scenekunsten. Tableauet har således en større interdisciplinær spændvidde. For Fielding var sammenhængen mellem litteratur, teater og billedkunst endnu relativt problemfri, og formuleringen *at male en scene* var helt naturlig for ham at skrive i en roman.¹⁹ Fielding skrev på det tidspunkt, hvor affiniteten mellem billede, tekst og scene endnu ikke havde mistet sin selvfølgelighed, og hvor kunstarterne var jævnbyrdige samarbejdspartnere.

Jeg har bemærket et interdisciplinært spil hos Fielding, blandt andet i form af en særlig fortællestil, der ekspliciterer modsætningen mellem bevægelse og standsning og mellem fortælling og beskrivelse. I modsætning til den formelle realisme, der forsøger at udligne denne modsætning, er det i særlig grad fortællerens intervenserende

¹⁷ Murray Krieger: *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Johns Hopkins University Press, London, 1992.

¹⁸ W. T. J. Mitchell teoretiserer over forholdet mellem tekst og billede inden for en ideologikritisk ramme. Se W. T. J. Mitchell: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1995.

¹⁹ Se fx TJ, bog VI, kap vii, s. 215, der indeholder "a scene of a tenderer kind painted at full length."

metakommentarer, der tydeliggør forskellen mellem narrationens forbindende ”Nacheinander” og billeddannelsens fastfrysende ”Nebeneinander”, som den tyske dramatiker G. E. Lessing skriver om i *Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*.²⁰

I min gennemgang vil jeg først skitsere Henry Fieldings liv og virke, dernæst beskrive neoklassicismen og placere Fielding i forhold til denne periode. Værkernes vilterhed indikerer en utilpasset kunstner og et smertensbarn. Han er både en typisk neoklassicist og en atypisk outsider. I historiseringen af Fielding vil jeg placere ham mellem romancen og pikaresken og argumentere for, at de har været konstituerende elementer i dannelsen af den ”new province of writing”, som Fielding indvarsler, nemlig romanen.²¹

Jeg støtter Wayne C. Booths antagelse, om at forfattere ikke bør opfattes som statiske intentionelle enheder – især når det kommer til Fielding, som i høj grad udviklede sig fra værk til værk.²² Hans tidlige roman *Jonathan Wild* er en pikareske med en kriminel anti-helt i hovedrollen. *Amelia* er en alvorsfuld roman om en kvinde i et ulykkeligt ægteskab. Tematikkerne veksler. Derfor ville det selvsagt blive meget omsiggribende, hvis jeg skulle forholde mig til samtlige værker. Jeg vil primært beskæftige mig med hovedværket *Tom Jones* samt *Joseph Andrews* og *Shamela*, som er skrevet som en reaktion på Richardsons roman *Pamela*. Derfor er en kontekstualisering i forhold til Richardsons romaner uundgåelig.

I den forbindelse vil jeg redegøre for Richardsons nøglehuls-realisme og Diderots kunstsyn, hvor der i begge tilfælde plæderes for en affektbåren virkelighedsilluderende æstetisk oplevelse. Heroverfor vil jeg anbringe Fieldings flamboyante fortæller, der med sin intellektualiserende konversation med læseren prikker hul på den formelle realismes forsøg på at opnå en mimetisk fuldkommenhed, gøre forfatteren usynlig og etablere en intim kontakt mellem læser og værk.

Fieldings tableauer karakteriserer i miniformat de afgørende æstetiske og kulturelle omvæltninger, som man stod over for i midten af 1700-tallet. Historien om tableauet kan ikke fortælles uden den større fortælling, som den er en del af. For

²⁰ G. E. Lessing: *Lessings Werke*, bind 3, udgivet af Franz Bornmüller, Leipzig, ca. 1890, afsnit XX, s. 130.

²¹ TJ, bog II, kap I, s 38

²² Booth s. 71 f.

udviklingen af tableauet i 1700-tallet hænger nøje sammen med kunstens og æstetikens nye fremtrædende rolle i europæisk kulturhistorie.

Henry Fieldings liv og virke

Henry Fielding er interessant at beskæftige sig med, fordi han er så ubestemmelig. Han er svær at placere og definere, en vilter størrelse, der bevæger sig mellem forskellige epoker, epistemer og diskurser.

Selv har han ikke været bange for at sige noget. Ligesom hans romaner er ordrige og fulde af ytringer, var Fielding selv i høj grad en meningsdanner. Hvad enten det angik retsvæsen, samfundsmoral, opdragelse, filosofi eller kunst, var han meget udtryksfuld.²³ På den måde kunne der være en vis ræson i at foretage en biografisk orienteret læsning af Fieldings værker. Men jeg er mere interesseret i at undersøge Fieldings fortæller i værkerne end Fielding som privatperson. Nedenstående biografiske oplysninger vil derfor kun være et rids af Fieldings liv og virke.

Henry Fielding er en af de betydeligste forfattere inden for engelsk litteratur. Hans sprudlende, oplagte og vittige fortællestil har tiltrukket utallige læsere gennem tiden. Fielding blev født i den sydengelske by Sharpham den 22. april 1707 og døde under en rejse til Lissabon den 8. oktober 1754. Hans specielle baggrund og opvækst var med til at forme hans litterære virke. Morfaderen var dommer, og faderen, Edmund Fielding, opnåede at blive generalløjtnant. Familien var af fornem herkomst og kunne regne jarlerne af Denbigh som slægtninge. Henry omgikkes noble personer men stiftede gennem sin fader også bekendtskab med hærens folk og manden på gaden. Faderen var en ødeland, der soldede Henrys mor, Sarah Goulds, formue op. Da Sarah døde i 1718, og Edmund giftede sig igen, enddog med en katolik, blev det for meget for Sarahs forældre, og de krævede forældremyndigheden over Henry og hans søskende.²⁴

I 1728, da Henry Fielding var blevet 20 år, kom han til London for at arbejde som forfatter på teateret. Samme år debuterede han med *Love in Several Masques*. Derpå

²³ Voogd s. 9.

²⁴ Battestin s. xi; Susan Catto: "Henry Fielding, 1707-1754", IN: *Literature Online Biography*, Literature Online, Chadwyck-Healey Company, Cambridge, 2000, <http://lion.chadwyck.com>. (12.09.2010).

fulgte et hav af dramatiske værker²⁵ Foruden dramaværker og romaner skrev Fielding essays, tidsskrifter og pamfletter, herunder *Enquiry into the Causes of the Late Increase of Robbers* og *Proposal for Making Effective Provision for the Poor*. I de politiske magasiner *The Champion*, *The True Patriot* og *The Jacobite's Journal* samt *Covent-Garden Journal* gav han udtryk for sine politiske sympatier: tory, anti-jacobit og erklæret modstander af regeringslederen Sir Ropert Walpole. Det kom tydeligt til udtryk i hans dramaer, hvilket Walpole ikke sad overhørig.²⁶ I 1737 vedtog Walpole-regeringen den såkaldte *Licensing Act*, som i praksis udmanøvrerede Fielding. Hans politiske satire kunne ikke længere finansieres, og en række yderligere restriktioner gjorde, at Fielding til sidst måtte forlade teateret.²⁷

I årene 1741 til 1755 producerede Fielding en række romaner. De kendteste værker er *An Apology for the Life of Mrs Shamela Andrews*, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend Mr. Abraham Abrams*, *The Life and Death of Jonathan Wild the Great*, *The History of Tom Jones, a Foundling* og *Amelia*. Men Fielding skrev også *A Journey from this World to the Next*, samt sit sidste opus, rejseberetningen *Journal of a Voyage to Lisbon*.²⁸ De to kendteste værker er *Joseph Andrews* og *Tom Jones*, som jeg kort vil beskrive nedenfor.

²⁵ Ibid.

²⁶ Se Thomas Cleary: *Henry Fielding: A Political Writer*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, 1984. Se også Terry Eagleton: *The English Novel: An Introduction*, forlaget Blackwell, Malden, (MA) 2005, ss. 56-58.

²⁷ Robert D Hume: *Henry Fielding and the London Theatre 1728-1737*, Clarendon Press. Oxford. 1998, ss. 200-253.

²⁸ Se Martin Battestin: *A Henry Fielding Companion*, Greenwood Press, London, 2000, ss. 181 – 197, hvor der er en komplet liste over Fieldings værker.

Figur 2. "Emancipation", tegning i *Punch*, årgang 101, 5. december, 1891. Scenen viser et nygift par, der fejrer hvedebrødsdage. Bruden trygler længe og inderligt sin mand om at købe *Tom Jones*. "Oh, Edwin dear! Here's *Tom Jones*. Papa told me I wasn't to read it till I was married! The day has come ... at last! Buy it for me, Edwin dear". *Tom Jones* var en kontroversiel bog på grund af de mange seksuelle referencer.²⁹



Hovedpersonerne i *Joseph Andrews* er tjenstedrengen Joseph og præsten Abraham Adams. Joseph tjener hos Lady Booby men bliver fyret og smidt på porten, da han ikke gengælder hendes seksuelle tilnærmelser. Sammen med Adams, der ønsker at sælge sine prædikener til en god pris, drager Joseph på rejse igennem det engelske landskab og møder alskens farverige typer, farer og forviklinger. Adams forsøger sig med mange og lange moralprædikener undervejs men taler for det meste for døve øren. Den dydige Joseph bliver udsat for mange lystne kvinders tilnærmelser, herunder Lady Booby, hendes halte selskabsdame Slipslop, og Mr Tow-wowses tjenestepige Betsy. Men han er sin udkårne Fanny tro, og da de genforenes, ønsker de at gifte sig. Men den ærgerrige Lady Booby forsøger at sætte en stopper for det. *Joseph Andrews*, der er en parodi på Richardsons *Pamela*, når ifølge litteraturhistorikeren Hans Sørensen sin "litterære satires højdepunkt", da Josephs søster Pamela i sit "veltillærte snobberi" forsøger at overtale sin bror til at sætte rang højere end følelser og vælge Lady Booby frem for den jævne pige Fanny.³⁰ Det lytter Joseph imidlertid ikke til. Han får sin Fanny, og de lever lykkeligt sammen i fryd og gammen.

Tom Jones handler om hittebarnet Tom, der vokser op hos godsejeren Allworthy og forelsker sig i den smukke heltinde Sophia Western. Men for at gøre sig fortjent til hende må han drage ud i verden for at finde frem til sin oprindelse. Undervejs gennemlever han diverse genvordigheder og ungdommelige udskejelser, og det ender med, at Tom finder sin plads som en gentleman med Sophia ved sin side.

²⁹ Rawson ss. 80-93.

³⁰ Billeskov-Jansen, bind VI s. 38

Af inspirationskilder til Fieldings værker bør især nævnes de moralske skrifter af Joseph Addison, Richard Steele og Samuel Johnson.³¹ Fielding refererer desuden implicit og eksplicit til klassiske tænkere og forfattere som Aristoteles, Lucian, Horats, Homer og Martial. *Joseph Andrews* beskrives som et ”comic epic poem in prose” netop for at lade romanen med klassisk substans.³² Som vi vil få at se, skyldes det også Fieldings ubekymrede sammenblanding af episke, tragiske og komiske elementer.

Kritiske røster er der nok af. Nogle af de toneangivende litteraturkritikere har været særdeles negativt indstillede over for Henry Fielding, hvilket han længe har lidt under. Han fik en hård medfart af ovennævnte forfatter Samuel Johnson, der var en stor autoritet og stadig er en central figur i engelsk åndsliv, hvad angår litteratur, sædelighed og moral. Johnson opfattede Fielding som demoraliserende og kaldte ham ”low”, ”blockhead” og ”barren rascal”³³. Da en af Johnsons bekendte, Hannah More, citerede en passage fra *Tom Jones*, blev Johnson indigneret: ”I am shocked to hear you quote from so vicious a book. I am sorry to hear you have read it: a confession which no modest lady should ever make. I scarcely know a more corrupt work.”³⁴ [se figur 2].

Fielding var udpræget polemisk, og mange havde skarpe reaktioner imod hans værker og hans person, heriblandt Eliza Haywood og Colley Cibber.³⁵ Den skotske forfatter Tobias Smollett parodierede Fielding via figuren Spondy, en ”sycophantic scribbler”, der fedter for politikerne for at få ydelser.³⁶ Sandt var det, at Fielding havde venner de rette steder og havde indflydelsesrige velyndere, hvilket skabte animositet blandt de forfattere, der levede under trange kår. Det var ikke alle, der var lige begejstrede for ham eller hans værker. Han havde sin helt egen tilgang til kunsten og til litteraturen, hvilket ikke altid vækkede genklang hos hans samtidige.

Fielding er blevet udlagt på mange forskellige måder. Blandt de forfattere fra eftertiden, der roser ham, er William Thackeray, Stendhal, Charles Dickens, George

³¹ Battestin s. 19 f, ss. 85-96.

³² Henry Fielding: *Joseph Andrews/Shamela*, Penguin, Harmondsworth, 1999, ”Preface”, s. 49. (Herefter JA.).

³³ James Boswell: *Life of Johnson*, udgivet G. B. N. Hill, bind 2, EBog nr. 9072, Project Gutenberg, 2005, <http://www.gutenberg.org/dirs/etext05/8jhn210.txt>. (07.09.2010).

³⁴ Ibid. Se også Watt ss. 319-329.

³⁵ Battestin s. 43 f.; s. 74.

³⁶ Rawson s. 13

Bernard Shaw og André Gide.³⁷ Charles Knight konstaterer, at han både er blevet opfattet som en selvbevidst fortæller, en ironiker, en humorist, en umoralsk forfatter samt en skaber af formfuldendte narrative mønstre.³⁸ Listen kunne blive ved ad infinitum. Med andre ord, Fielding kan ikke bare rubriceres uden videre, og han er en skikkelse, der deler vandene.

Neoklassicismen og ånden fra Augustus

Hvis vi antager, at Henry Fielding er et barn af sin tid, bør han høre til i neoklassicismen som varer fra ca. 1660 til slutningen af 1700-tallet.³⁹ Neoklassicismen kan karakteriseres med begreber som dekorum, orden og universelle sandheder.⁴⁰ I den neoklassicistiske litteratur undersøges den menneskelige adfærd, og der advokeres for, at det er fornuften, der skal være det bærende element, som holder lidenskaberne i ave. Som Ian Gordon skriver i *Literary Encyclopedia*:

Neoclassical writers argued that by cultivating reason human beings could, to a certain extent, rectify, or ameliorate, their limitations. Reason is a faculty that, properly developed, can help guard and control unruly passions. The cultivation of reason, which separates and analyses, leads to good judgment and wise discrimination. It leads to order, decency and regularity.⁴¹

Denne orden og regelmæssighed sætter sig også igennem i naturopfattelsen. Forandrer naturen og den menneskelige natur sig, eller forbliver den inden for de samme rammer og mønstre? Neoklassicistiske tænkere som dramatiker John Dryden og digteren Alexander Pope argumenterede for det sidstnævnte. De tager altså afstand fra Heraklit og opfatter naturen, trods sin viltre mangfoldighed, for en konstant størrelse.⁴²

En af de mest betydningsfulde skrifter i neoklassicismen er *Peri hýpsous* (Om det Sublime), en afhandling fra det antikke Grækenland, attribueret til teoretikeren

³⁷ Rawson s 1; ss. 175-189.

³⁸ Op cit s. 175.

³⁹ Jeg anvender en bred tidsmæssig definition af neoklassicismen. Det vil sige, at neoklassicismen inaugureres med John Drydens restorationslitteratur og omfatter desuden den augustæiske tidsalder og "the Age of Johnson". Se Ian Gordon: "Neo-Classicism, Neoclassicism", IN: *The Literary Encyclopedia*, 2005, <<http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=767>> (23.08.2010).

⁴⁰ Timothy Dykstal: "Provoking the Ancients: Classical learning and imitation in Fielding and Collier.", IN: *College Literature*, vol 31 no. 3, 2004, s. 102

⁴¹ Ian Gordon: "Neo-Classicism, Neoclassicism". *The Literary Encyclopedia*. 11 April 2005

⁴² Vincent Leitch: *The Norton Anthology of Theory and Literature*, Norton, New York, 2001, s. 442.

Longinus.⁴³ Heri taler Longinus via sin interlokutor Postumius Terentianus om det sublime, om en ophøjet og storladen stil og tænkning, der løfter sig over det ordinære og former store idéer og tanker. Longinus indleder *Peri hýpsous* med at give svar på tiltale til Caecilius, der kritiserede Longinus' metaforer, patos og platonisk sværmende rapsoder. Det sublime peger ifølge Longinus på et nobelt sind, og det er digtergeniets vilkår at befinde sig i de højere luftlag.⁴⁴

Allerede dengang, 300 år efter Kristi fødsel, verserede den diskussion, som siden hen ville præge den neoklassicismes æra. Efter at Nicolas Boileau i 1674 havde oversat Longinus' traktat, fik den en stor indflydelse i de kunstneriske kredse. At Longinus' tanker om det sublime kunne vinde indpas, skyldtes, at man i den æstetiske teori kredsede om denne problemstilling: "to educate our natures to the proper pitch of elevation" samt fordringen om en grandios sprogkunst; "a consummate excellence and distinction of language", som Longinus formulerer det.⁴⁵

Beskrivelsen ovenfor af neoklassicismen kan såvel bekræfte og afkræfte Henry Fieldings position inden for denne periode. Han står både for platonisk inspirerede rapsoder og vulgære banaliteter. Selvom han til dels kan tages til indtægt for den neoklassicismes raison d'être, står han i lige så høj grad i modsætning til den. Fielding forbliver en kompleks og ambivalent figur i 1700-tallets engelske litteratur.

Ian Watt mener, at Fielding afspejler neoklassicismens generelle litterære strategi: at anskueliggøre den universelle ordens mekanismer.⁴⁶ Dorothy van Ghent sammenligner Fieldings prosa med en villa bygget efter renæssancearkitekten Andrea Palladios forbillede, det vil sige en enkel, lys, regelret, rummelig og intelligibel struktur.⁴⁷

Robert Alter, der ivrigt har forsøgt at reaktualisere Fielding, må medgive, at Fielding er præget af det neoklassicismes samfundssyn, og at det skinner tydeligt igennem i hans prosa: "The one fundamental aspect in which Fielding belongs to the

⁴³ Longinus: "On the Sublime", IN: *Aristotle: The Poetics, Longinus: On the Sublime, Demetrius: On Style*, oversat af W. Hamilton Fyfe, udgivet af William Heinemann Ltd, London, 1965.

⁴⁴ Op. cit. s. 123.

⁴⁵ Ibid; s. 125.

⁴⁶ Watt s. 308

⁴⁷ Dorothy van Ghent: *The English Novel: Form and Function*, Rinehart & Company, New York, 1959, s. 80 f. Palladio er en af renæssancens vigtigste arkitekter, der forsøgte at erstatte barokkens spændingsfyldte vildnis med en harmonisk og symmetrisk kolossalorden. Se T. P. Connor: "Palladianism", IN: *Grove Art Online. Oxford Art Online*, <<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T064871>> (14.09. 2010).

neoclassical era and not to the unfolding age of the novel is in his ultimately assured sense of an ordered reality and of men's place in it. There is patently no 'crisis' in Fielding's world, whether of identity or culture or anything else."⁴⁸ Fielding synes at dele Shaftesburys optimistiske samfundssyn og tro på fornuftens og dydens primat.⁴⁹ Shaftesbury mente, at det var litteraturens opgave først og fremmest at opretholde orden og mådehold; "disorders of the passions set to view, fortitude recommended, honour advanced."⁵⁰

I så fald gør den sorgfrie mangel på krisebevidsthed Fielding uaktuel i forhold til vore dages krisetider. Neoklassicismen, i det hele taget, forekommer på mange måder antikveret, ikke mindst på grund af den centrale præmis om det universelle. Eagleton skriver i den forbindelse: "On the whole, then, the neo-classical imagination is fired by the universal and damped down by difference. It is about as far from the postmodern imagination as one could imagine."⁵¹

Men som jeg vil vise i det følgende, er Fielding ikke nødvendigvis den bedste repræsentant for den ordnede og regelrette æstetik, som neoklassicismen og den augustæiske poesi dikterer. Tværtimod kan man både finde "difference", fornyelse og dekorum i Fieldings værker.

I kejser Augustus' regeringstid (år 27 f.Kr. - 14 e. Kr) blomstrede litteraturen med prominente poeter som Virgil, Ovid, og Horats.⁵² En række forfattere forsøgte i 1700-tallet at genskabe denne romerske storhedstid. Det var først og fremmest Alexander Pope og Jonathan Swift, der forsøgte at efterligne de romerske mestre.⁵³

Ofte var sammenligningen en diskret hentydning til den knap så ærefulde samtid. Pope sammenlignede Kejser Augustus' og kong George II's styre, hvilket bestemt ikke faldt ud til den engelske konges fordel. Ved at imitere Horats formåede Pope at "work

⁴⁸ Robert Alter: *Fielding and the Nature of the Novel*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1968, s. 77

⁴⁹ Om Fieldings forhold til Shaftesbury, se Battestin s. 132 f.

⁵⁰ Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury: *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, , redigeret af. Douglas den Uyl, Liberty Fund, Indianapolis, 2001, bind 1, s. 317.

⁵¹ Eagleton s. 56.

⁵² Chris Baldick: "Augustan Age", IN: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, Oxford, 1990. Nogle foretrækker at datere den augustæiske tidsalder tilbage til Virgil og Horats' tidlige værker, omkring år 44 f. Kr.

⁵³ Ibid.

out a debased typology between the world of the ancients and his own”, bemærker Timothy Dykstal.⁵⁴

Kendetegnene for den augustæiske litteratur er *wit*, *mock-heroic* og i det hele taget et retorisk og stilistisk raffinement. Forfatteren skal have fuldstændig styr på metrum, stilistik og diktion, for stoffet skal ordnes i en stram komposition. ”Seldom has a metrical convention worked so emphatically to intimate the orderly arrangement of disorder, or reflected, on a cultural scale, the impulse to display authorial mastery over recalcitrant energies”, skriver Claude Rawson i sin antologi om Fielding.⁵⁵

Den augustæiske poesi appellerede til Fielding, der ofte lavede Pope-inspirerede typologier, især når han ville omtale Robert Walpole.⁵⁶ Alter betegner Fieldings prosa som et clash mellem sprogets ”decorousness” og verdens ”undecorousness”, hvilket understreger den augustæiske litterære strategi.⁵⁷

Fieldings prosa er uden tvivl influeret af det augustæiske litteratursyn. For eksempel betjener Fielding sig ofte af det, der hedder *bathos*, et neoklassicistisk kunstgreb, der betegner en særlig form for antiklimaks, en pludselig modstilling, der skuffer forventningerne. Bathos, som Alexander Pope satte på teoretisk formel i *Peri Bathous; or, The Art of Sinking in Poetry* i 1728, er en repræsentation af patos, og ofte er det et forsøg på en forædling af det jævne og hverdagslige. Men som regel bliver udfaldet komisk, og i stedet for at vække sorg eller medfølelse, vækker det latter og komik.⁵⁸ Så vidt jeg kan se, er bathos et groft undervurderet begreb i forhold til Fielding, der ikke har noget imod at synke nedad for derpå at svinge sig op i de højere retoriske luftlag. Bathos fungerer især godt, når det skal illustrere moralens og filosofiens sammenstød med de knap så ideelle realiteter.

Men trods den værdifulde litterære lærdom fik Fielding efterhånden nok af de augustæiske forfatteres tørre og ironiske penne og deres konservative og desillusionerede ressentiment. Han var trods alt optimist og kunne ikke finde sig til rette

⁵⁴ Dykstal s. 105f.

⁵⁵ Rawson, s. 154.

⁵⁶ Leitch s. 439.

⁵⁷ Alter s. 88.

⁵⁸ "bathos." *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica, 2010. Web. 16 June 2010 <<http://search.eb.com/eb/article-9013745>>.

med deres skuffede og åndsaristokratiske livssyn.⁵⁹ Det kommer til udtryk i Fieldings prosa, der som regel ender med klar himmel og solskin, modsat Popes *Dunciad*, som ender i kaos og mørke, idet ”Universal Darkness buries All.”⁶⁰

Fielding havde svært ved at se, hvorfor den høje og storladne stil ikke måtte blandes op med det jævne og brogede, så han forsøgte at ophæve det augustæiske ”readerly bind” og overlade noget mere til læseren.⁶¹

Samtiden opfattede Fielding ikke længere i lyset af en augustæisk glansperiode, snarere som en epoke der så småt var på vej til at ”disintegrate into farcical disorder”, som Ian Donaldson formulerer det.⁶²

Ligeledes blev den augustæiske poesi med tiden løbet over ende af romanen. Romanens vækst var en medvirkende årsag til den augustæiske litteraturs nedgang, hævder Blanford Parker i *The Triumph of Augustan Poetics*. Parker mener, at den rene augustæiske poesi blev kontamineret og kommercialiseret af den populære litteratur, ikke mindst romanen: ”Addison, Pope, and Gay, by opening a space for the quotidian, bathetic, and carnivalesque within a ’classical’ rhetoric, represented quite by accident an essay access to the dreaded sphere of popular writing – to a growing tide of the novelistic.”⁶³

Ikke overraskende nævner Parker i samme åndedrag Fielding hvis position i denne sammenhæng beskrives som ”negotiating in a supposedly classical manner the vulgarity of his realistic subject matter”.⁶⁴

Den augustæiske poetik bar præg af en ”bicameralism”, hvor der skelnedes mellem ”the motive force of the soul”, der kunne lokaliseres i House of Commons, og et kammer for ”advice and consent”, der fandtes i House of Lords.⁶⁵ Så åndsaristokratisk var Fielding dog ikke. Han ønskede ikke at segregere følelsen og intellekt, så han kunne ikke dy sig for et par absorptive appeller til sjælen hid og did, hvilket jeg vil uddybe i gennemgangen af hans tableauer.

⁵⁹ Ian Donaldson: *The World Upside-Down: Comedy from Jonson to Fielding*, Clarendon, Oxford, 1970 Donaldson s. 189. Watt mener ikke, at Fielding bryder med ”the traditions of Augustan prose style”. Watt s. 32.

⁶⁰ Alexander Pope: ”The Dunciad”, canto IV, l. 656, IN: *The Poetical Works*, redigeret af Herbert Davis, Oxford University Press, Oxford, 1978, s. 584. Se også Donaldson s. 192.

⁶¹ Donaldson s. 198. Rawson s. 154.

⁶² Donaldson s. 188.

⁶³ Blanford Parker: *The Triumph of Augustan Poetics: English Literary Culture from Butler to Johnson*, Cambridge University Press, New York, 1998, s. 174.

⁶⁴ Op cit s. 175.

⁶⁵ Op cit s. 2.

1700-tallet var en periode, der oplevede intense gnidninger. Det kan udtrykkes med begreber som nåde og retfærdighed, tilgivelse og dømmekraft, fremtræden og realitet, mistænksomhed og tillid samt egne interesser og interesseløshed. Der herskede desuden et tydeligt spændingsforhold mellem ræsonnement og spontan indlevelse, mellem intuition og procedure, mellem imitation og skabelse i det man kan kalde 1700-tallets universalæstetik. Hvordan kunne man integrere alle disse modsætninger? Hvordan kunne de eksistere side om side? Det forholdt Fielding sig til i sin prosa.⁶⁶

I denne periode blev man desuden for alvor klar over kunstens egenart. Det var i denne periode, at kunsthistorien blev lanceret som en videnskabelig praksis, og at æstetikken kom til sin ret som filosofisk disciplin, blandt andet takket være Alexander Baumgartens værk *Aesthetica* fra 1750.⁶⁷ Derfor søgte man at definere det uhåndgribelige begreb *kunst* via diverse smagsdomme, essays, og filosofiske skrifter. Det var ikke klart defineret, hvad der var kunstens gebet. Som man kan se i 1700-tallets litteratur, er der mange forskellige bud på, hvad kunsten skal beskæftige sig med og mange forskellige motivvalg, diskurser og stilistiske former.

Desuden var et fænomen som romanen stadig i sin vorden. Ifølge Watt er det Daniel Defoe, Samuel Richardson og Henry Fielding, som på forskellig vis etablerer fundamentet for romangenren.⁶⁸ Andre prøver at spore romanen længere tilbage. Nogle mener, at den starter ved Dante, andre ved Cervantes eller Defoe, og nogle ved menippeansk satire.⁶⁹ Diskussionen omkring romanens oprindelse og genealogi er kolossalt omfattende, og jeg vil derfor ikke fremsætte en bombastisk konklusion desangående. Det som jeg kan imidlertid pege på, er den væsentlige indflydelse som henholdvis romancen og pikaresken har haft og stadig har. Som Terry Eagleton bemærker, har den moderne roman stadig rødder tilbage til romancen.⁷⁰ Disse to rivaliserende genrer er ligeledes et stort og komplekst emne, så jeg vil blot skitsere dem og indikere, på hvilken måde de rummer absorption og kontemplation. Jeg vil ikke trække en direkte kausal forbindelseslinje mellem romancen, pikaresken, Fielding og

⁶⁶ Siggard ss. 996-1023.

⁶⁷ Elin Andersen: *Kroppens sublime tale: Om tableau og levende billede hos Diderot, Lessing og Lenz*, Aarhus Universitetsforlag, Århus, 2004, s. 12

⁶⁸ Watt s. 9; s. 343.

⁶⁹ Simonsen ss. 3 -11. Eagleton s. 2.

⁷⁰ Eagleton s. 2.

romanens tilblivelse som sådan. Men, som litteraturhistorikerne Michael McKeon og Ronald Paulson anfører, har romancen og pikaresken været et vigtigt grundlag for udviklingen af romanen, og jeg vil derfor hævde, at absorptionen og kontemplationen har været to afgørende og konstituerende faktorer i romanens tilblivelsesproces.⁷¹

Monsieur Romance

Romancen er en særligt absorptiv genre, og den lever i dag i bedste velgående i en (post)moderne trivialiseret udgave. Hvis man googler *romance novel*, vil man blive præsenteret for et væld af lægeromaner og kærlighedsromaner á la Barbara Cartland og Danielle Steel. Oprindeligt er det dog en højliterær middelalderlig genre. I Encyclopedia Britannica står der følgende: "...in modern English the word 'romance' (derived from Old French *romanz*) can mean either a medieval narrative composition or a love affair, or, again, a story about a love affair, generally one of a rather idyllic or idealized type, sometimes marked by strange or unexpected incidents and developments."⁷²

Et af de kendteste kærestepar fra litteraturen kommer fra denne genre, nemlig Tristan og Isolde. Andre genrer er beslægtede med eller har videreudviklet sig på baggrund af romancen, for eksempel pastoralen og den gotiske roman, som kom til udfoldelse i slutningen af 1700-tallet. I dag er det nyeste skud på genrens stamme den puritanske vampyrsaga *Twilight* skrevet af den mormonske forfatter Stephenie Meyer.⁷³

Den moderne romances bæredygtighed skyldes først og fremmest tre komponenter: kærlighed, enkel overskuelig struktur samt uforklarlige hændelser. Dette er med til at skabe absorption. Læseren drages og føler med de ulykkelige kærestepar. Den enkle handling og struktur krydret med pludselige usædvanlige hændelser modvirker, at man mister interessen og gør, at man bliver fanget af den nervepirrende spænding.

⁷¹ Michael McKeon: *Origins of the English Novel 1600-1740*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (MA), 2002, ss. 25-65; ss. 273-382. Se også Paulson, ss. 3-126; ss. 219-262.

⁷² "romance." IN: *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica, 2010. Web. 6 Aug. 2010 <<http://search.eb.com.ez.statsbiblioteket.dk:2048/eb/article-50964>>.

⁷³ Se min artikel desangående: Christian Cohr Arffmann: "Vampyrfilm har religiøse undertoner", IN: *religion.dk*, Kristeligt Dagblad, publiceret 8. juli 2010. <http://www.religion.dk/artikel/372802:Globalt-nyt--Vampyrfilm-har-religioese-undertoner?all=1> > (15.09.2010).

Det skortede imidlertid ikke på kritiske røster i 1700-tallet, og mange tog afstand fra romancen. Shaftesbury er særdeles skeptisk over for denne genre og kalder den barbarisk.⁷⁴ Ligeledes søgte Fielding at distancere sig fra Aphra Behn, Eliza Haywood og øvrige romanceforfattere. Da den nye og ukendte genre *novel* i i Fieldings samtid blev brugt som en derogativ betegnelse og ofte slået i hartkorn med romancen, kaldte han sine romaner for *History*.⁷⁵

På grund af den nye genre, romanens, ubestemmelighed definerer Fielding sit værk negativt og foretager en ”complicated double dance of negation”, mener Michael McKeon.⁷⁶ Ifølge McKeon holder Fieldings anti-romance-position ikke altid helt, og der kommer indimellem små romance-træk snigende ind i hans fiktion. Fieldings prosa er hverken history eller romance, men en zigzaggen imellem dem, en balance mellem bevægelse og stilstand. Fielding oscillerer mellem historiefortællerens oldermænd og romancens forføreriske kunstfærdighed, hvilket han forklarer læseren på følgende måde: ”To soothe thy wearied limbs in slumber, Alderman History tells his tedious tale; and, again, to awaken thee, Monsieur Romance performs his surprizing tricks of dexterity.”⁷⁷

Selvom Fielding gav indrømmelser til romancen, satte han dog lige så ofte lighedstegn mellem romancen og saftige ”French Novels” for derigennem at etablere en semantisk polaritet mellem franske fantasterier og engelsk forstandighed.⁷⁸

Richardson ønskede heller ikke at blive associeret med romancen, da han forbandt genren med sensationsprægede og uvederhæftige fantasier, så han prøvede ligeledes at legitimere sine værker og give dem en aura af autenticitet ved at kalde dem ”History”.⁷⁹ Dog vil jeg mene, at Richardson låner fra romancens genrekonventioner, og at *Pamela* kan sammenlignes med fortællinger som *Askepot* og *Skønheden og Udyret*.⁸⁰ Romancens univers beboet af monstre, uhyrer og dydige prinsesser er naturligvis

⁷⁴ McKeon.s. 116 f.

⁷⁵ Watt, s. 293. Eagleton s. 11 f.

⁷⁶ McKeon s. 405.

⁷⁷ TJ, bog XIII, kap i, s. 153.

⁷⁸ Op cit, kap ix, s. 184. Se også JA, bog IV, kap vii., ss. 294-300 samt Watt s. 284. Aversionen mod Frankrig skyldtes først og fremmest den sprægfarlige politiske situation og, ikke mindst, jakobitternes opstand i 1745. Se Cleary ss. 207-272.

⁷⁹ Eagleton s. 11. Se også James Grantham Turner: ”Novel Panic: Picture and Performance in the Reception of Richardson's Pamela”, IN: *Representations*, no. 48, efterår 1994, University of California Press, ss. 70-96.

⁸⁰ Samme holdning har Paulson og Eagleton. Se Paulson, kap. 3 til 5, og Eagleton s. 76, og til dels Jerry C. Beasley s. 444. Margaret A. Doody, derimod, argumenterer for en anti-romance læsning. Se Samuel Richardson: *Pamela, or Virtue Rewarded*, Penguin, Harmondsworth 1985 s. 18.

anderledes end Richardsons dagligstuedrama, men når Pamela omtales som ”angel” samt Mr B som ”Devil incarnate” og ”Lucifer”, er det tydeligt, at vi stadig befinder os i en verden med sort-hvide moralske absolutter.⁸¹

Pikaresken

Ovenfor har jeg forsøgt at tydeliggøre, at det er en kompliceret affære at placere Fielding under en litteraturhistorisk rubrik. Hører han til i den neoklassicistiske periode? Og hvad er det helt præcis for en periode? Peger Fielding frem eller tilbage? Eller er han bare en outsider og et wildcard, sådan som eksempelvis Ian Watt opfatter ham?

Fielding trækker på nogle helt andre traditioner end de gængse neoklassicister som Swift, Pope, Gay, Steele og Addison. Men som digteren Edward Young formulerede det, kunne der også ligge en værdi i at gå sine egne veje: ”All eminence, and distinction, lies out of the beaten road; excursion, and deviation, are necessary to find it; and the more remote your path from the highway, the more reputable.”⁸² Young sigtede formentlig ikke specifikt til Fielding, men alligevel er der få forfattere, bortset fra Lawrence Sterne, som er så meget ”out of the beaten road” og foretager så mange ”excursions” som Fielding.⁸³

Fielding var mere interesseret i at demonstrere sammenstød og uoverensstemmelser mellem idealer og realiteter end at udpege universelle og uantastelige dyder. Derfor var et opgør med romancen nødvendigt. ”In the romance world characters’ virtues are miraculously synchronized with their surroundings”, skriver Ronald Paulson.⁸⁴ Og det er denne præmis, som Fielding gang på gang ironiserer over. For at tage afstand fra romancens sværmeriske og eskapistiske sfære fandt Fielding inspiration i den genre, der blev dannet i skarp protest mod romancen: pikaresken.

Hvor romancen opererer med poler, der uforsonligt kæmper imod hinanden, er der i pikaresken snarere tale om en relativiserende *juxtaposition*. Romancens urealistiske

⁸¹ *Pamela*, ”Thursday, near three o'clock” s. 396; Op cit., brev XVI, s. 68; Op cit, brev XXXI, s. 119

⁸² Leitch s. 432.

⁸³ Fielding havde stor respekt for Edward Young. Dog slap Young ikke for at blive spiddet af den satiriske pen. Se Battestin, s. 167 f. Om Sterne, Richardson og Fielding, se Watt ss. 330-337.

⁸⁴ Paulson, s. 115.

beskrivelse af en verden, der er bedre end vores, beboet af en helt, der er mere heroisk end hvad virkeligheden tillader, kontrasteres af pikareskens ”unheroic protagonist, worse than we, caught in a chaotic world, worse than ours, in which he is on an eternal journey of encounters”, som Ulrich Wicks skriver.⁸⁵ Hvor romancen er dragende og medrivende og ofte fokuserer på følelser, sindstilstande og intime relationer, er pikaresken en ”ironic and detached survey of manners and morals”.⁸⁶ Med sin punkterende ironi og et bidende vid kunne pikaresken ganske nemt introduceres i et augustæisk domineret litterært miljø.

Den første pikareske roman er *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, som er udgivet i 1554 under pseudonymet *Lazarillo de Tormes* på grund af den sprængfarlige samfundskritiske og kætterske satire.⁸⁷ Miguel de Cervantes fornyede den pikareske genre med sin berømte roman *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* fra 1615, som Fielding var dybt fascineret af. På titelbladet til *Joseph Andrews* står der sågar ”Written in imitation of the manner of Cervantes, the author of Don Quixote”.⁸⁸ Fieldings romaner, navnlig *Joseph Andrews* og *Tom Jones*, låner væsentlige træk fra Cervantes’ roman og den pikareske genre i det hele taget. Begge er de episodiske i deres form og handler om snyd og bedrag. Ligesom Don Quixote får følgeskab af Sancho Panza, har Joseph Andrews præsten Abraham Adams med på turen, lige så vel som Tom Jones får selskab af sin overtroiske ven Partridge. Joseph Andrews er, ligesom picaroen ofte er, ansat som karl eller tjenestedreng.

Selvom Fielding er blevet beskyldt for at være en amoralsk forfatter, og hans romanfigurer er blevet kaldt nogle værre slubberter, kan de dog ikke helt sammenlignes med de lovløse hovedpersoner i de spanske pikaresker.⁸⁹ Fielding ønskede trods alt at generere en vis form for identifikation, så læseren kunne spejle sig i protagonisten. Han prøvede at skrive en roman med den spanske pikareske som direkte forlæg, hvilket

⁸⁵ Ulrich Wicks: *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions : A Theory and Research Guide*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1989. s. 54.

Paulson mener, at Richardson repræsenterer en borgerlig version af romancen, hvor heltinden er “much too good” og skurken “much too bad”, og plottet er en “pursual of the angelic by the diabolic”. Se Paulson s. 115.

⁸⁶ "picaresque novel.", IN: *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica, 2010. Web. 6 Aug. 2010 <<http://search.eb.com.ez.statsbiblioteket.dk:2048/eb/article-9059900>>.

⁸⁷ *Lazarillo de Tormes: Lazarillo de Tormes' Levned, hans Oplevelser og Genvordigheder*, oversat af F. Gigas, forord af Paul V. Rubow, forlaget Westermann, København, 1945.

⁸⁸ JA, titelblad. s. 48.

⁸⁹ Rawson s. 186 f. Wicks s. 19.

resulterede i *Jonathan Wild*. Figuren Wild var et abstrakt portræt af en lovløs mand og en analogi til den korrupte statsleder Walpole. Men den litterære metode i *Jonathan Wild* var ikke bæredygtig, for der manglede en figur som læseren kunne føle med og have respekt for.⁹⁰

Hvor picaroen er uvorn eller utilpasset, er Joseph og Tom egentlig gode og dydige unge mænd, der imidlertid af deres omgivelser bliver opfattet som det modsatte. Det hænger først og fremmest sammen med de lunefulde bekendtskaber og uigennemskuelige rænkespil, de støder på i løbet af deres rejse. Hvor de spanske picaroers handlinger ofte er motiveret af nød, sult og overlevelse, er der ikke den samme grundtone af eksistentielt armod i Fieldings værker. Tom Jones og Joseph Andrews har, trods alle strabadserne, det guddommelige forsyn på deres side. Forsynet synes endog at være en ofte benyttet livline for både figurerne og fortælleren, hvilket får Jerry Beasley til at hævde, at Fielding tenderer en ”marvellous” romance.⁹¹

Pikareskens figurer får ofte brug for at tænke kreativt for at rode sig ud af allehånde tilspidsede situationer. Det kræver fiffige overlevelsesstrategier og snedige rollespil.⁹² Figurerne udgiver sig ofte for at være nogle andre end de er. I Fieldings værker er det imidlertid ført og fremmest de ’falske’ personer, som Lady Bellaston, Lady Booby og Blifil, der bærer masker.

Pikaresken har en tydelig didaktisk-moralsk impuls, og fortælleren forsøger ofte at konversere og udveksle idéer med læseren (selvom det selvfølgelig foregår på fortællerens præmisser). Fieldings fortæller afbryder ligeledes gentagne gange fortællingen for at henvende sig til læseren og etablere en intim og ’umiddelbar’ relation og herigennem fortælle, hvad der er op og ned i verden. Også her findes der en spansk parallel. En særlig version af den spanske pikareske hedder *novela de costumbres*, og er ligesom Fieldings romaner en satirisk hudfletning af menneskers laster og dårskeber.⁹³

At pikareskens hovedpersoner stedse er på farten, på nye opdagelser og på vej ind i et nyt terræn, modstilles med deres iboende længsel efter at finde tilbage til et hjem. De har oplevet en usædvanlig barndom med ukendt ophav, en speget genealogi, og rejsen kan derfor også betragtes som en søgen tilbage til rødderne.⁹⁴

⁹⁰ McKeon betegner *Jonathan Wild* som en konservativ og konventionel roman. Se McKeon ss. 383-394.

⁹¹ Beasley s. 448.

⁹² Wicks s. 65.

⁹³ Op cit s. 7.

⁹⁴ Op cit s. 64.

Toms og Josephs rejser er ligeledes en udforskning af deres oprindelse. Men rejserne er trods alt ikke endeløse, og de finder frem til et bestemmelsessted sammen med deres udkårne. ”Tom Jones har til trods for sit episodiske præg en afsluttet handling”, påpeger Hans Hertel.⁹⁵ Den lange rejse slutter med Toms velsignede giftermål. Lykken har tilsmilet Tom, og forsynet begunstiger altid den dydige og heltemodige. Således slutter romanen ”the day when Mr Jones was married to his Sophia.”⁹⁶ En slutning som i *Lazarillo de Tormes*, hvor hovedpersonen slår sig ned med en utro kone og finder sig i at være hanrej, så længe der er mad på bordet, er utænklig i forhold til Fieldings verdensbillede.⁹⁷

Men det lykkelige udfald i *Tom Jones* afspejler ikke som sådan den virkelige verden. Fielding gør ofte læseren opmærksom på, at værket er et stykke fiktion, der repræsenterer verden som den burde være. Terry Eagleton bemærker, at Tom ville være blevet hængt i virkeligheden.⁹⁸ Det er et potentielt udfald, som fortælleren lufter, men som altid har Tom Jones heldet med sig, da han bor i fiktionens og fantasiens bekvemme univers.

Den spanske pikareskes episodiske form sidestiller alle begivenheder og har ikke specifikke handlingsmæssige tyngdepunkter. Her adskiller Fielding sig klart fra den pikareske tradition, da han prioriterer mellem væsentlige og mindre væsentlige handlingselementer i sine romaner. Pikareskens flade og horisontale struktur implementerer Fielding et langt stykke henad vejen i sine romaner, men han standser indimellem op og tildeler bestemte afsnit en særlig værdimæssig accent.

Disse afsnit, tableauerne, kan karakteriseres som en iscenesat fortættende standsning indholdende en vis uudsigelighed. Pludselig afbrydes den fremadskridende handling og der zoomes ind. Man kan sågar sige, at Fieldings ”telling” bliver afbrudt af en ”showing”.⁹⁹ Wayne C. Booth har udførligt forsøgt at kvalificere ”telling”, den retoriske approach til litteraturen, og dermed udfordret Ian Watts ideal om en ”realism

⁹⁵ Hans Hertel: *Verdens litteraturhistorie*, bind 4, 1720-1830, 2. udgave, Gyldendal, København, 1994, s. 112

⁹⁶ TJ bog XVIII, kap xiii, s. 413.

⁹⁷ *Lazarillo de Tormes* ss. 89-92.

⁹⁸ Eagleton s. 59 f.

⁹⁹ Modsætningen mellem ”telling” og ”showing” er til dels arbitrær, som Wayne Booth pointerer. Dog, hvis der er en modsætning, er den allertydeligst til stede hos henholdsvis Fielding og Richardson. Se Booth s. 20.

of presentation”.¹⁰⁰ Yderligere belæg kan findes i Fieldings nære relation til pikaresken. Men må man ikke glemme tableauerne. Om end de ikke følger den formelle realismes forskrifter, er det dog et forsøg på at komme tættere på og sanse et betydningsfuldt øjeblik.

For at vise spændvidden i Fieldings oeuvre og for at angive et spektrum, inden for hvilket man kan anskue Fieldings tableauer, har jeg derfor skitseret pikaresken og romancen som to genrer, der eksemplificerer henholdsvis kontemplation og absorption. Det er forskellige måder at organisere tid og rum, bevægelse og stilstand. For at vise mekanismen i miniformat vil jeg pege på tableauet, der ligeledes opererer inden for samme spektrum. Det særlige ved tableauer er, at de betegner en standsning, et privilegeret øjeblik, og dette øjeblik kan have såvel absorptive som kontemplative elementer, som jeg vil uddybe nedenfor i en definatorisk, teoretisk og historisk indkredsning af tableauet.

Teoretisk og historisk rammesætning af tableauet

Definition af tableauet

Scenen er stillet an. Squire Western og hans søster sidder i spisestuen og spiser morgenmad sammen med den unge Mr. Blifil, som er blevet udpeget som svigersøn. Men datteren Sophia nægter at gifte sig med ham. Da Mr Western kalder på Sophia, kommer afsløringen: Hun er forsvundet: ”O, Shakespear! [sic] had I thy pen! O, Hogarth! had I thy pencil! then would I draw the picture of the poor serving-man, who, with pale countenance, staring eyes, chattering teeth, faltering tongue, and trembling limbs [...] entered the room, and declared--That Madam Sophia was not to be found.”¹⁰¹

Denne scene fra *Tom Jones* er et godt eksempel på et fieldingsk tableau. I stedet for at give en realistisk, umedieret beskrivelse, bevæger fortælleren sig op på et metaniveau og gengiver det i en konjunktivisk modus. Han fortæller om, hvordan han

¹⁰⁰ Watt s. 331.

¹⁰¹ TJ bog X, kap vii, s. 42. Scenen alluderer til Shakespeares *King Henry IV*, hvor et sendebud med bævende stemme må erklære kongens søn død. Se *King Henry the Fourth*, 2. del, 1. akt, 1. scene, IN: *The Complete Works of William Shakespeare*, Wordsworth Editions, Oxford, 1996, s. 450.

ville have beskrevet det, hvorefter det primære budskab om, at Sophia er forsvundet, bliver leveret.

Først bygges der op til et klimaks, og så sker der et ophold, en iscenesat standsning i tid og rum. Det er selve udsigeligheden, der får fortælleren i *Tom Jones* til at afbryde sin narration og indrømme repræsentationens begrænsninger. Han påkalder sig dramatikerens Shakespeare og maleren Hogarth i et forsøg på at få læseren til at visualisere begivenheden og går ikke af vejen for at male med den brede pensel for at opnå den ønskede dramatiske effekt.¹⁰² Det mærkbare brud kan synes kunstigt og fremmedgørende. Tableauets artificielle karakter skyldes, at begivenheden er så central, at den skal tydeliggøres og stå for sig selv. Standsningen er desuden iscenesat, fordi den tjener den umulige opgave at udtrykke bevægelse mere end bevægelsen selv gør.¹⁰³

Jeg vil definere tableauet som en iscenesat standsning i tid og rum, der stemmer sindet og påkalder sig recipientens opmærksomhed i kraft af sin dramatiske og spektakulære komposition. Det er en standsning, der kan rumme såvel absorptive som kontemplative lag og tale til såvel forstanden som følelserne, og derfor kan den vække både modstand og indlevelse.

Teoretisk diskussion af tableauet

I det følgende vil jeg indkredse tableauets sammensatte karakter og sætte min egen definition i spil med andre tableauopfattelser. Endvidere vil jeg pege på, hvilke mekanismer der opererer i tableauer, samt hvilke glidninger der eksisterer mellem absorption og kontemplation.

Elin Andersen definerer tableauer som ”øjeblikke af fortættede, men udsigelige betydninger.”¹⁰⁴ Udsigeligheden, det ubestemmelige ”je ne sais quoi” er knyttet til det sublime, idéen om det ædle og storladne, et begreb som dukker op i den neoklassicistiske æstetik og bliver videreudviklet i den romantiske kunstforståelse.¹⁰⁵

¹⁰² Dog forbliver diskursen ”resolutely logocentric”, bemærker Pat Rogers. Se Pat Rogers: “How I Want Thee, Humorous Hogart’: The Motif of the Absent Artist in Swift, Fielding and Others,” IN: *Papers on Language and Literature*, vol. 42, no. 1, vinter 2006, s. 27.

¹⁰³ Povlsen, s. 17.

¹⁰⁴ Andersen s. 17.

¹⁰⁵ Op cit s. 13.

Oftest indebærer det sublime en naturoplevelse, en grebethe af naturen.¹⁰⁶ I Edmund Burkes formulering er der sågar tale om en skræmmende og farlig natur.¹⁰⁷ Men hverken Fielding eller Richardson bruger mange kræfter på at skildre den ydre natur, i modsætning til deres kollegaer William Cowper og William Gilpin.

Da mit fokus er på neoklassicismen, vil enhver omtale af det sublime og det uudsigelige imidlertid være i en tæmnet og præ-romantisk forstand. Hvor Andersen forsøger at placere tableauet på nippet til romantikken, ønsker jeg at føre det længere tilbage i 1700-tallet, hvor naturen endnu var tæmnet af det myndige menneske.

Fielding, hvis ideal er og bliver det skønne og yndefulde, demonstrerer ofte det sublime på grund af sin heftige ironi, og ved at fremhæve ham som tableau-skaber ønsker jeg at opgradere det kontemplative tableau og udfordre det absorptive tableau á la Diderot, som traditionelt er blevet teoretisk privilegeret.

Frederik Tygstrup er en af de få litterater, der har beskæftiget sig med tableauet, og han betegner tableauet som en ramme – en ramme der bestemt ikke er uaktuel eller periodespecifik. At tableauet ikke er bundet til en bestemt historisk eller kulturel epoke demonstrerer Tygstrup ved at lade sin teori basere sig på analytiske iagttagelser af både Diderots, Goethes, Stendhals, Prousts, Musils og Virginia Woolfs tableauer. Fælles for dem alle, konkluderer Tygstrup, er at tableauets kunst ligger i indramningen: ”The art of the tableau is an art of framing; the different tableaux briefly reviewed above all share a meticulous outline, never leaving any doubt as to where they begin and where they end.”¹⁰⁸

Det er altså ved at studere kompositionen, at man kan definere tableauet. Tygstrup fastsætter det litterære tableau som ”a prose of ambience, a prose designed to apprehend and present the satiety of tensions, of moods, of virtual and actual significance within a situation”.¹⁰⁹ Ganske vist kan Richardsons tableauer, og i det hele taget hans psykologiske realisme, meget vel kaldes ”prose of ambience”, men jeg mener, at der bør gøres en vigtig tilføjelse. For Tygstrups definition, der lægger op til, at læseren fordyber sig i en stemning eller en atmosfære, lader sig ikke applicere på Fieldings tableauer.

¹⁰⁶ Andersen s. 33.

¹⁰⁷ Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, The Scholar Press, Menston, 1970.

¹⁰⁸ Simonsen s. 226.

¹⁰⁹ Ibid.

Som jeg vil demonstrere i det følgende, sætter Fielding et tykt spørgsmålstegn ved den absorptive mekanisme.

I modsætning til den absorptive, romance-inspirerede opskrift på tableauet, der først og fremmest består af indlevelse og affekt, recipieres det kontemplative tableau med en højere grad af fremmedgørelse. I scenen med Sophias forsvinden bliver læseren umiddelbart efter tableauet præsenteret for en diskussion mellem den berusede, skrydende fader og hans flegmatiske og kalkulerende søster.¹¹⁰ Ingen voldsomme følelsesudbrud eller nervepirrende beretninger følger. Vi kommer tværtimod ned på jorden igen efter et overraskende handlingsudsving.

Det samme sker, da Fanny bliver bortført i *Joseph Andrews*. Et par fæle mænd overmander Joseph og Adams og stikker af med Fanny. Men i stedet for at forfølge handlingen, bryder fortælleren af og foretager et gevaldigt narrativt spring: "Before we proceed any farther in this tragedy we shall leave Mr Joseph and Mr Adams to themselves, and imitate the wise conductors of the stage, who in the midst of a grave action entertain you with some excellent piece of satire or humour called a dance."¹¹¹ Denne pludselige afbrydelse, uden tvivl med reference til teaterkonventioner som pantomimen, er ikke blot et vilkårligt udslag af forfatterens spøgefuldhed.¹¹² Det er tværtimod en måde at vække eftertanke hos læseren. Ronald Paulson skriver: "The effect of the pause after the abduction is therefore essentially to allow contemplation."¹¹³

Kontemplationen sættes i værk på flere forskellige planer. Tableauets religiøse herkomst og dens tilstedeværelse i en moderne litterær 'sekulær' kontekst, giver det nogle interessante spændinger og en indbygget kontrastrigdom. Som Frederik Tygstrup pointerer, består tableauet af en "intense meaningfulness and sublime gesture", men er samtidig tomt på grund af den fraværende religiøse referent.¹¹⁴ Tygstrup skriver således, at det "consists of a mere constellation of default figures and objects."¹¹⁵ Og derfor kan

¹¹⁰ TJ bog X, kap viii, ss. 42- 44.

¹¹¹ JA, bog III, kap x, s. 260.

¹¹² Fielding havde ikke meget til overs for pantomimen. Se Darryl P. Domingo: "'The Natural Propensity of Imitation' or, Pantomimic Poetics and the Rhetoric of Augustan Wit", IN: *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 9, no. 2, forår/vinter 2009, Indiana University Press, s. 65; s. 85-86 og note 1.

¹¹³ Paulson s. 105.

¹¹⁴ Simonsen s. 206.

¹¹⁵ Ibid.

de kontemplative tableauer ofte forekomme som ophobninger af gammelt tankegods, overlæssede med informationer og ”impregnated with historical imagination”.¹¹⁶

Fielding refererer til Walpoles regering, kong George II, stridighederne mellem katolikkerne og protestanterne samt mellem Church of England og metodisterne. Men der bliver også gentagne gange refereret til ”The Young Pretender”, Charles Edward Stuarts, invasion i England i 1745 og til Monmouth-opstanden i 1685, som ”The Man on the Hill” i *Tom Jones* deltog i. I den forbindelse tøver Fielding ikke med at tilkendegive sin støtte til hannoveranernes anti-katolske kamp.¹¹⁷ Herudover henvises der til samtidens forfattere, såsom Pope, Swift og Congreve, og til antikkens tænkere, blandt andre Ovid, Martial, Lucian og Homer. Alt i alt kan Fieldings romaner virke fremmede for en moderne læser og minde mere om historiebøger end *page-turners*.

Fieldings posa emmer af historiske referencer, hvilket også kan betragtes som et privilegium. Den historiske atmosfære er både med til at overlæse værkerne og gøre dem så meget desto rigere. Hans kompositioner åbner dørene til en mangfoldig verden, hvor antikke, bibelske, tragiske og episke skikkelser lever side om side. Det er som at rejse i en tidsmaskine, ikke mindst for den moderne læser, for hvem Fieldings epoke er en svunden tid. Simon Varey pointerer, at der hersker en iboende kontrast i Fieldings romaner mellem den finitte virkelige verden og den ubegrænsede ideelle sfære, det vil sige mellem ”the physical world” og ”the generalized infinite space of the moral world.”¹¹⁸ Fielding henter sin moralske baggage fra henfarne tider og bringer det, ligesom Pope, i kritisk interaktion med sin samtid. Det har både en fortryllende og en fremmedgørende effekt.

Tableauet er ligeledes spækket med historisk tankegods og blev som kunsthistorisk og litterært fænomen videreudviklet i form af tableaux vivants. Det vandt indpas i selskabslivet, i de aristokratiske og borgerlige saloner og kom til udtryk i attituder, selskabslege og til tider pirrende antikke stillinger.¹¹⁹

¹¹⁶ Op cit s. 226. Karen Klitgaard Povlsen sammenligner overlæssede tableauer med ruinøse benjaminske allegorier. Se Povlsen s. 110.

¹¹⁷ TJ bog VIII, kap ix, s. 334; bog XI, kap iii, s. 64; bog XI, kap viii s. 85.

Cleary s. 207. Cleary giver en grundig indføring i de politiske aspekter i Fieldings prosa.

¹¹⁸ Simon Varey: *Space and the Eighteenth-Century English Novel*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990
s. 164 ff.

¹¹⁹ Povlsen 19.



Figur 3. George Romney:
Lady Hamilton as Circe, 1782.

Johann Wolfgang von Goethe blev meget betaget af sin veninde Emma Hamilton, der var en mester i tableauets gestuskunst. Såvel Hamilton som Ida og Frederike Brun var fascinerende skuespillere, der forstod at foretage sceniske standsninger og imitere mytologiske figurer som Niobe, Circe, Aurora og Pygmalion [se figur 3].

Karen Klitgaard Povlsen har sammenlignet attitudekunstens tableauer og de litterære tableauer. Ifølge Povlsen etablerer standsningen en allegori, fordi den ”altid indebærer en form for citat eller henvisning til

noget bagvedliggende”.¹²⁰ De iscenesatte attituder og tableaux vivants visualiserede antikke idealer qua en levende forstenet krop, og her er allegorien en tydelig markør. De allegoriske fastfrosne kroppe talte med to tunger. ”To brudstykker af betydning stod ved siden af hinanden som dobbelt ’tale’: citatkrop og citeret forlæg”.¹²¹

Forholdet mellem idé og inkarnation kom her til udtryk rent konkret i de imponante kropslige fastfrysninger og de gestiske demonstrationer. Virkningen var tvedelt. Det genkaldte tidligere tiders åndfuldhed, men samtidig var attitudernes iscenesatte karakter ikke til at komme udenom. Kombinationen af moderne borgerlig identitet og antik mytisk figur havde selvsagt en fremmedgørende effekt.

Med hensyn til litteraturen er selve fremmedgørelsen en naturlig komponent i tableauerne, der altid vil fremstå som intermezzoer og adskille sig fra den egentlige handling. Standsningen imødekommer et behov for at zoome ind, gengive en stemning

¹²⁰ Povlsen s. 93 f.

Se i øvrigt Kirsten Gram Holmstrøm: *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770 - 1815*, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1967, og Peter M. McIsaac: “Rethinking Tableaux Vivants and Triviality in the Writings of Johann Wolfgang von Goethe, Johanna Schopenhauer, and Fanny Lewald”, IN: *Monatshefte* 99.2 (2007) University of Wisconsin, ss. 152-176 samt Brenda Assael: “Art or Indecency? *Tableaux Vivants* on the London Stage and the Failure of Late Victorian Moral Reform”, IN: *Journal of British Studies* 45 (October 2006) ss. 744–758

¹²¹ Povlsen s. 98.

og repræsentere et fysisk nærvær, der dog alligevel ikke er helt tæt på. ”The tableau simply shows sensual pieces of reality in a kind of fixation, which often has a kind of alienation effect on the observer”, skriver Tygstrup.¹²²

Tableauer kan både fikse og forvirre. Deres sanselige karakter har en absorptiv og dragende effekt på recipienten. Men standsningen er og bliver kunstig, og den pludselige opbremsning vækker eftertanke og undren.

Tableauer er komplekse æstetiske artefakter, der kan opfattes ”...as modes of intuiting and evaluating aspects or views of reality no longer in terms of how it is appropriated in time, but how constructions of spatial relations might show the milieus of human agency. These constructions are not founded on the logic of action, but on the imaginary resources of aesthetic composition.”¹²³

Standningen kalder først og fremmest på en undersøgelse af de psykiske, sociale og (trans)historiske rum, hvor der foregår en “human agency”. Dog er der vide rammer for, hvad det skal betyde. For det kan både henvise til en privat relation mellem to personer og til en general social interaktion. Om det er den ene eller den anden variant har således vigtige konsekvenser for tableauets komposition.

¹²² Simonsen 206.

¹²³ Op cit s. 205.



Figur 4. Paolo de Matteis: *Il Giudizio di Ercole*, 1712. Shaftesburys idealtableau, som han opfatter som ”wholly philosophical and moral”¹²⁴. Ifølge K. K. Ruthven er Herkules ”accosted by two allegorical females in a *paysage moralisé*”, som repræsenterer henholdsvis begæret og dyden.¹²⁵ Shaftesbury bemærker, at Herkules undgår begærets blik og favoriserer dyden. ”For in this momentary Turn of Action, Hercules remaining still in a situation expressive of Suspense and Doubt, wou’d discover nevertheless that the Strength of this inward Conflict was over, and that Victory began now to declare herself in favour of *Virtue*.”¹²⁶

Tableauets komposition

Det er ofte blevet sagt om tableauet, at det skal udgøre en æstetisk og kompositionel enhed. For hermed afspejler tableauet den generelle kunstopfattelse i neoklassicismens tidsalder og fungerer som et harmonisk minikosmos der affirmerer den universelle orden.¹²⁷ Delene indordner sig efter helheden, og alt falder på plads. Billedet viser et klart og utvetydigt motiv, der samler alle partikulariteterne i et fælles mål. Det er sådan, den franske tænker og kunstkritiker Denis Diderot (1713-1784) definerer et

¹²⁴ Op cit s. 353.

¹²⁵ K. K. Ruthven: ”Fielding, Square, and the Fitness of Things”, IN: *Eighteenth-Century Studies*, vol. 5, no. 2 vinter 1971-1972, s. 254.

¹²⁶ Shaftesbury, bind 3, s. 355. Her er der også en intermedial pointe, i og med at ordet vinder over blikket.

¹²⁷ Leitch s. 123.

velkomponeret tableau: "Un tableau bien composé est un tout renfermé sous un seul point de vue, où les parties concourent à un même but et forment par leur correspondance mutuelle un ensemble".¹²⁸

Ifølge Diderot er tableauet et rent og purt, afrundet kunstværk. Det bør være simpelt i motivet og have én synsvinkel og ét perspektiv. Værket skal danne en enhed, et gennearbejdet artefakt, hvor delene mødes i ét fælles mål. Det bør desuden være udstyret med "un seul point de vue", så beskueren har mulighed for at fordybe sig i den enhedsskabende komposition. Som Elin Andersen skriver, formidler tableauerne "et kropsligt subjekt, der kan give en illusion af enhed og substans."¹²⁹

Shaftesbury leverer et interessant bud på, hvordan man skal fortolke tableauet. Han oversatte det franske *tableau* til det engelske *tablature* og lancerede følgende definition, der foregriber Diderots.

... in Painting we may give to any particular Work the Name of *Tablature*, when the Work is in reality "*a Single Piece*, comprehended in one View, and form'd according to *one single* Intelligence, Meaning, or Design; which constitutes a *real* Whole, by a mutual and necessary Relation of its Parts, the same as of the Members in a natural Body."¹³⁰

Shaftesbury forstår tableauet som et enkelt autonomt billede, der udgør en æstetisk enhed, og hvor del og helhed er i perfekt harmoni [se figur 4]. Generelt kan man sige, at tableauets force er det betydningsvangre øjeblik. Men dette øjeblik skal være nøje udvalgt, og det skal være magisk og transformativt. Tableauets tid ligger i det, som Lessing kalder førklimakset, det tidspunkt hvor ubestemmeligheden råder og fantasien og meddigtningen aktiveres. En fortættet stemning, som på trods af sin enhed i tid og rum peger både frem og tilbage. Yderligere skal det indeholde en lidenskab, der ophæves i billedet. På den måde er absorptionen sikret.

Herudover fordrer Shaftesbury, at værket har sociale implikationer; at det afspejler et harmonisk samfund, idet det "considers by what Harmony of particular Minds the general Harmony is compos'd, and *Commonweal* establish'd".¹³¹ Hvor Winckelmann accentuerer skønhedens lov og lader moralen være mere eller mindre

¹²⁸ Diderot, Denis. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot, et quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert*. Paris: Briasson, 1751-65, s. 475 f.

¹²⁹ Andersen s. 17.

¹³⁰ Shaftesbury, bind 3, s. 348.

¹³¹ Op cit, bind 2, s. 211 f.

implicit, som vi vil se nedenfor, ønsker Shaftesbury en opbyggelig og didaktisk kunst, der skaber gode samfundsborgere, en kunst der falbyder moral, filosofi, skønhed og social stabilitet.

Fordringen om transparens sætter både Diderot og Shaftesbury. "The Piece must by no means be equivocal or dubious", understreger Shaftesbury.¹³² Diderot, som vi vil få at se, søger efter et visuelt sprog rensset for symbolske hemmeligheder og enigmatiske koder. Billedet skal kunne 'tale' selv og ikke være tynget af tidligere traditioners italesættelse.

Dette kan blandt andet ses i lyset af et opgør med den emblematiske tradition. Ifølge Jean Hagstrum var den neoklassicistiske poesi "in open revolt against the emblematic expression of the seventeenth century, which it considered barbarously unnatural and inelegant."¹³³ Det er sandt, at Shaftesbury afviser den emblematiske tradition som "'magical, mystical, monkish, and Gothic'".¹³⁴ Dog ønsker han fortsat, at tableauer skal udtrykke bestemte idéer og lader derfor alligevel døren stå på klem for emblematiske greb. "It may however be allowable, on some occasions, to make use of certain *enigmatical* or *emblematical* Devises".¹³⁵ Heller ikke Fielding kan tages til indtægt for den revolte, som Hagstrum omtaler. Battestin skriver således, at "many of his most memorable episodes and characters, and the general design and movement of such books as *Joseph Andrews* and *Tom Jones*, may be seen to function figuratively as emblem and allegory, as the embodiment in scene or character or action in Fielding's themes."¹³⁶

Følgelig er Fieldings tableauer ikke karakteriseret af visuel eller sproglig transparens, tværtimod er de fyldt til bristepunktet med referencer, allusioner, koder, symboler, allegorier og intellektuelle drillerier. Fielding anså først og fremmest kunsten som et intellektuelt foretagende. Samme opfattelse giver Hogarth udtryk for i *Analysis*

¹³² Op cit s. 378.

¹³³ Jean H. Hagstrum: *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, University of Chicago Press, 1987, s. 129. Emblemet kan defineres som et visuelt artefakt med et tydeligt symbolsk indhold ofte forklaret med en ledsagende tekst. En populær kunstform i det 16. og 17. århundrede, især i Holland, der især behandlede moralske emner. Se "emblem.", IN: *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*. Oxford Art Online, <<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t4/e649>> (15.09. 2010).

¹³⁴ Rosemary Freeman: *English Emblem Books*, Chatto and Windus, London, 1948, s. 10.

¹³⁵ Op cit s. 353.

¹³⁶ Martin Battestin: "Fielding's Definition of Wisdom: Some Functions of Ambiguity and Emblem in *Tom Jones*", IN: *ELH*, vol. 35, no. 2, juni 1968, s. 205.

of Beauty: “It is a pleasing labour of the mind to solve the most difficult problems; allegories and riddles, trifling as they are, afford the mind amusement: and with what delight does it follow the well-connected thread of a play, or novel, which ever increases as the plot thickens, and ends most pleas'd, when that is most distinctly unravell'd?”¹³⁷



Figur 5. Fra William Hogarths billedserie *Election Series*, 1754-1755. Beskuerens blik bliver ikke fastholdt af en bestemt aktivitet. Tværtimod er det mangfoldigheden og livligheden der hersker. Hogarth har fået attributten ”an aesthetics of the crowd”.¹³⁸ Der er ofte tumult, sammenstimlen, råben, slåskamp, voldsomheder og utugt. Der er ikke nogle ordnede landskaber eller sirlige og sømmelige motiver. Som beskuer ønsker man på ingen måde at træde ind på scenen.

Et godt tableau er gådefuldt, intrikat og en intellektuel udfordring. Men samtidig skal det være fyldt med “delight”. Mark Hallett skriver om beskuerens møde med Hogarths værker, at ”aesthetic pleasure results from the dynamic variety of the beholders’ perceptive pursuits”¹³⁹. Hogarths billedserier indeholder ifølge Frederic Ogée ”teasing

¹³⁷ William Hogarth: *Analysis of Beauty*, redigeret af Ronald Paulson, Yale University Press, London, 1997. s. 33.

¹³⁸ Op cit. s. xli

¹³⁹ Mark Hallett og Christine Riding: *Hogarth*, Tate, London, 2006, s. 29

interruptions and serpentine progressions” og en ”refusal of the straight line, the single frame”¹⁴⁰ [se figur 5].

Det samme lægger Fielding op til i sine tableauer. For de mange udfordringer til ”the sagacious reader” kan vække en epistemologisk undren hos læseren.¹⁴¹ Ligesom Joseph, Adams og Tom Jones gang på gang bliver bluffet og ført bag lyset, skal læseren holde øjne og ører åbne for ikke at blive snydt. Fortælleren forsøger således at træne læseren i at være på vagt over for plattenslagere.

I Fieldings og Hogarths tableauer bliver recipienten aktiveret og får ikke lov til at sidde for sig selv og dvæle foran kunstværket. Det vrimler med henvendelser, som venter på aktiv fortolkning. Figurerne stiller sig an for øjnene af recipienten, velvidende at det er en fiktion, hvormed man bliver tvunget til at tage stilling.

Ifølge Shaftesbury var tableauet af en episk og heroisk herkomst, så det kunne ikke blot prydes med fiffige retoriske ornamenter og muntre motivvalg efter forfatterens forgodtbefindende; ”our Tablature [...] is wholly *Epick*, *Heroick*, and in the *Tragick* Stile.”¹⁴²

Shaftesbury var på linje med John Dryden, der skrev heroiske tragedier til teateret. Han skrev dog også udførligt om ”Wit” og er på sin vis på linje med de augustæiske forfattere.¹⁴³ Så selvom Shaftesbury fordrer, at tableauet når sublime højder qua en platonisk ”enthusiasm”, interesserer han sig samtidig for det augustæiske punkterende ”Wit”.¹⁴⁴

Samme dobbelthed kan man spore hos Fielding. Dog er ambivalensen hos Fielding af en komisk art. For i hans tableauer blandes de tragiske og de komiske elementer godt og grundigt sammen, så hans herkulanske hovedpersoner både fremstår som episke helte og fejlbarlige mennesker. Edward Young spurgte åbent, hvordan man

¹⁴⁰ Frédéric Ogée: *The dumb show: Image and Society in the Works of William Hogarth*, Voltaire Foundation, Oxford 1997, s. 179.

¹⁴¹ Jeg har indtil videre fundet ordet ”sagacious” følgende steder i *Tom Jones*: bog I, kap vi, s. 12; bog I kap viii s. 21; bog V kap x, s. 185; bog VII kap xii s. 285; bog XI kap ii s. 58.

¹⁴² Shaftesbury, bind 3, s. 384

¹⁴³ Op cit. vol. 1, ss. 63-65, vol 2. s. 142; ss. 155 – 157; s. 161.

¹⁴⁴ Paulson, ss. 65-67. Se også W. K. Wimsatt, Jr: ”The Augustan Mode in English Poetry”, IN: *English Literary History* (herefter *ELH*), vol. 20, no. 1, marts 1953, Johns Hopkins University Press, s. 12

kunne skrive episk i en ikke særligt heroisk tidsalder.¹⁴⁵ Ved at kombinere epos og komedie, ville Fielding svare.

Hvor Shaftesburys idealtaleau, *Il Giudizio di Ercole*, er en ordnet transparent komposition, der peger på en inkarnation af et ideal og et dydskodeks, er Hogarths og Fieldings tableauer ”perceptive pursuits” der sætter recipienten på arbejde og bryder den æstetiske enhed.

Som jeg kort har berørt i det foregående, findes to forskellige former for tableauer. Selvom man også kan finde visse anknytningspunkter, og distinktionerne mellem absorption og kontemplation ikke er absolutte eller uoverskridelige, vil jeg dog i det følgende skitsere nogle væsentlige forskelle.

Det absorptive tableau griber sjælen, er uden for kategori, refererer til en ubenævnelig andethed og er et led i den gryende bevægelse i retning af kunstens autonomi. Næppe er det tilfældigt, at det opstår samtidigt med en begyndende følsomhedskultur.

Det kontemplative tableau, derimod, er et billede for intellektet. Det skal beskues på behørig og distanceret afstand, og indgår i et samfundsmæssigt kredsløb, hvor kunstens egenart blandes op med filosofi og moral. Det har en tydelig didaktisk karakter og tenderer imod det allegoriske. Hvor det absorptive tableau inkorporerer en introvert realismes bestemmelser, indeholder det kontemplative tableau i højere grad en kunstfærdig udvendighed, en kompleks form for stillen til skue. Det absorptive tableau er et kig ind i en anden verden, som foregår bag lukkede døre, og det er ofte et indre psykisk rum der udforskes. Hvorimod det kontemplative tableau er en konversation med læseren om moral, manerer og dømmekraft.¹⁴⁶ I absorptionen inkarneres idealet. I kontemplationen fremhæves diskrepanserne mellem ideal og virkelighed.

Det kontemplative tableau er i bevægelse, i pendulfart mellem antik og modernitet, hvorimod det absorptive tableau forstenes i ét stemningsmættet øjeblik af samtidighed. Hos Richardson er vi i en åndeløs kamp mod tiden. Fielding, derimod, bemestrer tiden.¹⁴⁷ Hvor Richardson forsøger at hele modernitetens brud via formskønne enheder og bremse tidens flux med hjerteskrærende standsninger, placerer

¹⁴⁵ Leitch s. 426.

¹⁴⁶ Eagleton s. 61.

¹⁴⁷ Wright s. 73.

Fieldings værker sig i et episk kontinuum med tydelige brud og sindrige kontrasteringer mellem kunst og virkelighed, bevægelse og standsning.

I det følgende vil jeg give eksempler på, hvordan absorptionen og kontemplationen er blevet konciperet og dermed forbinde det med en bredere diskussion om kunstens rolle i slutningen af 1700-tallet. En vigtig modsætning at holde sig for øje i den forbindelse, både hvad angår tableauet og kunsten generelt, er den der findes mellem bevægelse og standsning. Som billedet nedenfor antyder, vil jeg i det følgende afsnit koncentrere mig om en bestemt form for tableauer, der favoriserer en sublim og ophøjet standsning. Disse vil jeg kontrastere med Fieldings tableauer, der måske nok bruger samme virkemidler, men samtidig distancerer sig fra absorptionen og peger i retning af en forstandsbetonet, ironisk og humoristisk læsning.



Figur 6. Skulpturgruppen *Laokoon* udført i marmor af Hagesandros, Athanadoros og Polydoros ca. 170 - 150 f. kr. Findes i Octogon-gården på Pio-Clementino museet i Vatikanstaten.

Absorption i kunsten

En skøn sjæl i en skøn krop

I 1700-tallet forsøgte man at skabe en syntese mellem det antikke og det moderne. Det foregik først og fremmest via kunsten, hvor man balancerede mellem tradition, imitation, fornyelse og skabelse. Neoklassicismen og universalæstetikken opererede på såvel et prospektivt som et retrospektivt niveau.

I den forbindelse kan man i *Tankens magt* læse følgende: ”Med den nyfundne bevidsthed om kunst som almen realitet formgav smagsfilosofferne i det 18. århundrede en synsmåde, der indeholdt både klassiske og samtidige opfattelser og omdefinerede dem i lyset af sit eget inkluderende og overgribende perspektiv.”¹⁴⁸

Nu, hvor vi har opholdt os så meget i England, skal vi nødig foranlediges til at tro, at neoklassicismen kun eksisterede dér. Den gjorde sig i høj grad også gældende på kontinentet. En af neoklassicismens allervigtigste skikkelser er den tyske arkæolog og kunsthistoriker Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Winckelmann sukkede efter at vende tilbage til det antikke Grækenland. Idealet bestod for ham i en imitation, en ”Nachahmung” af de antikke mesterværker. Neoklassicismens paradoksale betingelse (eller en af dem) er, at den eneste måde, vi kan blive os selv og være unikke, er ved at efterligne de gamle grækere: ”Der einzige Weg für uns, gross, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten”, anfører Winckelmann.¹⁴⁹

Ifølge germanisten Giorgio Cusatelli forbinder Winckelmann neoklassicismen med en absolut stasis, for på den måde kan man etablerere en forbindelse til antikken.¹⁵⁰ De tyske kunstkritikere Boehm og Pfotenhauer skriver: ”Die Kunst dient als

¹⁴⁸ Siggaard s. 997.

¹⁴⁹ Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*; udgivet af Ludwig Uhlig, Reclam, Stuttgart, 1991, s. 4.

Winckelmann finder, at menneskene i antikken var sunde og raske, modsat hans samtid der var præget af alverdens dårligdomme, heriblandt ”venerischen Übel” og ”die englische Krankheit”, syfilis. (s. 7). Sidstnævnte skavank kan dokumenteres i Hogarths billedserier, hvor mange af figurene er mere eller mindre koparrede (et kendt symptom på syfilis).

¹⁵⁰ Giorgio Cusatelli: ”Winckelmann”, IN: *Il mito nel teatro tedesco*, Red. Hermann Dorowin, Rita Svandrlik og Uta Treder, forlaget Morlacchi, Perugia, 200, s. 48.

mnemonisches Mittel zur Reproduktion einer abwesenden Realität”¹⁵¹ Udviklingen ligger i en tilbagevendende, og fremskridtet ligger i fortiden – selvom den er for evigt fraværende. Det repræsenterer kunstværket ved at ophæve bevægelsen til en sublim standsning. For som Elin Andersen påpeger, er tableauet et paradoks skabt af det flygtige og det statiske.¹⁵² Værket cementeres i kraft af sin ro, sin harmoniske balance og den afrundede, ophøjede orden det indgår i. Det er hvad Winckelmann finder udtrykt i skulpturgruppen *Laokoon* [se figur 6] der afbilder den ulyksalige trojanske præst Laokoon. I Virgils *Æneiden* fraråder Laokoon trojanerne at tage imod den trojanske hest og trodser guden Poseidon, hvorfor han straffes af guderne. Laokoon og hans sønner geråder dermed i en døds kamp med giftige slanger.¹⁵³

Skulpturen der foreviger denne kamp kan man nærmest kalde et ur-tableau. Grunden til, at værket falder i Winckelmanns smag, er at de udtrykte lidelser bliver neutraliseret af den æstetiske harmoni. Værket matcher Winckelmanns diktum om ”eine edle Einfalt, und eine stille Grösse”.¹⁵⁴ Det fortæller om en ideel sjæl i en ideel krop.¹⁵⁵ Laokoons heroiske patriotisme og hans monumentale lidelse udlignes i den ophøjede enhed, som kunstværket repræsenterer, og på den måde refererer kompositionens ydre skønhed videre til en indre moralsk skønhed.¹⁵⁶ Her træder Winckelmanns organiske metaforer frem i beskrivelsen af kunstens sjælelige virke:

Das Mannigfaltige und die mehrere Verschiedenheit des Ausdrucks tat der Harmonie und der Großheit in dem schönen Stile keinen Eintrag: die Seele äußerte sich nur wie unter einer stillen Fläche des Wassers und trat niemals mit Ungestüm hervor. In Vorstellung des Leidens bleibt die größte Pein verschlossen wie im Laokoon, und die Freude schwebt wie eine sanfte Luft, die kaum die Blätter rührt.¹⁵⁷

¹⁵¹ Boehm og Pfotenauer: *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, W. Fink, München, 1995, s. 47.

¹⁵² Andersen s. 19.

¹⁵³ Publius Vergilius Maro: *Vergils Æneide*, oversat af L. Ove Kiær, København : Gyldendal, 1896, bog 2, ll. 219-255, s. 27

¹⁵⁴ Winckelmann, 1991, s. 20.

¹⁵⁵ Johann Joacim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, komplet udgave, udgivet af Ludwig Goldschneider, forlaget Phaidon, Wien, 1934, ss. 323-325. Se også Povlsen s. 96.

¹⁵⁶ Winckelmann, 1934, s. 100.

¹⁵⁷ Op cit, s. 224.

Ifølge Elin Andersen er *Laokoon* en lidelsesfigur, der markerer det behov, der fandtes i 1700-tallet for at teste kroppen i alle ledder og kanter, finde dets smertegrænser og i det hele taget dets grænser for liv og død. Begæret efter at skabe og studere liv var særligt udtalt, såvel i kunsten som i videnskaben. Se Andersen s. 16.

En pudsig formulering: Laokoons smerte svæver videre som en blid luft, der knap nok rører bladene. Men det er netop en central pointe, at den afbildede smerte ophæves i kunsten, og at den forbliver ”verschlossen” modsat den virkelige menneskelige smerte. Den andethed, som kunsten benævner, findes i det hinsidige og kan ikke lokaliseres i den virkelige verden. Det samme gør sig gældende i beskrivelsen af en skulptur af ypperstepræstinden Agrippina, hvor Winckelmanns suggestivt psykologiserende fortællestil træder tydeligt frem: ”Ihr schönes Gesicht zeigt eine Seele, die in tiefen Betrachtungen versenkt, und vor Sorgen und Kummer gegen alle äussere Empfindungen fühllos scheint.”¹⁵⁸

Winckelmann prøver at skabe en narrativ bevægelse midt i den plastiske standsning. Han prøver under dække af historiske fakta at komme i dialog med Agrippina og forstå, hvad hun måtte føle i netop det øjeblik, hun blev afbildet.

Hermed kan vi samtidig fornemme den absorptive beskueres vankelmod: Beskueren holder en andægtig afstand til det sublime kunstværk, men stræber samtidig efter at komme i nærkontakt med det æstetiske objekt.¹⁵⁹

Det samme gør sig gældende i mødet med Samuel Richardsons romaner, selvom de ikke indeholder en længsel efter fordums storhed. Men Winckelmanns narrativt-psykologiserende fremmaning af de antikke statuers karakterer harmonerer med Richardsons og Diderots fascination af tragiske heroiner, som danner tyngdepunkt for deres absorptive kunstsyn.

Tableauet ifølge Diderot

Ifølge den franske tænker Denis Diderot er det at græde over andres ulykkelige skæbner et iboende menneskeligt behov, som forfatteren eller maleren kan tilfredsstille. Når Diderot læser Samuel Richardsons romaner får han dækket sit behov for medfølelse, og han opfatter epistlerne i Richardsons romaner som vellykkede forsøg på at illudere ægte

¹⁵⁸ Winckelmann, 1991, s. 16.

E-bogen er udgivet med forlæg i Wilhelm Senffs udgave, forlaget Hermann Böhlau, Weimar (1964).

¹⁵⁹ Her bliver det tydeligt, at Winckelmanns metode er regulært *ekfrastisk*. Krieger formulerer ekfrasens paradoks således: ”...both a miracle and a mirage; a miracle because a sequence of actions filled with before and afters such as language alone can trace seems frozen into an instant’s vision. Se Krieger s. xvi.

menneskelige følelser. Diderot bliver opslugt af hans bøger og forestiller sig, at han er til stede i selve fiktionen: "Je me souviens encore de la premiere fois que les ouvrages de Richardson tomberent entre mes mains: j'etais a la campagne. Combien cette lecture m'affectea delicieusement! A chaque instant, je voyais mon bonheur s'abreger d'une page."¹⁶⁰

Men dette gør sig ikke kun gældende i litteraturen, for Diderot var først og fremmest kunstkritiker. I bogen *Absorption and Theatricality* skriver kunsthistorikeren Michael Fried om det franske maleri fra Diderots kunstkritik og frem og skelner mellem begreberne absorption og teatralitet. Absorption tager i Frieds genealogi sin begyndelse i slutningen af 1700-tallet, og det får sin storhedstid i modernismens abstrakte ekspressionisme. Neoklassicismens teatralitet, derimod, finder Diderot angiveligt kunstig og urealistisk. Modsætningen understreger Fried yderligere ved Diderots skelnen mellem coups de théâtre og tableaux.¹⁶¹ Coups de théâtre er afsløringer, omvendinger og pludselige overraskelser (som Fielding ikke har noget imod at anvende). Diderot plæderer for tableauet som dramaturgisk princip, fordi han forbinder det med sansning, følelser og ren billedglæde.¹⁶² Teatergængerer skal føle, at han sidder foran et lærred, hvor en serie af tableauer følger efter hinanden på magisk vis.

Beskueren skal lade sig opsluge af billedet, og billedet skal lade som om, der ikke er noget publikum. Fried nævner i den forbindelse Shaftesbury og Richardson, som var med til at bane vejen for "the comprehensive rapprochement between the aims of painting and drama".¹⁶³ Shaftesbury ønskede ligesom Diderot, at kunstværker var realistiske, umiddelbare og ikke forstillede: "[T]he good Painter must come a little nearer to Truth, and take care that his Action be not *theatrical*".¹⁶⁴ Tableauet, såvel det sceniske som det maleriske, opfattes som et kunstværk, der hviler i sig selv og kan aflæses ved et enkelt øjekast.

Det samme mener Lessing, for hvem tableauets tid udspiller sig i et prægnant *Augenblick*, det momentane vendepunkt, hvor man kun kan gisne om, hvad der vil

¹⁶⁰ Diderot, 1959, s. 31.

¹⁶¹ Fried s. 78; s. 95 f.

¹⁶² Povlsen s. 19; s. 25.

¹⁶³ Fried s. 77.

¹⁶⁴ Shaftesbury, bind 3, s. 368

komme, og hvad der er sket forinden.¹⁶⁵ Tableauet udgør en autonom enhed og er derfor ikke episodisk eller afhængigt af en mytologisk eller allegorisk forforståelse. Der ligger ikke en anden historie bag det afbildede. Fortællingen er lige foran øjnene på beskueren. Fried kalder tableauet ”hermetic” og ”self-sufficient” i betydningen, at det eksisterer på egne præmisser. Det er et ”closed system, which in effect seals off the space or world of the painting from that of the beholder.”¹⁶⁶

Diderots lancering af tableauet er ifølge idéhistorikeren Martin Jay et forsøg på at neutralisere visualiteten; ”detheatricalization of the painting-beholder relationship also implies a collapse of the distance between observing eye and external scene”.¹⁶⁷ Elin Andersen bemærker, at tableauet befinder sig ”i et spændingsfelt mellem sprog og billede.”¹⁶⁸ Hvor Fielding favoriserer sproget og retorikken, søger Diderot via tableauerne tilbage til et præ-konceptuelt sprog. Peter Brooks skriver, at Diderot som dramatiker ville ”recover on the stage something like the mythical, primal language, a language of presence, purity, immediacy.”¹⁶⁹

Diderot ønskede at transcendere sproget med klare dramatiske billeder, mener Monika Elbert: ”Diderot insists on the essentiality of the spectacular, pictorial dimension in drama, and he envisages pictorial action brought to such perfection as to render words unnecessary.”¹⁷⁰ Han gik i brechen for platonisk inspirerede tableauer, der etablerede nærvær, vision og umiddelbar kommunikation.¹⁷¹ Det fornemmer man tydeligt i hans drømmende og sansemættede analyseomtale af den franske rokokomaler Jean-Honoré Fragonards maleri *Corrësus et Callirhoe*, en analyse der parafraserer Platons hulelignelse.¹⁷²

Ikke alle tableauer har den ønskede fordybende effekt, kun særligt udvalgte. Diderot fremhæver især de franske malere Jean-Baptiste Greuze og Jean-Baptiste-

¹⁶⁵ Lessing, afsnit III, s. 20 f. Se også Povlsen s. 16. Murray Krieger kalder det lessingske Augenblick for et ”punctum temporis” Krieger s. 88.

¹⁶⁶ Fried s. 64.

¹⁶⁷ Martin Jay: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993, s. 102 f.

¹⁶⁸ Andersen s. 287.

¹⁶⁹ Peter Brooks: *The melodramatic imagination : Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*, Yale University Press, New Haven, 1995, s. 66.

¹⁷⁰ Monika M. Elbert: ”Striking a Historical Pose: Antebellum Tableaux Vivants, ‘Godey’s’ Illustrations, and Margaret Fuller’s Heroines”, IN: *The New England Quarterly*, vol. 75, no. 2 (Jun., 2002), s. 236

¹⁷¹ Povlsen s. 28

¹⁷² Denis Diderot: *Salonerne 1759-1781: Den moderne kunstkritiks fødsel*, oversat af Kasper Nefer Olsen, Edition Bløndal, Hellerup, 1997, ss. 83-94.

Simeon Chardins værker som eksempler på rustikke borgerlige hverdagsdramaer og velfungerende tableauer, der bevæger sjælen.

Fried gør grundigt og overbevisende rede for Diderots entusiastiske interesse for tableauerne. De tableauer, som Diderot fremhæver, besidder det, som Fried kalder ”absorption”, hvilket kan lokaliseres på flere planer. Tableauet beskriver en absorptiv handling, det hviler i sig selv og er centreret omkring sig selv. Et tableau er altså et vellykket kunstværk, så længe det lader som om beskueren ikke er der.”[I]t is necessary that author and actor forget the beholder, and that all interest be concentrated upon the personages.”¹⁷³ Og det er det absorptive tableaux store bedrift: Via standsningen i narrationen og motivet ekskluderes betragteren. Figurerne agerer ’naturligt’, uden at vide, at de bliver betragtet, hvilket genererer en *Guckkasten-effekt*. Betragteren foranlediges til at tro, at figurerne lever deres eget liv, og at de ikke er klar over, at de er blevet opdaget.¹⁷⁴



Figur 7. Jean-Baptiste Greuze: *Le Gateau de Rois*, 1774.

Et eksempel er Greuzes billede *Le gateau des Rois* [se figur 7], hvor handlingen centrerer omkring faderen og barnet og om det stykke kage, der ligger i faderens hånd.

¹⁷³ Fried s. 94.

¹⁷⁴ Et af naturalismens vigtigste kendetegn er netop kukkasse-effekten, hvilket især er tydeligt i Gerhard Hauptmanns og Henrik Ibsens dramaer.

Alle personerne er opslugt af, hvad der foregår. Det fremstår som et snapshot, et øjebliksbillede af en familie, der ikke har lagt mærke til, at de bliver portrætteret.

Billederne skal vise en helt særlig situation, som beskueren kan dvæle ved, betages af og føle i sin sjæl. I Diderots entusiastiske beskrivelse af Jean-Baptiste Le Princes billede *Pastorale Russe* fortæller han, at tableauet foran ham forenes med hans ”tableau mouvant”, sjælen.¹⁷⁵ ”Cette composition va droit à l’ame”, udbryder han, og opdager derefter, at han er trådt ind i billedet. ”Je me trouve bien là.”¹⁷⁶

Denne effekt er ikke forbeholdt malerkunsten. For det er den realistiske romans hovedbestræbelse at få læseren til at tro, at han faktisk er til stede i fiktionen. Det er et ideal, som også tages op af kritikere i andre litterære epoker, ikke mindst Ford Madox Ford, der var en betydningsfuld fortaler for den formelle realisme. Ford fremhæver forfattere som Stephen Crane, Joseph Conrad og Henry James, fordi de er i stand til at ”take the reader, immerse him in an Affair so completely that he was unconscious either of the fact that he was reading or of the identity of the author, so that in the end he could say – and believe: ‘I have been [there], I have been’”¹⁷⁷ Hvis læseren glemmer alt om tid og sted og lever sig ind i fiktionen, er roman lykkedes.

Det er ikke tilfældigt, at det lige er Ford jeg citerer. Akkurat ligesom Fried har Ford en højmodernistisk dagsorden. Fried plæderer for et ’rent’ visuelt udtryk rensat for teatralitet.¹⁷⁸ Ford ønsker, at værket kommer i centrum, fortælleren forbliver usynlig og at læseprocessen ikke italesættes, idet det er den mimetiske kraft, der skal være litteraturens bærende element.

Dog bør kunsten ifølge Diderot ikke være en betingelsesløs realisme. Absorptionen er ganske vist knyttet til den formelle realisme, men den emmer ligeledes af idealisme og borgerlige samfundsnormer. Det sande er således ikke en naturlig og uredigeret præsentation af livet, som den udfolder sig i hverdagen. Ganske vist hylder Diderot repræsentationer af jævne folk og hverdagsagtige handlinger, men under visse dramatiske forudsætninger. Realismen bør kobles med idealisme, idet det er essentielt for Diderot, at kompositionen udtrykker lidenskaber og dramatiske højdepunkter samt demonstrerer en enhed i udtryk og indhold: “Qu’est-ce donc que le vrai de la scène ?

¹⁷⁵ Diderot: *Lettre sur les sourds et les muets*, red. Paul Hugo Meyer, Diderot Studies VII, 1965, s. 64.

¹⁷⁶ Fried s 121.

¹⁷⁷ Booth s. 30.

¹⁷⁸ Povlsen s. 44 f.

C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien. Voilà le merveilleux.”¹⁷⁹

En central præmis for det absorptive tableau er desuden, at recipienten får lov at være i fred og glemme sig selv i værket, ligesom de afbildede figurer gør det. Fried går endda så vidt som til at tale om ”self-abandonment, nearly to the point of extinction of consciousness”¹⁸⁰. Sådan bør den reciprokke effekt være mellem det absorptive tableaux figurer og beskueren. Forfatter og skuespiller skal derfor ignorere recipienten og fokusere på figurerne (et dogme der er blevet udfordret af blandt andre Wayne Booth).¹⁸¹

Ifølge Scott Bryson kunne Diderot realisere et ideal om borgerlig lykke via de stramt konstruerede og iscenesatte tableaux, hvormed ”a unity of illusion, which is the basis of the tableau in painting and dramatic performance, succeeds in negating the presence of anything outside its sphere, i.e., the viewer.”¹⁸²

Af samme grund fremhæver Fried og Diderot værker, hvor der ikke er nogen focalizer eller nogen direkte appel til læseren/iagttageren.¹⁸³ Elin Andersen og Karen Klitgaard Povlsen kæder det sammen med en ny form for tilskuerkultur: ”Den tavse tilskuer i offentlig ensomhed og afsondrethed”¹⁸⁴. Men det er kun den halve sandhed. For den diderot'ske beskuer dvæler ikke blot ved billedet, han er tværtimod en vældigt aktiv recipient. Hermed synes det absorptive ideal at være i splid med sig selv. For hvis recipienten involverer sig i den æstetiske og fortolkende oplevelse, må det betyde, at tableauet ikke formår at ’tale’ på egne vegne.

¹⁷⁹ Denis Diderot: *Paradoxe sur le comédien*, Flammarion, Paris, 1982, s. 137.

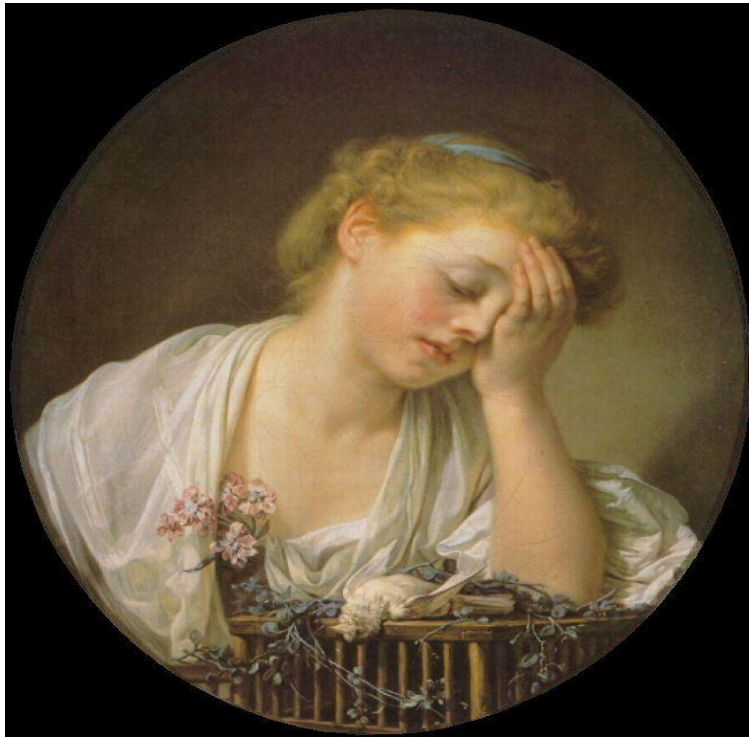
¹⁸⁰ Fried s. 60 f.

¹⁸¹ Op cit s. 61 ff; s. 94. Se Booth s. 89-116.

¹⁸² Scott Stewart Bryson: ”Strategies of Happiness: Painting and Stage in Diderot,” IN: *French Forum*, vol. 29, no 1, vinter 2004, University of Nebraska Press, s. 26.

¹⁸³ Focalizer er et internt fokuspunkt enten i en fortælling eller i et kunstværk, for eksempel via øjenkontakt mellem objekt og beskuer eller en romanfigurs personlige synsvinkel formidlet direkte til en læser. Se Jonathan Gilmore og Mieke Bal: ”Narrative.” IN: *Encyclopedia of Aesthetics, Oxford Art Online*. <<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0371>> (02.08.2010).

¹⁸⁴ Povlsen s. 19.



Figur 8. Jean-Baptiste Greuze: *Jeune Fille avec son canari mort*, 1765

Diderots idealtableau er ubetinget Greuzes *Jeune Fille avec son canari mort* [se figur 8]. ”La jolie élégie! le charmant poème!” udbryder Diderot og antyder, at forfatteren Gessner ville kunne matche billedet med en poetisk parafrase.¹⁸⁵ Men Diderot klarer selv den narrative udlægning af Greuzes billede. Igen er det en sørgelig stemning, der driver vores kyndige iagttager til at verbalisere tableauet. Diderot hengiver sig snakkende til den afbildede skønhed, ligesom Winckelmann gør det med Agrippina. ”Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie! Que signifie cet air rêveur et mélancolique! Quoi! pour un oiseau! Vous ne pleurez pas, vous êtes affligée; et la pensée accompagne votre affliction. Ça, petite, ouvrez-moi votre cœur: parlez moi vrai”.¹⁸⁶ Hermed formår Diderot at fabulere en hel fortælling frem af den ’stumme’ spatiale gestaltning. Greuzes billede præsenterer det, som Lessing kalder et prægnant ”Augenblick”. Det frisætter fantasien hos beskueren, der undrer sig over, hvad der gik forud for denne enkelte handling, og hvad der er årsagen til den afbildede piges gråd. Diderot konkluderer på baggrund af sin imaginære dialog med pigen, at hun har

¹⁸⁵ Diderot: *Œuvres Esthétiques*, Garnier, Paris, 1959, s. 533.

¹⁸⁶ Ibid.

involveret sig med en ung mand og mistet sin uskyld. Den døde fugl er ikke blot en allegorisk figur på pigens brudte ærbarhed men indgår som et narrativt bindeled. Fuglen er død, fordi pigen var optaget af sin bejler, så hun glemte at fodre den. Nu græder pigen så på grund af elskeren, der har forladt hende. Diderots fortælling om den grædende pige med fuglen indkapsles som en selvberørende æstetisk enhed. Den taler sin eget sprog, er funderet på sin egen fantasifulde logik og fødes, idet beskuersubjektet møder det.

Men det er en glidebane, som Diderot bevæger sig ind på. Karin Sanders pointerer i sin analyse af litterære tableauer fra guldalderen, at der er en uomgængelig forskel på det narrative tableau i litteraturen og det visuelle tableau, som findes på scenen og i den plastiske kunst. Det narrative tableau skal fortælles og udfoldes over tid, hvorimod det visuelle tableau kan fanges og afkodes i ét prægnant øjeblik.¹⁸⁷ Dog betyder det ikke, at man, som Lessing advokerer for, skal sætte vandtætte mediale skotter mellem kunstarterne, eller at man skal segregere henholdsvis kunsten i ”den engen Schranken des Raumes” og litteraturen i ”dem unendlichen Felde der Einbildungskraft”.¹⁸⁸

En scenograf vil sikkert få grå hår i hovedet, hvis han havde Diderot at rette sig efter, for dennes anvisninger er ikke umiddelbart anvendelige på teateret. Ifølge Jay Caplan er tableauet grundlæggende narrativt, og dets imaginære væsen kan ikke rigtigt komme til sin ret på scenen: “...the essentially imaginary character of the tableau makes it impossible to stage properly and [...] its real mode of existence is in the dialogic relationship between a certain kind of spectacular narration and its reader, or rather, its ‘beholder.’”¹⁸⁹

Diderot synes at vakle mellem billedet og fortællingen. I sin definition af tableauet forudsætter han, at tableauet er en enhed, der er simpelt i motivet og kan dechifrerer med ét blik. Hermed bevarer det en emotionel og suggestiv appel. Men når Diderot begynder at fabulere over Greuzes pige og skabe en sindrig fortælling, havner han i en ekfrastisk suppedas.¹⁹⁰ For i stedet for at opfylde sin målsætning om at

¹⁸⁷ Karin Sanders: *Konturer: skulptur- og dødsbilleder fra guldalderlitteraturen*, Museum Tusculanum, København, 1997, s. 50 f.

¹⁸⁸ Lessing, afsnit VI, s. 26

¹⁸⁹ Jay Caplan: *Framed Narratives : Diderot's Genealogy of the Beholder*, University of Minnesota Press, Minneapolis, (MN), 1985, s. 5.

¹⁹⁰ Ikke mindst hvis man henholder sig til Jean Hagstrums definition af ekfrasen, som er ”that special quality of giving voice and language to the otherwise mute art object.”. Se Hagstrum s. 18n.

”sprænge det diskursive sprog” afvikler han selv absorptionen indefra og ekspliciterer det ulige forhold mellem sprog og billede, gestaltning og virkelighed.¹⁹¹

Min pointe er ikke, at det absorptive tableau er mere ekfrastisk end det kontemplative tableau. Snarere vil jeg problematisere den anti-teatralitet, som knytter sig til det absorptive tableau, samt sætte fokus på beskuerens ambivalente rolle. Som det fremgår, foreligger der her en anden opfattelse af tableauet, som problematiserer Frieds absorptionsteori.

Det uafklarede forhold mellem værk og recipient i Diderots ”peepshow theatre”, som teaterhistorikeren Kirsten Holmström kalder det, repræsenterer en glidning mellem absorption og kontemplation.¹⁹² Ifølge Diderot skal betragterne være ”passive participants”.¹⁹³ De skal præsenteres for en ”slice of life” og opleve en ”enchantment”.¹⁹⁴ Men det forudsætter en beskuer. Diderot er ikke nogen ”passive participant”, tværtimod er han selv med til at forme tableauet. Så hvad er det egentlig for en beskuer han foreskriver?

Jay Caplan pointerer, at tableauet er dialogisk, og at beskueren går i dialog med tableauet.¹⁹⁵ Ifølge Sanders er iagttagers rolle dobbelttydig. ”Som et element i det skrevne tableau, vil iagttageren altid være fraværende, være det, der mangler i tableauet, men som samtidig forudsætter det.”¹⁹⁶ Beskueren er altså en aktiv medspiller, og ”iagttagers-læseren bliver del af det narrative skuespil, bliver en aktant i tableauets skabelse.”¹⁹⁷

I *Pamela* og *Clarissa* er der ikke på samme måde en glidning mellem kontemplation og absorption. Diderot recipierer dem rendyrket absorptivt: ”...venez, nous pleurerons ensemble sur les personnages malheureux de ses fictions”.¹⁹⁸

Clarissa er en lang og tung sag, og med sine ni bind er det et af de længste værker i engelsk litteratur. Men bogen havde unægteligt en enorm gennemslagskraft hos det læsende publikum. Clarissas tragiske død gjorde endda dybt indtryk på Fielding, der

¹⁹¹ Povlsen s. 26.

¹⁹² Kirsten Gram Holmström: *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770 - 1815*, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1967, s. 39.

¹⁹³ Op cit s. 38.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Caplan ss. 4-14.

¹⁹⁶ Sanders s. 51.

¹⁹⁷ Op cit s. 52.

¹⁹⁸ Diderot, 1959, s. 33.

skrev til Richardson og roste værket. Diderot følte, at han havde mistet et familiemedlem, og mange andre har ligeledes udtrykt deres dybe medfølelse.¹⁹⁹ Absorptionen har altså i højeste grad en virkning på læseren. Spørgsmålet er, om det er et efterstræbelsesværdigt ideal for kunsten at bevæge læseren på en sådan måde?

I den forbindelse vil jeg kort nævne Roland Barthes (uden dog at begive mig ud på et ideologikritisk sidespor). Barthes skriver om Diderot og hans tilgang til tableauet. I den enhed, der skabes, får de fremhævede elementer en vigtig ophøjet betydning. Det forklarer Diderot med en analogi om sammenføjningen af lemmerne i én krop, hvortil Barthes bemærker, at "the organs, grouped together and as though held in cohesion by the magnetic force of the segmentation, function in the name of transcendence."²⁰⁰ Dette skaber en figur, der "becomes the sublime substitute of meaning".²⁰¹

Pamela, Greuzes pige og Laokoon er eksempler på denne figur, ikke en figur som forfatteren kan modellere og kommentere på i 'samråd' med læseren, men en skabning, som i et kraftfuldt øjeblik kommer i intim nærkontakt med betragteren. Absorptionens fremmanede gestaltning tager recipienten med til et andet rum, hvor de mødes i den uudsigelige og hinsides andethed. Men Barthes pointerer, at dette øjeblik er "artificial" og er "totally concrete and totally abstract".²⁰² Indlevelse og verfremdung er altså ikke modsatte poler men nuancer på farveskalaen.

Richardsons nøglehul

Man kommer i kontakt med mange ulykkelige piger, når man læser Samuel Richardsons værker. Han formår for alvor at få en hel fortælling ud af en grædende piges smerte. Pamelas herre, Mr B, gør mange seksuelle tilnærmelser, men hun forsøger at holde ham på afstand. Da han er velhavende og hun er fattig, er hun økonomisk afhængig af sin herres velvilje, hvorfor hun er bange for, hvilke usømmelige påfund hendes herre kan få.

¹⁹⁹ Rawson s. 2. Watt s. 267. Clarissas død beskrives i det niende bind. Se Samuel Richardson: *Clarissa Harlowe, or the History of a Young Lady*, Project Gutenberg, e-bog nr. 11364, udgivet i 2004, <http://www.gutenberg.org/ebooks/search.html?default_prefix=author_id&query=1959>

²⁰⁰ Roland Barthes: "Diderot, Brecht, Eisenstein", IN: *Screen*, vol 15, no. 2, s. 35.

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Ibid; op cit s. 36.

På et tidspunkt, da Pamela og hendes kollega Mrs Jervis er på vej i seng, har Pamela en underlig fornemmelse af, at der er nogen i rummet. Hun prøver at berolige sig selv. Men så får hun sig en slem overraskelse: "I pulled off my stays, and my stockings, and all my clothes to an under-petticoat; and then hearing a rustling again in the closet, I said, Heaven protect us! but before I say my prayers, I must look into this closet. And so was going to it slip-shoed, when, O dreadful! out rushed my master in a rich silk and silver morning gown"²⁰³ Hermed indkapsles en vigtig problematik i *Pamela*: den fattige forsvarsløse Pamela kæmper mod den rige og magtfulde Mr B. Richardson bruger scenen til at markere Mr B's onde motiver. "O dreadful!" udbryder den nødlidende Pamela, men samtidig er det tankevækkende, at det første Pamela lægger mærke til, er hans "rich silk and silver morning gown". Selvom hun ikke bryder sig om ham, kan hun godt lide luksus. I modsætning til Fieldings romaner, hvor alt bliver fortalt i tredje person af en alfaderlig fortæller, får vi her Pamelas egne subjektive og spontane reaktion at føle. Hendes ambivalente følelser relativiserer dermed de moralske absoutter.

I en anden scene, der ligeledes kan anskues som en selvstændig ramme, har Mr B mere held med Pamela. Pamela får et "fit", som står i direkte kontrast til Mrs Partridges "fit", som jeg beskrev i indledningen:

...he said, a little hastily— you are a little fool, and know not what's good for yourself. I tell you I will make a gentlewoman of you, if you be obliging, and don't stand in your own light; and so saying, he put his arm about me, and kissed me! Now, you will say, all his wickedness appeared plainly. I struggled and trembled, and was so benumbed with terror, that I sunk down, not in a fit, and yet not myself; and I found myself in his arms, quite void of strength; and he kissed me two or three times, with frightful eagerness.²⁰⁴

Kampen mellem Pamela og Mr B beskrives meget livligt og hektisk og med en næsten grafisk realisme. Pamela lider i hans forcerede favntag, og det antager nærmest laokoon'ske dimensioner. Richardson maler med hele paletten. For om Pamela vil indrømme det eller ej, er det tydeligt, at hun samtidig er tiltrukket af denne farlige mand.

²⁰³ *Pamela*, brev XXV, s. 95.

²⁰⁴ Op cit brev XI, s. 55.

Hans Sørensen hæfter sig mest ved ”gentagelsernes kedsomhed” og synes, at ”... det hele er noget langtrukket med den stadige svingning mellem fortryllelse og afsky”.²⁰⁵ Paulson kritiserer på samme måde ”*Pamela’s particularity, piled-up minutiae, repetitions, and prolixity*”²⁰⁶. Dog bevarer bogen en vis fascination, hvilket jeg vil tilskrive dens stærkt absorptive karakter og, ikke mindst, dens suggestive nøglehuls-realisme.

I just remember I got into the room; for I knew nothing further of the matter till afterwards; for I fell into a fit with my terror, and there I lay, till he, as I suppose, looking through the key-hole, spied me upon the floor, stretched out at length, on my face.”²⁰⁷

Mr B har gjort endnu et forsøg på at erobre Pamela. Han har holdt hende fast og kysset hende. Men han kunne ikke få sin vilje med hende. Hun er stormet væk og er løbet ind på sit værelse. Dog slipper Mr B hende ikke så let. Han giver hende ikke et øjeblik fred. Pamela ligger på gulvet, udstrakt og skælvende. Mr B kigger på hende gennem nøglehullet. Det samme gør læseren. Vi bliver medskyldige i Mr B’s voyeuristiske akt. Vi får et indblik, såvel fysisk og psykisk, i Pamela – måske endda mere end hvad godt er. Det æstetiske objekt ligger og vander sig. Men vi bliver ved med at kigge.

Som det formentlig fremgår tydeligt, mener jeg ikke, at Richardsons romaner er uskyldsrene. For seksualiteten kommer via forsagelsen til at spille en så meget desto større rolle. Hertel drister sig i sin *Verdens litteraturhistorie* sågar til at skrive, at ”Richardson er en tidlig Marquis de Sade, bare skinhellig”,²⁰⁸ og Brigid Brophy hævder, at Richardson er ”proto-Sade, but less frank”.²⁰⁹ Ronald Paulson mener, at ”immersion may lead to a sinister titillation in *Pamela’s* erotic scenes”.²¹⁰ Selv Ian Watt, der støtter Richardson i tykt og tyndt, må medgive, at Richardsons ”key-hole view of life” blev ”undoubtedly used on occasion for unwholesome ends”.²¹¹

²⁰⁵ Billeskov-Jansen, bind V, s. 26

²⁰⁶ Paulson s. 101.

²⁰⁷ Samuel Richardson: *Pamela*, brev XV, s. 64.

²⁰⁸ Hertel, s. 107. Se evt. Emmanuelle Sauvage: ”La Tentation du theatre dans le roman: Analyse de quelques tableaux chez Sade et Richardson”, IN: Kinsley m. fl. (ed.): *Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies*, Kelowna, British Columbia 2001.

²⁰⁹ Brigid Brophy: *Don't never forget: Collected views and reviews*, forlaget Jonathan Cape, London, 1967, s. 78.

²¹⁰ Paulson s. 102

²¹¹ Watt s. 227.

Skildringen af Pamela, og generelt hans "fascinated absorption in the sexual issue", viser, at Richardson trods sin moralske og puritanske emfase var meget optaget af sex.²¹² "Richardson's impersonal and anonymous role allowed him to project his own fantasies into a mysterious next room: and the privacy and anonymity of the print placed the reader behind a keyhole where he, too, could peep in unobserved and witness rape being prepared, attempted, or even carried out."²¹³

Watt hentyder her til Richardsons roman *Clarissa Harlowe, or the History of a Young Lady*, der modsat *Pamela* ikke rummer en happy end. Heltinden Clarissa får tværtimod et tragisk endeligt. Den farlige og forførende Lovelace bliver ved med at stræbe efter hende. Til sidst bedøver han hende og voldtager hende. Dette er læseren vidne til igennem nøglehullet. Dog får vi ikke en eksplicit grafisk beskrivelse af voldtægten serveret. Der sker et tidsligt brud, hvorefter Lovelace skriver et brev til sin ven John Belford d. 13. juni: "And now, Belford, I can go no farther. The affair is over. Clarissa lives."²¹⁴ Ifølge Terry Eagleton kredser hele romanen rundt om denne voldtægt. Brevene substituerer Clarissas krop og kønsakten, og romanen er i det hele taget præget af en "incessant circulation of material signs, in which letters come to take on a strange, fetishistic life of their own."²¹⁵

Jeg må hellere understrege, at jeg ikke anser Richardson og hans tilhængere for at være onde og sadistiske. For at beskrive absorptionens skyggesider har jeg med vilje sat det en anelse på spidsen. Det skal ikke forstås sådan, at Richardson var sexgal, og Fielding var et dydsmønster. Fielding var en udpræget libertiner, hvilket hans romaner er meget præget af.²¹⁶ Sex er for ham en tur i høet, noget ganske naturligt og ufarligt. For Richardson, derimod, er det noget skæbnesvangert. Alter mener, at "the Puritan feeling persists that sex is something portentous, involving man's ultimate moral responsibilities."²¹⁷

At absorption ofte er knyttet til sex og begær skyldes, at det har en betydelig dramatisk effekt. I de standsede øjeblikke kan den moralske konflikt tegnes tydeligt op som dyden der trues med at blive trådt under fode af lasterne. Men det har også noget at

²¹² Ian Watt s. 256.

²¹³ Op cit s. 226

²¹⁴ *Clarissa*, bind VI, brev xii.

²¹⁵ Eagleton s. 71.

²¹⁶ Se Tiffany Potter: *Honest Sins: Georgian Libertinism and Plays and Novels of Henry Fielding*, McGill-Queen's University Press, Montreal (CA) 1998.

²¹⁷ Alter, s. 9

gøre med begæret efter at trænge dybere og dybere ind, fordybe sig fuldt ud, bemestre og forstå det æstetiske objekt. Beskueren eller læseren kan trygt gemme sig bag et nøglehul uden at blive opdaget, alt imens værket udfolder sig for øjnene af ham.

Det er dog i lige så høj grad medlidenheden, der aktiveres i den absorptive reception af værket. Alle de genvordigheder, som Pamela må udsættes for, formidles videre til læseren, hvorfor værket har en vis katarsisk effekt. Elin Andersen og Karen Klitgård Povlsen fremhæver ligeledes katarsis i deres antologi om tableauet, idet ”den katarsiske rensning forstås som en indfølelse medlidenhed med den formskønt lidende [...] Det tragiske fremstår som en forsoning af en skønhed og smerte i den skønne sjæl.”²¹⁸

Ole Birklund Andersen skriver, at brevromaner fremstår som “Emanations of the Heart”²¹⁹. Deres tilsyneladende simple fortællestil uden retoriske ornamenter peger på, at “the truly human can only be expressed through a natural, simple, unartistic style.”²²⁰ Brevromanerne i 1700-tallet blev en kæmpe litterær succes, fordi de formåede at give troværdige aftryk af menneskelige subjekter. “The personal letter is a true, immediate expression of the letter-writer’s subjectivity and a portrait of the soul, where human nature, through a spontaneous action, is given unmediated expression.”²²¹ Brevene i de epistolære romaner kan kædes sammen med tableauer. De deler vise afgørende fællestræk. ”The letter is able to transform passionate feelings into a form of spiritual, sublimated intimacy, which in its expression is not subject to the temporal or the fortuitous aspects of communication.”²²² Den sublimerede lidenskab minder os om Winckelmanns diktum om en stille storhed og en ædel enfold, der afspejler sig i en oprørt vandoverflade og en stille bund.²²³ Pamela og Clarissas smerte, såvel som Laokoons, ophæves til kunst qua tableauets harmoniske enhed. Smerten sublimeres gennem den intime religiøse bekendelse. Og det er lige præcis dét, der får Diderots hjerte til at banke.

²¹⁸ Povlsen s. 199.

²¹⁹ Simonsen s. 165

²²⁰ Ibid.

²²¹ Ibid.

²²² Op. cit. s. 174.

²²³ Winckelmann, 1991, s. 20.

Affekt og kontemplation

Som det efterhånden er blevet slået fast, var Fielding og Richardson to meget forskellige forfattere, der konkurrerede om læsernes og kritikernes gunst. Samuel Taylor Coleridge, en af de vigtige forfattere fra den engelske romantik, var ikke i tvivl om, hvem der var hans favorit: "What a master of composition Fielding was! Upon my word, I think the Oedipus Tyrannus, the Alchemist, and Tom Jones the three most perfect plots ever planned. And how charming, how wholesome, Fielding always is! To take him up after Richardson, is like emerging from a sick room heated by stoves, into an open lawn, on a breezy day in May."²²⁴

Den centrale forskel mellem Fielding og Richardson ligger i tilgangen til stoffet, i måden tableauerne er komponeret. William Park opremser forskellene: "It is not just that Richardson is serious and Fielding humorous; that Richardson is middle class and Fielding aristocratic; or that Richardson is sick and Fielding healthy" og præciserer: "The point is that [...] Richardson's genius inclined him to tragedy and Fielding's to comedy".²²⁵

Richardson skrev ikke komiske værker, det er kun ufrivilligt, at de indimellem fremstår sådan.²²⁶ Fielding var regulært komisk i sit litterære virke. Inspireret af Richardsons *Clarissa* skrev Fielding *Amelia*, der imidlertid har visse tragiske træk og endda synes at anvende romance-konventioner.²²⁷ Så helt uforenelige var de to herrer alligevel ikke. Interessant er det, at Fielding og Richardson, ifølge McKeon, trods deres heftige rivalisering faktisk syntes at nærme sig hinanden fra 1740'erne og frem.²²⁸

²²⁴ Samuel Taylor Coleridge: *Table Talk*, e-bog., 2005. Coleridge er muligvis blevet inspireret af *Tom Jones*, inden han skrev *Kubla Kahn* – selvom Coleridge noterer, at den udspringer direkte fra en drøm. Se Susan Miller Passler: "Coleridge, Fielding and Arthur Murphy", IN: *Wordsworth Circle*, vol. 5, no. 1, vinter 1974, ss. 55-58. (01.09.2010). Distinktionen mellem den sunde og raske Fielding og den svagelige Richardson har også afstedkommet konnotationer til hhv. det mandlige og det kvindelige køn. Se JA s. viii.

²²⁵ William Park: "Clarissa as Tragedy", IN: *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 16, no. 3, sommer, 1976, Rice University, s. 461.

²²⁶ Tag for eksempel sætningen "I am truly sorry to have cause to say, that I have heard it often remarked, that your uncontrouled passions are not a credit to your liberal education." *Clarissa*, bind I, brev xxix.

²²⁷ Paulson s. 233.

²²⁸ McKeon s. 417 f.



Figur 9. Joshua Reynolds: *David Garrick Between Tragedy and Comedy*, 1760. Reynolds har i sit tableau indsat Shakespeare-skuespilleren David Garrick i rollen som Herkules. Garrick er splittet mellem komedien og tragedien, men billedet kan også illustrere "the central Augustan distinction between reason or judgment, on the one hand, and fancy, wit, or imagination on the other", skriver kunsthistorikeren David Mannings.²²⁹ Mannings tolker desuden billedet som en kamp mellem den sublime "Grand style" og den letsindige, ornamenterede og rokoko-inspirerede kunst.²³⁰

Sandt er det i hvert fald, at ingen af dem helt kunne manøvrere uden om romancen. Fielding betegner sågar *Joseph Andrews* som en "comic romance", hvilket ikke ligefrem befæster hans anti-romance-position.²³¹

Men grunden til, at deres uenighed kan blive ved med at være interessant efter mere end 250 år, er desuden, at deres visioner om litteraturen og samfundet var så væsensforskellige, hvilket kan være indbringende at undersøge i retrospekt. McKeon mener ligefrem, at den moderne roman, der har aner tilbage til 1600-tallet, når sit klimaks med Richardson og Fielding. Romanens "origins" sporer McKeon netop i romancen og anti-romancen, herunder pikaresken.

²²⁹ David Mannings: "Reynolds, Garrick, and the Choice of Hercules", IN: *Eighteenth-Century Studies*, vol. 17, no. 3 forår 1984, Johns Hopkins University Press, Baltimore (MA) s. 282.

²³⁰ Op cit s. 280.

²³¹ JA, "Preface", s. 49.

I 1700-tallet flyttes fokus i kunsten gradvist fra det æstetiske objekt i sig selv til dets effekt. Det vil sige, at det snarere end at handle om, hvad kunstværket *er*, kommer til at handle om, hvad det *gør*. I de fleste skrifter om kunsten fra denne periode beskrives kunstværkets effekt på det beskuende/læsende subjekt.²³² Det er en udvikling, der åbner for utallige muligheder, men som også kan lede kunsten på afveje. William Kurtz Wimsatt, Jr og Monroe Beardsley sporer denne udvikling i litteraturen og betegner den som en affektiv vildfarelse, ”a confusion between the poem and its results (what it is and what it *does*) [...] It begins by trying to derive the standards of criticism from the psychological effects of the poem.”²³³

Wimsatt og Beardsley refererer til Emily Dickinson og D. H. Lawrence, der får gåsehud og føler, at det løber dem koldt ned ad ryggen, når de læser fortællinger, de bliver grebet af. Men Wimsatt og Beardsley mener ikke, at succesparameteret for god litteratur er graden af psykologisk respons og følelsesmæssige reaktioner. Evnen til at virkeliggøre og forvandle fiktionen til et stykke levende virkelighed er bestemt et vigtigt og værdifuldt narrativt værktøj, men det kan let tage overhånd.

Wimsatt og Beardsley roser Fielding, fordi han med figuren Partridge, Tom Jones’ overtroiske ven, tegner et overbevisende portræt af den affektive læser/beskuer og giver ”a right view of the hallucinative power of drama”.²³⁴ Partridge bliver skræmt fra vid og sans, da han er i teateret for at se den berømte skuespiller David Garrick spille Hamlet. Han lever sig så meget ind i stykket og føler med Hamlet, at han tror, at det er virkelighed: “[I]f I was frightened, I am not the only person. [...] Nay, you may call me coward if you will; but if that little man there upon the stage is not frightened, I never saw any man frightened in my life.”²³⁵

Selvom jeg ikke vil tilslutte mig Wimsatt og Beardsleys modernistiske agenda eller deres fokus på værket frem for dets effekt, mener jeg dog, at deres anti-affektive kritik er brugbar i forhold til diskussion omkring absorption og kontemplation. Betegnende er det, at Partridge efterfølgende omtales som ”our critic” i *Tom Jones*.

²³² Se Wallace Jackson: ”Affective Values in Later Eighteenth-Century Aesthetics”, IN: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, no. 2, vinter 1965, ss. 309- 314.

²³³ Leitch s. 1388.

²³⁴ Op cit. s. 1396.

²³⁵ TJ, bog XVI, kap v, s. 299

Dermed hentyder scenen til litterær kritik generelt.²³⁶ Recipienten Partridge udfylder samme rolle som Diderot, der læser Richardson:

O Richardson! on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages, on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne. Combien de fois ne me suis-je pas surpris, comme il est arrivé à des enfants qu'on avait menés au spectacle pour la première fois, criant: *Ne le croyez pas, il vous trompe... Si vous allez là, vous êtes perdu*. Mon âme était tenue dans une agitation perpétuelle.²³⁷

Den dramatiske effekt er meget stærk i Richardsons romaner. Som nævnt var publikum helt ulykkelige efter at have læst den tragiske afslutning i *Clarissa*. Det samme gør sig ikke gældende hos Fielding. Her bringes læseren ikke sådan uden videre i affekt. Det er der en medierende instans, der forpurrer, en fortæller, der hindrer læseren i at komme alt for tæt på begivenhederne.

Der er grænser for, hvor tæt man kan komme på romanfigurerne hos Fielding. Jeg tror, at Paulson har ret i, at identifikation med personer i bogen (en hovedingrediens i romancen) kan producere ukritiske læsere. Det hæmmer refleksionen og eftertanken, idet man bliver en godtroende 'ven' med de skildrede personer. Fielding brød sig ikke om Richardsons invitation til læseren til at "wallow self-indulgently" i deres ulykkelige skæbner.²³⁸ Endvidere kan identifikationen have alvorlige utilsigtede konsekvenser. At der blev oprettet en fanklub af dedikerede Lovelace-tilhængere, var næppe Richardsons drømmescenarium.²³⁹ Det er akkurat ulempen ved den epistolære realisme: Absorptionen kan falde ud til den forkerte side.

En velkendt anke imod Henry Fielding er hans persontegning. I stedet for at dykke ned i en karakter, foretrækker Fielding at beskrive den sociale interaktion. De kritikere, der forfægter realismen, har ofte svært ved at blive begejstrede for Henry Fieldings romanfigurer, fordi de mangler individualitet og sindsræssig dybde. Ian Watt laver modstillingen "kernel" og "husk"²⁴⁰, det vil sige, at Richardson rører ved kernen og Fielding ved skallen. Han citerer Samuel Johnson, der stiller det op på den måde, at

²³⁶ Op cit, s. 301.

²³⁷ Diderot, 1959, s. 30.

²³⁸ Paulson s. 103.

²³⁹ Eagleton s. 71. Paulson s. 323.

²⁴⁰ Watt s. 296.

Fieldings skildringer er overfladiske beskrivelser af manerer modsat Richardsons realisme der borer ind i menneskesjælen:

... there is all the difference in the world between characters of nature and characters of manners; and there is the difference between the characters of Fielding and those of Richardson. Characters of manners are very entertaining; but they are to be understood, by a more superficial observer, than characters of nature, where a man must dive into the recesses of the human heart.²⁴¹

Men Fielding synes at være helt afklaret med dette forbehold. Faktisk kan man sige, at det er en del af hans poetik at undgå at dykke ned i romanfigurerens bevidsthed. Tom Jones' skurkagtige bror Blifil forsøger jævnlige og ihærdigt, på forskellige skumle måder, at bringe Tom i et dårligt lys og fremhæve sig selv som en helgen. Da en af hans planer går i vasken, ønsker fortælleren ikke at zoome ind på hans sindstilstand: "...it would be an ill office in us to pay a visit to the inmost recesses of his mind, as some scandalous people search into the most secret affairs of their friends, and often pry into their closets and cupboards, only to discover their poverty and meanness to the world."²⁴²

At dykke ned i personers bevidsthed er for Fielding skandaliserende. Her rører vi ved et afgørende punkt. Richardsons psykologiske dybdeboringer og nøglehuls-realisme adskiller sig radikalt fra Fieldings romaner, der trækker på den augustæiske mock-epic. Jill Campbell pointerer, at Fieldings værker er mere rigt befolkede og formår at rumme mange forskellige synsvinkler på én gang: "It focuses far less on the nuanced evocation of a particular character's psychology and much more on the fluid and often fleeting suggestion of a variety of points of view, some generalized and others given specific location in an array of major and minor fictional characters."²⁴³ Hermed kan vi trække en tydelig grænse mellem absorption og kontemplation og sondre mellem Richardsons psykologiske og Fieldings sociale rum.

Når Lovelace ikke forfølger Clarissa, tager han ligeledes del i brevskrivningens kunst og i de minutjuse dagbogsskildringer. Han er selv meget optaget af at "write to the moment" og holde sine omgivelser opdaterede.²⁴⁴ Men som John Preston bemærker,

²⁴¹ Boswell s. 138.

²⁴² TJ bog IV, kap iii, s. 103

²⁴³ Jill Campbell: "Fielding's Style", IN: *ELH* vol 72 no. 2, Johns Hopkins University Press, 2005, s. 421.

²⁴⁴ *Clarissa* bind 5, brev xv.

kan skrivningen kun være diskontinuert. Den kan ikke ligge samtidig med den begivenhed, som den beskriver. "Literature is at a remove from events, but letter-writing seeks to displace them."²⁴⁵

Så når det gælder repræsentationsproblematikken, ophører Fieldings kontinuum. Han lægger ikke skjul på, at fortællingen finder sted, efter at begivenhederne er sket. Fortælleren gengiver så godt, han nu kan, og kommer med de detaljer, han lige kan opfange. Trods den tilsyneladende alvidenhed må fortælleren indimellem indrømme, at han kommer til kort over for den turbulente og mangfoldige virkelighed.

To describe every particular, and to relate the whole conversation of the ensuing scene, is not within my power, unless I had forty pens, and could, at once, write with them all together, as the company now spoke. The reader must, therefore, content himself with the most remarkable incidents, and perhaps he may very well excuse the rest".²⁴⁶

Fielding forsøger at formulere det uudsigelige i en kontemplativ modus. Modsat Diderot, Winckelmann og Richardson, der placerer det uudsigelige i en sjælelig andethed og tillægger kunsten en metafysisk vandring ud i det ukendte, bevarer Fielding det uudsigelige inden for forstandens domæne.

Men citatet angår også spørgsmålet om repræsentation. Richardsons minutiøse realisme virker latterlig på Fielding og er et forsøg på at skrive med fyrre penne på samme tid. Fortællingens intellektuelle bedrift, den kølige og omhyggelige vurdering af situationerne, lider i Richardsons romaner skade, fordi begivenhederne, romanfigurerne skriverier og fortællingen foregår i ét langt hektisk flux. Richardsons måde at løse litteraturens repræsentationsproblematik gør Fielding tykt grin med i *Shamela*:

Mrs. *Jervis* and I are just in Bed, and the Door unlocked; if my Master should come — Odsbobs! I hear him just coming in at the Door. You see I write in the present Tense, as Parson *Williams* says. Well, he is in Bed between us, we both shamming a Sleep, he steals his Hand into my Bosom, which I, as if in my Sleep, press close to me with mine, and then pretend to awake.²⁴⁷

²⁴⁵ John Preston: *The Created Self*, Heinemann, London, 1970, s. 53.

²⁴⁶ TJ bog VII, kap xii, s. 284.

²⁴⁷ JA, s. 18.

I Fieldings version bliver det hele lidt for nærværende. At Shamela ligger i sengen og skriver breve, samtidig med at hun sover rævesøvn, og at Mr B sniger sig ind på hende og befamler hendes bryster, er med vilje beskrevet utroværdigt, absurd og dybt komisk. Figurerne arrangerer sig i bogen som på en scene. Dermed produceres et enkelt letafkodeligt billede, der tjener til at eksemplificere og accentuere den satiriske brod. Der vækkes ingen tårer, ingen affekt, kun latter. Ved hjælp af dette billede forsøger Fielding både at diskvalificere Richardsons kvindesyn og hans virkelighedsarbejde (eller "bogus immediacy," som Eagleton kalder det).²⁴⁸

Endvidere spærrer Fielding for den direkte adgang mellem erfaring og udtryk og mellem virkelighed og repræsentation, idet han mener, at Richardsons kompositioner ofrer refleksion, kontekst og eftertanke, når de hastigt og subjektivt bliver gengivet i en fluktuerende narrativ strøm. Og dermed fremstår form og indhold ikke naturligt sammensmedet som hos Richardson, men som to uensartede størrelser, hvilket er en produktiv faktor for Fielding. Eagleton skriver: "Fielding's writing, as we have seen, thrives on just such a gap: we are constantly made aware of the ironic discrepancy between the shapeless stuff which is being represented, and how it is shaped by the author's art into significant design."²⁴⁹ Dette er til stor ærgrelse for Ian Watt, F. R. Leavis og andre modernistiske kritikere.

I forhold til tableauer og det tankegods, som præger dem, kan vi se det samme mønster. Hvad enten det gælder narrative eller visuelle tableauer eller tableaux vivants, eksisterer der en indbygget spænding mellem den 'legemlige' fremtræden og det abstrakte æstetiske backdrop. Og det er der forskellige måder at omgås, som vi vil se nærmere på nedenfor.

I det følgende vil jeg skitsere fire kvindeskikkelser, Pamela, Clarissa, Sophia Western og Shamela. Disse litterære gestaltninger bearbejder på forskellig vis temaerne idé og inkarnation samt absorption og kontemplation.

²⁴⁸ Eagleton s. 70. McKeon hævder, at Fielding og Richardson i begyndelsen er meget utvetydige omkring repræsentation af virkeligheden, men efterhånden ændrer de mening og overtager endda til dels hinandens positioner. Se McKeon s. 417 f.

²⁴⁹ Ibid.

Indespærrede bekendelser, la belle nature og snedige taskenspil

I sin oprindelige udformning var der ingen tvivl om det middelalderlige religiøse tableaux funktion. Det skulle henvise til en transcendent guddommelighed. Men i en sekulær affortryllet verden mister tableauet denne status og må derfor opfindes på ny.

Richardson forsøger at gribe tilbage til dets religiøse rødder og indsætte det i en protestantisk og puritansk verdensforståelse. Fielding, derimod, låner fra epikkens tidsalder og fra mytologien.²⁵⁰ Men ifølge Watt havde Fielding et både anstrengt og intimt forhold til epikken. Han ville gerne imitere den, men følte sig samtidigt forpligtet til at repræsentere sin egen uepiske samtid.²⁵¹ I spillet mellem idé og inkarnation afsløres denne ambivalente attitude, mellem en absorptiv transparent ”statuarisk billedlighed” og en kontemplativ konceptualiserende leg.²⁵²

Richardson og Diderot hylder en ’almindelig’ pige, der via kunsten opløftes til et efterstræbelsesværdigt ideal. Fielding foretager den modsatte bevægelse, idet han tager en tungt stiliseret møsterperson, og lader denne med virkelige menneskelige træk, så idealet bliver humant, ufuldkomment og nede på jorden. Retningen er altså ”de haut en bas”, konstaterer Robert Alter.²⁵³ Figurerne hviler på et mytologisk forlæg men får tilføjet modernitetens skønhedspletter. ”Fielding is often very deliberate in ’mixing’ imperfections into his heroes”, skriver Jerry Beasley.²⁵⁴ Selve idealiseringen og forholdet mellem abstrakt skønhed og konkret menneskelig gestaltning bliver italesat i Fieldings prosa. Derfor vakler figurenne mellem en reel person af kød og blod og en moralsk/æstetisk, begrebsmæssig skønhed.

²⁵⁰ Dog skal man ikke underkende religionens betydning i Fieldings romanunivers. Især interesserede Fielding sig for deisme, metodisme, gejstlighed og begreber som forsyn og barmhjertighed. Se Battestin ss. 221-245.

²⁵¹ Watt s. 295

²⁵² Andersen s. 19.

²⁵³ Alter s. 90.

²⁵⁴ Beasley s. 444.

Figur 10. J.C. Stadler og Piercy Roberts: *Sophia Western*, 1800. Efter original tegning af Adam Buck. Her er Sophia Western afbildet på et pinup-billede hvor hun er udstyret med sjippetov og modetøj anno 1800. Roman-figuren Sophia bliver dermed selv et autoritativt forlæg for senere tiders tableauer.



Lad os undersøge denne problemstilling ved at kaste et blik på Sophia Western [se figur 10]. I kapitlet "A short hint of what we can do in the sublime" træder hun for første gang ind på scenen i *Tom Jones*. Med referencer til Zephyr og Flora skaber Fielding en helt igennem pompøs og prangende præsentation.: "So charming may she now appear! and you the feathered choristers of nature, whose sweetest notes not even Handel can excell, tune your melodious throats to celebrate her appearance."²⁵⁵ Og som altid hos Fielding kan figurerne ikke helt leve op til de retoriske ekcesser, der omgiver dem:

Sophia, then, the only daughter of Mr Western, was a middle-sized woman; but rather inclining to tall. Her shape was not only exact, but extremely delicate: and the nice proportion of her arms promised the truest symmetry in her limbs. Her hair, which was black, was so luxuriant, that it reached her middle, before she cut it to comply with the modern fashion; and it was now curled so gracefully in her neck, that few could believe it to be her own. If envy could find any part of the face which demanded less commendation than the rest, it might possibly think her forehead might have been higher without prejudice to her. Her eyebrows were full, even, and arched beyond the power of art to imitate. Her black eyes had a lustre in them, which all her softness could not extinguish.²⁵⁶

De enkelte ironiske indspark ("middle-sized", "few could believe it to be her own") sætter spørgsmålstejn ved Sophias harmoni og fuldkomne symmetri. Imidlertid er det ikke et forsøg på at decimere hendes skønhed, snarere prøver Fielding at relatere Sophia til det neoklassicistiske ideal om *la belle nature*.²⁵⁷ I *Tankens Magt* bruges beskrivelsen af Sophia til at anskueliggøre universalæstetikens specielle forhold til realisme og

²⁵⁵ TJ bog VI kap ii s. 100

²⁵⁶ Op cit.

²⁵⁷ Beasley s. 448.

idealisme: "Beskrivelsen refererer imidlertid ikke blot til kroppen i verden, men fungerer som figur for en smuk stil og et skønt ideal. Teksten fremkalder en konventionel krop, der led for led opbygger den idé, som det er heltindens opgave at repræsentere"²⁵⁸. Som Tygstrup anfører, kan tableauet visualisere indre forestillinger, og figurerne kan altså lægge krop til modsætningsfyldte idéer og begreber.²⁵⁹ Komplexiteten af disse forestillinger har dermed en indflydelse på de skildrede figurer. De mange forestillinger om kunst og skønhed i 1700-tallet, komplementære såvel som modstridende, forsøger Fielding at spille bold op ad, blandt andet via beskrivelsen af Sophia.

Ligesom Ida og Frederike Brun formåede at bevæge sig med stor elegance i det slørede krydsfelt mellem idé og inkarnation, mellem det citerede forlæg og den citatbærende krop, er Fieldings portræt af Sophia en kompleks sammenvævning af idé og realitet. Således kunne citatkroppen give sin egen fortolkning og skubbe figuren i en helt ny og uventet retning.

Peter McIsaac beskriver, hvordan tableauer og attituder i slutningen af 1700-tallet var komplekse gestaltninger der spillede på ideal og fysisk fremtræden. Henriette Hendel-Schütz, som blandt andet inkarnerede Maria Magdalene, måtte ligesom øvrige kvindelige attitudekunstnere balancere mellem krop og ideal. Men sommetider lod de deres egen 'menneskelighed' få overtaget. McIsaac skriver om Hendel-Schütz:

Having bypassed the performer's intellect, the 'truth' of feminine desire could be witnessed in her speechless body before bodily stasis, often in tandem with narrative "progression," suggested desire's containment. Indeed, performers regularly interrupted their movements by freezing in recognizable poses, poses which in turn often followed cycles that, as in the case of Henriette Hendel-Schütz's sequence of Mary Magdalene images, moved from earthly lustfulness to images of repentance, atonement and chaste devotion"²⁶⁰

Svingningen mellem en 'oprindelig' religiøs kontekst og en nuværende 'sekulær' offentlighed konstituerer således det moderne tableau. Tygstrups pointe med den fraværende religiøse referent er vigtig, idet tableauet som nævnt opstod under middelalderens passionsspil. Det var meningen, at de sceniske standsninger skulle

²⁵⁸ Siggaard s. 1008 f. Se også Voogd s. 118.

²⁵⁹ Simonsen s. 218.

²⁶⁰ McIsaac s. 158.

indprente evangeliets lære i beskuernes bevidsthed. Men i en moderne sekulær aftapning bliver det til et spil, en vekslen mellem referentiel fylde og iscenesat udvendighed.

Ønsket om at lægge krop til mytologien var udbredt i slutningen af 1700-tallet. Hvad Sophia udtrykker i litteraturen, udspillede sig live i salonerne. Dog viser Sophia ikke nogle tegn på "lustfulness" ligesom Hendel-Schütz. Dertil er hun alligevel for dydig og idealiseret. Hermed synes Richardsons og Fieldings heltinder alligevel ikke at være så langt fra hinanden.

Martin Battestin, der har viet sit liv til at studere Fielding, opfatter Sophia som en både-og-skabning: "Sophy Western is both cynosure and avatar, the controlling center of the theme of Virtue and its incarnation."²⁶¹ Det er Fieldings bestræbelse, at hun både skal fremstå som et menneske af kød og blod og inkorporere et æstetisk og filosofisk ideal (som en "statue af ord" og i kraft af sit vise navn).²⁶²

Ian Watt mener, at beskrivelsen af Sophia er alt for allegorisk og kalder den overfladisk og urealistisk. Desuden efterlyser han "full absorption in the feelings of Sophia"²⁶³. Imidlertid overser Watt, at præsentationen er meget ironisk og tvetydig. Faktisk gør fortælleren selv opmærksom på, at beskrivelsen er bevidst eleveret og er en ironisk kommentar til at ophøje livet til kunst og gøre mennesker til idealer: "Our intention, in short, is to introduce our heroine with the utmost solemnity in our power, with an elevation of stile, and all other circumstances proper to raise the veneration of our reader."²⁶⁴ Når fortælleren dermed går ind og blotlægger den formelle realismes teknikker i stedet for at efterleve dem og laver "showing" om til "telling", skabes der afstand hos læseren, og en absorption bliver umuliggjort.

Ifølge Ian Watt er portrættet af Sophia Western blot en traditionel og konservativ kvindebeskrivelse. Hun er en passiv figur uden handlekraft og et uselvstændigt fantasifoster ligesom Fieldings øvrige figurer.²⁶⁵ Af den grund er det være svært at fatte sympati eller medfølelse for hende. Dette er dog ikke så entydigt. Ganske vist er hun omgærdet af mytologiske og allegoriske referencer, men hun formår også at hævde sig selv i et realistisk univers. Hun stikker ofte af, rejser på landevejen, forsøger at finde sin

²⁶¹ Battestin, 1968, s. 210.

²⁶² Siggaard s. 1009.

²⁶³ Watt s. 315.

²⁶⁴ TJ bog IV kap I s. 99.

²⁶⁵ Watt s. 318

kærlighed og opsøger sågar værtshuse – hvilket Richardson ikke kunne tolerere. Han omtalte hende, tydeligt beskæmmet, som ”inn-frequenting Sophia!”²⁶⁶ Sorgløsheden, ubekymrigheden og den frie bevægelighed stemmer ikke særligt godt overens med det tragiske register og den klaustrofobiske rumopfattelse i Richardsons romaner.

Selvom Sophia føler sig klemmt inde i sit hjem og kuert af sin fader, er Squire Western dog rimelig nem at løbe om hjørner med, så hun formår alligevel at stikke af og tage på eventyr. Pamela og Clarissa, derimod, er spærret inde og kan ikke slippe ud. Pamela er fange i Mr B's hjem. Da Mr B på et tidspunkt skal forlade huset, siger han til hende: ”Now, Pamela, I shall take it kindly, if you will confine yourself to your chamber pretty much for the time I am absent”²⁶⁷ og til husholdersken Mrs Jewkes: ”Let all the gates be fastened; nor let any body go to the gate, without you”²⁶⁸.

Hvor Richardsons kvinder lukkes inde, både i de fysiske og de psykiske rum, lader Fieldings kvinder dørene stå på klem, oplever ikke alvorlige problemer når de bevæger sig frit omkring i det sociale rum og rejser uden videre ængstelse rundt på gader og stræder og beværtninger.

Så på den vis er der langt fra Richardsons heroiner til Daniel Defoes pikareske heltinde Moll Flanders og Fieldings Sophia og Fanny.. Ifølge Watt er Samuel Richardsons romaner mønsterromaner og dennes kvindeskildringer er langt at foretrække frem for Fielding. Watt kunne næppe have valgt to forfattere, der er længere fra hinanden. Igennem litteraturhistorien er de ofte blevet nævnt som rivaler med modstridende litterære agendaer.

Richardson fik sit litterære gennembrud med *Pamela*. Læseren følger den ydmyge tjenestepige Pamela qua hendes private breve, i hvilke hun nedfælder sine dybeste følelser og stærkeste kvaler. *Pamela* demonstrerer hvordan en ung tjenestepige modstår sin herres tilnærmelser og i sidste ende bliver socialt belønnet. Hun bevarer sin dyd og bliver en lady. Ægteskabet mellem Pamela og Mr B, mellem middelklasseborgeren og aristokraten, tjente også som et ægteskab mellem en puritaner og en libertiner.²⁶⁹

Her var et eksempel til efterfølgelse for de unge piger, mente præsterne. I en tid, hvor romaner ofte betegnedes som farlige og demoraliserende, blev *Pamela* tværtimod

²⁶⁶ Samuel Richardson: *Letter to Miss Grainger*, 22 januar 1750, IN: *Notes and Queries*, vol 4, no III, 1869, Oxford University Press, London, s. 269. Se også Watt s. 213 f.

²⁶⁷ *Pamela* s. 258

²⁶⁸ Op cit s. 259.

²⁶⁹ Hertel s. 108

anbefalet som en fornuftig bog, ikke mindst i den gejstlige verden.²⁷⁰ De mange gengivelser af *Pamela* på scenen, i kunsten og i litteraturen, samt det store salg af Pamela-merchandise (tekopper, vifter, voksdukke) vidner om, at bogen virkelig havde en folkelig gennemslagskraft.²⁷¹ Præsterne syntes at have indgået en alliance med Richardson, bemærker Hertel: ”Ikke sært at religionens mænd betragtede *Pamela* med venlige øjne. I Richardsons brevroman genkendte de den blanding af folkelig stoicisme og kristen moral, som opbyggelsesskrifter og prædikener havde været fulde af.”²⁷²

Fielding var foruroliget over, at præsterne anbefalede *Pamela* fra prædikestolen. Udover at bogen kedede ham gudsjammerligt, skyldtes det også, at Richardsons samfundssyn lå langt fra Fieldings libertinske og anti-puritanske frisind.²⁷³ Fielding opponerede imod dyrkelsen af brevromanen, som han mente var en forløjet genre, og tog til genmæle ved at skrive en ætsende satirisk gengivelse af Richardsons *Pamela* kaldet *An Apology for the Life of Miss Shamela Andrews*. Heri bliver Pamela portrætteret som en koket og beregnende tøs, der på ingen måde kunne sammenlignes med Richardsons generte, indadvendte og dydige Pamela.

I *Shamela* fremstilles brevskrivningen som en taskenspijlerkunst og den unge miss Andrews’ dydighed er en påtaget ’sham’ (humbug). Shamela skriver ikke for at lette sit hjerte, hun skriver, fordi hun har sociale ambitioner og prøver at realisere dem blandt andet gennem brevene. Hun bruger sin snu og udspekulerede fornuft. I Fieldings version letter Shamela sit hjerte i brevene i den forstand, at hun virker dydig over for sin herre Mr B men afslører sit kokette væsen i brevene. Hun har ingen problemer med at demonstrere, at hun har en beskidt mund og en ditto tankegang. Som datter af en prostitueret appelsinsælger og en landsforræderisk soldat er Shamela knap så ærefuld som Pamela.²⁷⁴ Her er vi altså tilbage i pikareskens boldgade. Både romanfigurerne og læseren skal tage sig i agt, for bedraget og rænkspillene er allestedsnærværende.

Fielding blander fiktion og virkelighed og lader som om, at Shamelas bekendelser er den sande historie, og at bogen om Pamela, ”Shamela’s parodic rebirth into the romance gentility of a Pamela”, vil udkomme som en stiliseret omskrivning af hendes

²⁷⁰ Se Turner, 1994.

²⁷¹ Watt s. 7. Eagleton s. 76.

²⁷² Hertel s. 108

²⁷³ Billeskov-Jansen, bind VI, s. 36.

²⁷⁴ Morris Golden: ”Public Context and Imagining Self in Pamela and Shamela”, IN: *ELH*, vol. 53, no. 2, sommer 1986, Johns Hopkins University Press, Baltimore (MA), s. 323.

liv i et forsøg på at rense Shamela for synder og laster.²⁷⁵ Dette får Shamela at vide, og hun synes, at det er højst underholdende, at hun vil blive portrætteret i en bog som en uskyldsren puritansk heltinde. I det hele taget idéen om, at hun vil være hovedpersonen i en bog, morer hende: "I can't help laughing, to think I shall see my self in a printed Book", udbryder hun.²⁷⁶

Dette elegante spil mellem den 'virkelige' person og den fiktive person, tror jeg er en indirekte reference til Pygmalion-myten, som ifølge Andersen er kendetegnende for 1700-tallets dydsopfattelse og seksualmoral.²⁷⁷ Den cypriotiske billedhugger Pygmalion væmmes ved de kvinder der levede i byen (propoetiderne) fordi de prostituerede sig og levede i moralsk fordærv. I stedet blev han forelsket i sin elfenbensstatue, en kvinde der var så smuk, ren og pletfri, at hun overstrålede enhver jordisk skønhed.²⁷⁸ Tilsvarende tror jeg, at Shamela er en propoetide, der griner af Pygmalion (Richardson), som han sidder og fordyber sig i sin illusoriske heltinde.

Rivaliseringen mellem Fielding og Richardson, her udtrykt via Pamela og Shamela, angik også realisme over for teatralitet. Teresa Michals mener, at *Pamela* er decideret anti-teatralisk, og derfor skriver hun, med henvisning til Watt: "...the rise of the novel depends on the fall of the theatre".²⁷⁹ Fielding svarer igen ved at afsløre Pamela som teatralisk, og sår dermed tvivl, om hun er ærlig og oprigtig eller om det hele er et spil for galleriet; "whether Pamela herself is either a virtuous novelist who saves both herself and Mr. B. through her writing, [...] or a vile actress who theatrically manipulates him into a spectacularly profitable marriage."²⁸⁰

Imidlertid er det ikke kun Pamela, som Fielding polemiserer over. Ofte retter Fielding sit satiriske skyts mod præstestanden.²⁸¹ Pastor Williams, som er Pamelas åndelige mentor, afsløres i *Shamela* som hendes seksualpartner. Og Pastor Tickletext anbefaler *Shamela* til sin kollega, pastor Oliver. Som med de øvrige navne i Fieldings

²⁷⁵ McKeon s. 395.

²⁷⁶ JA s. 41.

²⁷⁷ Andersen s. 16. Andersen knytter dog først og fremmest Pygmalion-myten til "begæret efter at opdage og studere liv".

²⁷⁸ Publius Ovidius Naso: *Ovids forvandlinger*, oversat af Otto Steen Due, forlaget Centrum, Viby J, 1989, tiende sang, ss. 319-321.

²⁷⁹ Teresa Michals. "'Like a Spoiled Actress off the Stage': Anti-Theatricality, Nature, and the Novel.", IN: *Studies in Eighteenth Century Culture*, vol. 39, 2010, Johns Hopkins University Press, London, s. 198.

²⁸⁰ Op cit s. 199. Holmström mener i øvrigt at have bemærket et "pantomimic play" i Richardsons tableauer (s. 39).

²⁸¹ McKeon s. 397 f.

værker, er Tickletext ikke tilfældigt valgt. James Grantham Turner skriver i sin artikel om erotik og romaner i 1700-tallet: "Henry Fielding's *Shamela* borrows the name 'Tickletext' to denote this 'epidemical Phrenzy,' whose symptoms are babbling eulogy punctuated by spontaneous gasps".²⁸² Tickletext udbryder i sin affektive dedikation: "I feel another Emotion", hvilket peger ifølge Turner på romanens erotiske kraftfelt; et potentiale som både overskrider samfundsnormer og fascinerer det læsende publikum.²⁸³

Shamelas begær efter penge og status er det, som driver hende, og bogen, fremad. I *Joseph Andrews* og *Tom Jones* er den ligeledes til stede som en drivkraft, der fører plottet og læseren videre i teksten. Imidlertid opfattes sex mere som en munter adspredelse end som en monumental og skæbnesvanger begivenhed.

Endvidere er der forskel på det narrative begær hos de to forfattere. Watt mener, at Richardson valgte den epistolære form, fordi den nøje kunne skildre både ydre begivenheder og indre sindstilstande.²⁸⁴ Men det skyldes først og fremmest, at han vækket et begær i læseren via sin minut-for-minut-realisme og det narrative og temporale zoom, der gør, at man kan følge heltinden, nærmest hvert eneste øjeblik.²⁸⁵ Margaret A. Doody bemærker om Pamela, at "all her actions and thoughts take place in a moving halo of time".²⁸⁶ I den stakåndede læsning bliver vi Mr B og Lovelaces stedfortrædere. Som læser render man Pamela og Clarissa i hælene og holder konstant øje med dem. Og det er denne voyeurisme, som Fielding ønsker at distancere sig fra.

Fieldings konversation med læseren

Jeg vil nu eksemplificere Fieldings brug af kontemplation i sine tableauer og forklare det spil der foregår mellem læser og fortæller. Som vi vil få at se, foregår det via afbrydelser og digressioner samt punkteringer af absorptionen.

²⁸² Se Turner, 1994, s. 70. Turner bemærker, at navnet Tickletext er lånt fra Aphra Behns *Feign'd Curtezans*. (Turner s. 92, note 3).

²⁸³ JA s. 10

²⁸⁴ Watt s. 217 f; s. 222.

²⁸⁵ Dog kigger man også Lovelace over skulderen, mens han skriver breve: "I have time for a few lines preparative to what is to happen in an hour or two; and I love to write to the moment", skriver Lovelace til Belford. Se *Clarissa*, bind 5, brev xv.

²⁸⁶ *Pamela* s. 10.

Indledningsvis vil jeg henvise til et mystificerende tableau i *Joseph Andrews*. Hovedpersonen Joseph arbejder som tjenestedreng for Lady Booby.²⁸⁷ Hun begærer den unge mand og kommer gentagne gange med seksuelle tilnærmelser – som her, hvor hun ligger halvnøgen i sengen og beder ham komme tættere på: ”Would you be contented with a kiss? Would not your inclinations be all on fire rather by such a favour?”²⁸⁸ Men det går ikke, som hun forventer. “Madam,” said Joseph, “if they were, I hope I should be able to controul them, without suffering them to get the better of my virtue.”²⁸⁹ Josephs overraskende afslag udløser følgende tableau:

You have heard, reader, poets talk of the statue of Surprise; you have heard likewise, or else you have heard very little, how Surprise made one of the sons of Croesus speak, though he was dumb. You have seen the faces, in the eighteen-penny gallery, when, through the trap-door, to soft or no music, Mr. Bridgewater, Mr. William Mills, or some other of ghostly appearance, hath ascended, with a face all pale with powder, and a shirt all bloody with ribbons;--but from none of these, nor from Phidias or Praxiteles, if they should return to life--no, not from the inimitable pencil of my friend Hogarth, could you receive such an idea of surprise as would have entered in at your eyes had they beheld the Lady Booby when those last words issued out from the lips of Joseph. "Your virtue!"²⁹⁰

Det er et usædvanligt tableau. Diderot ville næppe have kaldt det en veritabel komposition. For de mange udadrettede personlige henvendelser forhindrer læseren i at leve sig ind i fortællingen og være usynligt til stede i fiktionens rum. De mange intertekstuelle referencer og henvisninger til kulturelle fænomener fra samtiden gør, at tableauet først og fremmest har en fremmedgørende effekt på nutidige læsere.

Robert Alter bemærker: ”We are not actual spectators at this scene [...] only witnesses to his [fortællerens] own re-creation of it.”²⁹¹ Hvad skal man så stille op med denne retoriske tirade? Wolfgang Iser mener, at vi som læsere bliver inviteret indenfor i

²⁸⁷ Booby betyder fjog. Se <http://ordbog.gyldendal.dk>. (13.09.2010).

²⁸⁸ JA, bog I, kap viii, s. 79.

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Robert Alter: *Rogue's Progress: Studies in the Picaresque Novel*, Harvard University Press, Cambridge, (MA) 1964, s. 194.

Tom Keymer gør opmærksom på, at formuleringen ”Statue of Surprise” har erotiske konnotationer, hvilket ikke kan undre, da Lady Booby igennem hele romanen har en voldsom seksuel appetit (som ikke bliver tilfredsstillet). Se Tom Keymer: ”Joseph Andrews, Benjamin Martyn's Timoleon, and the Statue of Surprise”, IN: *Notes and Queries*, vol. 45, no. 4, Oxford University Press, London, december 1998, ss. 460-461.

Boobys soveværelse for selv at prøve at forestille os handlingen.²⁹² Men jeg tror ikke, at Fielding vil lade læseren komme så tæt på. Alter spekulerer over, hvordan Richardson ville have skrevet dette tableau. Der ville unægteligt have været flere ejakulationer, abrupte og voldsomme udbrud, følelser, og ophidselser, mener han.²⁹³

Fielding formår simultant at accentuere og nedtone denne passage. Der sker altså en standsning. Betydningsaccenten er ikke til at tage fejl af. Vi har allerede stiftet bekendtskab med flere tableauer, der tematiserer stumhed og udsigelighed. *Laokoons* stivnede skrig er et af dem. Lady Booby-tableauet er et andet. Fielding bremser handlingen og prikker læseren på skulderen. Her sker altså noget ud over det sædvanlige. Situationen er i sig selv ret langt ude. Som en veloplagt og spøgefuldst kommentar til Pamelas dydighedsideal, bytter Fielding rundt på kønnene, så det er damen, der er den rige despot, og manden, der er den kyske undersåt.

Men der er mere på spil end blot løssluppen komik. For Fielding prøver via Longinus' eksempel at nå til "the proper pitch of elevation".²⁹⁴ Fielding henvender sig generelt både til "the English reader" og "the Classical reader", det vil sige både til de mennesker, der er velbevandrede i den klassiske litteratur, og til dem, der bare vil underholdes.²⁹⁵ Af samme grund rummer Lady Booby-tableauet både referencer til samtidens populærkultur ("eighteen-penny gallery", "soft or no music", "Mr Bridgewater, Mr William Mills") og til det mere elitære samfundssegment, der kan mytologien på fingrene ("sons of Croesus", "Phidias or Praxiteles"). Tableauet er altså i miniformat en klatretur op og ned ad den sociale rangstige og en tur frem og tilbage mellem antik og modernitet. Dermed afspejler den romanens makrostruktur.

Digressionen er tydelig. Læseren bliver ført op og ned og rundt og frem og tilbage på Lawrence Sterne'sk maner. Hverken Fielding eller Hogarth kan retteligt gengive det, der sker, fordi det er så ekstraordinært. Sprængningen i det fremadskridende plot, lakunen i fortællerens bemestring af fortællingen, bevirker, at materialet løber løbsk. Om så Fielding havde fyrré penne, kunne han ikke stille noget op. Ifølge Ronald

²⁹² Iser s. 38.

²⁹³ Alter, 1964, s. 195.

²⁹⁴ Longinus s. 123.

²⁹⁵ Se bl. a. TJ, bog V, kap. v, s. 160 samt bog IV, kap. viii, ss. 118-122, hvor kapitlet hedder "A battle sung by the muse in the Homeric style, and which none but the classical reader can taste". Her er den jævne engelske læser ekskluderet fra det åndelige fællesskab. Terry Eagleton kan have ret i, at den skødesløse henvendelsesform til de belæste overklasseborgere "has something of the ambience of the gentleman's club." Se Eagleton s. 63.

Paulson ønsker Fielding at vise "the complexity and the interrelations of life."²⁹⁶ Beskrivelsen af Lady Booby er derfor meget bredspektret. Den overskrider den rent personlige beskrivelse af hende og indsætter hende i en større kulturhistorisk orden. "The effect is exactly like that of Fielding's earlier satires, to extend the behaviour of a Lady Booby to the outside world of art, politics, religion, and the reader's own behaviour."²⁹⁷

Hermed skal ikke forstås, at absorptive tableauer med deres realistiske og virkelighedsilluderende effekt danner en uoverskridelig kontrast til de kontemplative tableauer. Diderot udvælger tableauer, der viser "eternal and tranquil images of goodness, innocence and morality"²⁹⁸ og Winckelmann saligt betragter *Laokoons* stoiske smerte. Ligeledes er Fielding nødt til at anvende en absorptiv modus, en stemningsmættet fortætning, fordi hans tableauer fungerer som en art visuelt belæg for hans æstetiske og moralske anskuelser. Da det er et så centralt anliggende, fordrer det, at læserens opmærksomhed forbliver fastholdt. Læseren får lov at for et øjeblik få et kig indenfor i fiktionen. Samtidig får fortælleren lov at begive sig ud i retoriske ekcesser og sublime rapsoder. Således får begge parter noget ud af det. Det er altså et litterært kompromis i positiv forstand.

Man kan spørge, om det bare er et billigt retorisk trick, når fortælleren opgiver at beskrive begivenhederne, fordi de er så overvældende. Denne understregning, af at fortælleren ikke formår at beskrive begivenheden, er imidlertid hverken et udtryk for hans utilstrækkelighed eller dovenskab. Det er tværtimod et forsøg på at indsætte scenen i uudsigelighedens register, eller rettere, i det spil der pågår mellem uudsigelighed og åbenmundethed og mellem affekt og kontemplation.

Andre gange mangler fortælleren ikke ord, som for eksempel når der skal afsiges moralske domme. Midt i komikken toner alvoren frem, og ironien fordamper. Det sker i den monumentale konfrontation mellem de to brødre, helten og skurken, Tom og Blifil:

Jones went up to Blifil's room, whom he found in a situation which moved his pity, though it would have raised a less amiable passion in many beholders. He cast himself on his bed, where he lay abandoning himself to despair, and drowned in tears; not in such tears as flow from contrition, and wash away guilt from minds which have been seduced or surprized into it unawares, against the bent of their

²⁹⁶ Paulson, s. 105.

²⁹⁷ Op cit s. 105 f.

²⁹⁸ Bryson s. 21.

natural dispositions, as will sometimes happen from human frailty, even to the good; no, these tears were such as the frightened thief sheds in his cart, and are indeed the effects of that concern which the most savage natures are seldom deficient in feeling for themselves.²⁹⁹

Efter at have fulgt de to brødres kamp og animositet gennem mange hundrede sider, stiller de sig nu i en scene, der karakteriserer deres sande væsen. Tom føler ”pity” for sin ydmygede bror, der fremstår som en ”frighted thief”, fanget på fersk gerning. Blifil viser sig fra en sjælden sårbar side, og selvom fortælleren måske virker unødigt docerende, rummer scenen en vis uforfalsket patos.

Men så kommer den kontemplative ironi tilbage. Midt i den store tudetur afbryder fortælleren brat fortællingen: ”It would be unpleasant and tedious to paint this scene in full length. Let it suffice to say, that the behaviour of Jones was kind to excess.”³⁰⁰ Modsat Diderot og Winckelmann, der forsøger at trænge ind i den afbildede figurs psyke, sætter fortælleren i *Tom Jones* brat en stopper for identifikationen. Læseren får ikke lov til at dvæle ved denne rørende scene. Når Fielding slækker på beskrivelserne, er det et bevidst valg, og ikke en nødvendighed. Han forsøger at trække tæppet væk under figurerne og læseren.

Her er et eksempel på, hvordan Fielding applicerer den augustæiske *bathos*, en pludselig modstilling, der overrasker læseren. W. K. Wimsatt, Jr fremhæver Fieldings vid og omtaler ham som den af alle de augustæiske forfattere, der bedst forstod, hvad seriøs humor går ud på, og som var med til at holde skansen imod følsomhedskulturens syndflod; ”the last stand of a classic mode of laughter against forces that were working for a sublime inflation of ideas and a luxury of sorry feeling”³⁰¹

Wimsatt, Jr. roser Fielding for at punktere absorptionen og den affektive vildfarelse. Ligeledes bremser Fielding for identifikationen, hvilket giver en oplevelse af fremmedgørelse hos recipienten. End ikke en ”Platonic nervousness about comic contagion” synes at stoppe ham.³⁰² Han foretrækker en augustæisk granskning og et komisk spotlight på diskrepanserne mellem form og indhold. Ganske vist er *Tom Jones* ofte blevet fremhævet som et perfekt komponeret plot, men det skal vel at mærke

²⁹⁹ TJ, bog XVIII, kap xi, s. 400.

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Wimsatt, Jr., 1953, s. 13 f.

³⁰² Ibid.

forstås under den præmis, at fortælleren laver sjov med selve fortællesituationen og drager den realistiske fordring i tvivl.

Man skal væbne sig med tålmodighed, når man begiver sig ind i Fieldings romanverden. Der foregår utroligt mange opbremsninger, digressioner og afbrydelser, der umuliggør den fordybelse, "rêverie" og "repos délicieux", som Fried finder hos Diderot.³⁰³ Snarere er man som læser vidne til larm og tumult, koketteri og forstillelse. Her kæles der ikke for sjælen. På trods af sin jovialitet over for læseren er Fielding næppe interesseret i at "reach the beholder's soul", som Fried advokerer for.³⁰⁴ Tableauerne taler ikke til beskuerens iboende "tableau mouvant"³⁰⁵. Der skabes mere afstand end indlevelse hos læseren med den overvældende mængde af refleksive afbrydelser. Som læser får man ikke lov til at forestille sig, at man selv er til stede i fiktionen. Tværtimod bliver man hele tiden gjort opmærksom på, at man er en læser, der læser en historie formidlet af en fortæller.

Hos Fielding er armslængdeprincippet ufravigeligt. Læseren kan ikke se ind i personernes indre. Man ser ikke handlingen gennem et nøglehul, snarere møder man en mur. Dog kommer nøglehullet til at spille en rolle i *Tom Jones*, som altid med et fieldingsk twist. Toms væрге, Mr Allworthy, er i en fortrolig samtale med Jenny Jones (Toms formodede moder) hvilket tiltrækker Allworthys søster Bridgets opmærksomhed:

When Mr Allworthy had retired to his study with Jenny Jones, as hath been seen, Mrs Bridget, with the good housekeeper, had betaken themselves to a post next adjoining to the said study; whence, through the conveyance of a keyhole, they sucked in at their ears the instructive lecture delivered by Mr Allworthy, together with the answers of Jenny, and indeed every other particular which passed in the last chapter.

This hole in her brother's study-door was indeed as well known to Mrs Bridget, and had been as frequently applied to by her, as the famous hole in the wall was by Thisbe of old. This served to many good purposes. For by such means Mrs Bridget became often acquainted with her brother's inclinations, without giving him the trouble of repeating them to her. It is true, some inconveniences attended this intercourse, and she had sometimes reason to cry out with Thisbe, in Shakspeare [sic], "O, wicked, wicked wall!"³⁰⁶

³⁰³ Fried s. 130.

³⁰⁴ Op cit s. 93.

³⁰⁵ Diderot, 1965, s. 64.

³⁰⁶ TJ, bog I, kap viii, s. 19

Romanfigurerne stiller sig i tydeligt markerede positioner. (Fielding er ikke altid så subtil.) Allworthy påtager sig den alfaderlige formanende rolle, Jenny svarer lydigt og pligtskyldigt (i hvert fald udadtil), og Bridget og hendes husholderske Deborah Wilkins lytter ivrigt med ved nøglehullet. Bridget Allworthy har al mulig grund til at smuglytte til broderens samtale med Jenny Jones. For Tom Jones er i virkeligheden hendes uægte barn, men hun har betalt Jenny Jones for at tage skylden på sig.

Når Bridget, og dermed indirekte også læseren, sammenlignes med den komiske figur Thisbe fra Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*, er det for at tydeliggøre afstanden mellem læseren og værket. ”O, kiss me through the hole of this vile wall,” siger Pyramus til sin elskede i Shakespeares komedie.³⁰⁷ Men Thisbe svarer, ganske rigtigt: ”I kiss the wall's hole, not your lips at all.”³⁰⁸ De ”inconveniences” som Bridget oplever, afspejler læseoplevelsen. Vi ønsker at være helt tæt på, men møder en mur.

Læseren har dog allerede i det foregående kapitel erfaret, at man ikke finder udpræget spænding i Fieldings rum bag nøglehullet. Dramatikken punkteres af Allworthys alenlange moralprædiken (”instructive lecture”) for Jenny Jones, en prædiken som egentligt burde være holdt for Bridget, der på trods af sin påståede ”prudence” og ”discreet” adfærd ikke lever op til de seksualnormer, som hun selv advokerer for udadtil.³⁰⁹

På godt og ondt er vi afhængige af forfatteren, for ”the excellence of the mental entertainment consists less in the subject than in the author's skill in well dressing it up”, mener Fielding.³¹⁰ Læseren har ikke det privilegium at kunne spejde gennem nøglehullet. Vi er ikke direkte øjenvidner til begivenhederne. Derimod må vi forlade os på den lunefulde fortæller, der nogle gange er detaljeret, nogle gange kommer med halvkvædede visir. Som læsere står vi ofte i samme situation som Bridget Allworthy og rammer muren. For bedst som vi ønsker at lære en person bedre at kende, udforske vedkommendes reaktion eller vide mere om et konkret handlingsforløb, skifter fortælleren til en ny scene eller laver et voldsomt tidsmæssigt spring. Fortælleren prøver dog at retfærdiggøre, at de narrative hop skyldes en ivrig hensyntagen til læseren.

³⁰⁷ William Shakespeare: ”A Midsummer Night's Dream” akt V. scene I, IN: *The Complete Works of William Shakespeare*, Wordsworth Editions, Oxford, 1996, s. 299.

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ TJ bog I, kap. ii, s. 4. Se i øvrigt van Ghent s. 73 f.

³¹⁰ TJ bog I, kap. i, s. 2.

When any extraordinary scene presents itself (as we trust will often be the case), we shall spare no pains nor paper to open it at large to our reader; but if whole years should pass without producing anything worthy his notice, we shall not be afraid of a chasm in our history; but shall hasten on to matters of consequence, and leave such periods of time totally unobserved. These are indeed to be considered as blanks in the grand lottery of time.³¹¹

Selektionen befrier os altså for kedelige og uinteressante passager. Vi skal dog ikke tage udsagnet alt for pålydende eller tro, at det er uden ironi. Hvis man tegnede en spændingskurve for Fieldings prosa, ville det næppe stemme overens med hans tilsagn ovenfor. Og det er ikke nødvendigvis nogen ufuldkommenhed. Et ”chasm in our history” kunne for eksempel være en billeddannelse (et *tableau*) eller en spatial forhaling af fortællingen.³¹²

Det episodiske præg i Fieldings prosa tillader fortælleren at foretage nogle handlingsmæssige spring og gå fra episode til episode uden at forpligte sig til en stram temporalitet. Hos Richardson, derimod, er vi hele tiden meget nærværende i en akut krise og følger den uden afbrydelser.³¹³ Det går imidlertid ud over refleksionen og eftertanken. Alter mener, at for megen virkelighed er en sansemæssig bedøvelse: ”...reality seen from so close is likely to be a shapeless mass of clamorous particulars which can easily subvert both moral intelligence and aesthetic lucidity”³¹⁴.

Men indimellem går det også den anden vej. Læseren bliver holdt hen i uvidenhed, mens figurerne boltrer sig bag scenetæppet. Da Tom Jones har et rendez-vous med Molly Seagrim, erklærer fortælleren ”[A]s I do not think myself obliged to relate it, I shall omit. It is sufficient that it lasted a full quarter of an hour, at the conclusion of which they retired into the thickest part of the grove.”³¹⁵

Læseren behøver ikke være særligt skarpsindig for at regne ud, hvad der foregår mellem Tom og Molly. Interessant er det, at fortælleren udelader en scene, som ellers kunne vække læserens interesse. Hvorfor denne censur? Gør fortælleren det for at ægge læseren? Det synes at være en hovedregel, at enhver ansats til dramatik og spænding

³¹¹ Op cit, bog II, kap I, s. 37 f.

³¹² ”Blanks” er et af receptionsæstetikens nøglebegreber, og Iser bruger netop *Tom Jones* som skoleeksempel i sin udredning af interaktionen mellem tekst og læser. Se Iser ss. 29-56.

³¹³ Preston s. 38 ff.

³¹⁴ Alter, 1968, s. 40.

³¹⁵ TJ, bog V, kap x, s. 184.

punkteres af fortællerens tørre kommentarer. Han holder hånden over mange scener, hvilket kan virke tirrende og frustrerende.

Det samme er tilfældet, da Tom mødes med Lady Bellaston, som han giver seksuelle ydelser, mod at hun hjælper ham med at vinde Sophia tilbage (i øvrigt en anstødssten for mange moralistiske kritikere). Man kan ikke just sige, at det bliver beskrevet nervepirrende eller forførende. ”It would be tedious to give the particular conversation, which consisted of very common and ordinary occurrences, and which lasted from two till six o'clock in the morning.”³¹⁶ Da de mødes igen senere, afviser fortælleren at beskrive, hvad der sker.

[W]e shall avoid mentioning particulars, which we despair of rendering agreeable to the reader; unless he is one whose devotion to the fair sex, like that of the papists to their saints, wants to be raised by the help of pictures. But I am so far from desiring to exhibit such pictures to the public that I would wish to draw a curtain over those that have been lately set forth in certain French novels.³¹⁷

Det er ikke en af Fieldings mest elegante passager. Han føler behov for at kritisere både katolikker og franske romance-inspirerede trivialromaner. Imidlertid er det en funktionel illustration af Fieldings forhold til fortælling og visualisering.

For i hans prosa fortælles og fortælles der, uden at læseren ser det med sine egne øjne. Fielding skaber billeder for intellektet, ikke for sjælen. Modsat Richardson er der grænser for, hvor meget læseren skal indvies i. Men det er tydeligt, at billeder ikke er Fieldings domæne. Det er ikke hans lod at beskrive følelser, sindstilstande eller stemninger så levende, at det fremstår som et malet billede. For det er for ham lig med litterær porno.

Diskussionen om retorik kontra realisme peger ligeledes tilbage på sontringen mellem de to typer af tableauer. Hvad Watt og Ford plæderer for i romanen, er det samme som Fried argumenterer for på baggrund af Diderots skrifter: det absorptive tableau. De ønsker alle nidkært at fordybe sig i de visuelle og verbale fastfrosne øjeblikke. For dem er der ikke noget værre end ironien, viddet og komikken, der med få ord kan bryde den forseglende patos, som karakteriserer absorptionen.

³¹⁶ Op cit, bog XIII, kap vii, s. 180.

³¹⁷ Op cit, kap ix, s. 184.

Absorptionen kan genfindes i Elin Andersens term ”performativ metonymi”, som er ”en illusion, hvor sproget trækker sig tilbage som sprog til fordel for en indbildt, intuitiv sanselig oplevelse af det fremstillede objekt.”³¹⁸ Det befrier fantasien fra det abstrakte og giver det en aura. Hos Fielding er der ikke ligefrem tale om, at sproget trækker sig tilbage. Tværtimod. Sproget accellererer og kan ikke tæmmes. Intuitionen og sansningen manes i jorden af fortællerens overgearede retorik, hvorfor realismens aura af virkelighed ofres. Ifølge Andersen har tableauet en ”suggestiv appel til en visuel fantasi og tro på kunstens overtalelsesevne” og er desuden ”altid forbundet med en vis patos”.³¹⁹ Men patos overlever ikke Fieldings satiriske vridemaskine, og derfor er det kontemplative tableau grundlæggende anderledes i sin respektløshed.

I Fieldings tableauer bliver læseren spurgt, om han virkelig tror på kunstens overtalelsesevne. Hvis læseren lader sig overtale, kan fortælleren klappe sig selv på skulderen. I modsat fald er der noget galt med fortælleren. Netop derfor er bogen fuld af retoriske og taktiske manøvrer fra fortællerens side.³²⁰ Ross Chambers skriver, at Fielding må ”earn the authority to narrate in the very act of storytelling.”³²¹ Dette vilkår var forfatterne ikke gode til at tackle ifølge Shaftesbury, der forud for Fieldings tid udgav *Advice to an Author*. Forfattere skulle gøre sig fortjent til at kunne påtage sig en rådgivende autoritet. Men værdige forfattere var en mangelvare i starten af 1700-tallet, hvis man spørger Shaftesbury. Han klagede over de sleske og uselvstændige forfattere i sin samtid:

... the *Coquetry* of a modern Author; whose Epistles Dedicatory, Prefaces, and Addresses to the Reader, are so many affected Graces, design'd to draw the Attention from the Subject, towards *Himself*; and make it be generally observ'd, not so much *what he says*, as *what he appears*, or *is*, and what figure he already makes, or hopes to make, in the fashionable World.³²²

³¹⁸ Andersen s. 81.

³¹⁹ Op cit s. 287.

³²⁰ Wayne Booths udsagn om at gode fortællere kun lykkes, når læserne accepterer dem som orakler, køber jeg ikke. (Se Booth s. 221.) Det er snarere når fortælleren formår at inddrage læseren i en stimulerende leg, at han består sin prøve.

³²¹ Ross Chambers: *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, s. 214.

³²² Shaftesbury, bind I, s. 200.

Shaftesbury tager afstand fra slig en forfatter, der smigrer sit publikum, og som "constantly caresses and cajoles" læseren.³²³ Såvel Watt som Wimsatt og Beardsley ville formentlig sympatisere med sådan en afvisning. Forfatteren, eller fortælleren, bør ikke fjerne opmærksomheden fra emnet, den selvberoende fortælling, for det bringer værkets autonomi i fare.

Dog kan man overveje, om en litterær konstruktion og en forfatters evner kun består i at virke overbevisende og i at kunne skabe den mest troværdige illusion. Her er Fielding ikke i overensstemmelse med den realistiske fordring. "But the unnamed narrator, our guide throughout, reminds us that power, even narrative power, is at its best when it allows itself to include, or artfully highlight, complication, imperfection, and self-mockery", skriver Rawson.³²⁴

Læsningen er en kontemplativ akt, der involverer mere end bare at sluge fortællingen råt og tro på, at det er virkelighed. Det er snarere et sindrigt spil mellem fortæller, romanfigurer og læser.

At relationen mellem fortæller og læser i *Tom Jones* ligefrem er "a plot of its own and a separate denouement", som Wayne Booth hævder, er en overdrivelse.³²⁵ Selve plottet omhandler fortællingen om Tom Jones og er en uundværlig hovedattraktion. Men Fieldings metafiktive leg, de overrumplende og realismeforstyrrende læserhenvendelser, er også en vigtig del af den æstetiske oplevelse, for eksempel når læseren italesættes konkret: "[W]e cannot possibly know what Complexion our Reader may be of".³²⁶ På et tidspunkt prøver fortælleren sågar at gætte om læserens begavelse: "Reader, it is impossible we should know what sort of person thou wilt be for, perhaps, thou may'st be as learned in human nature as Shakespear [sic] himself was".³²⁷ Dog er henvendelserne i lige så høj grad møntet på kritikerne, og, som John Preston skriver, er Fielding ikke synderligt interesseret i selve personen der læser bogen, det er mere læserfunktionen, der fascinerer ham.³²⁸

³²³ Op cit. s. 201.

³²⁴ Rawson s. 63.

³²⁵ Booth s. 216.

³²⁶ TJ I, ix s. 22.

³²⁷ Op cit bog X, kap I, s. 15.

³²⁸ Preston s. 197f.

De mange direkte henvendelser til læserne er ret tvetydige og involverer ofte en subtil ironi. Watt kalder det ”obtrusive manipulation”, men det er mere end det.³²⁹ Fortællerens meta-samtale med læseren har mange lag, ligesom læserens apposition ”sagacious”(skarpsindig) både fremstår drillende og oprigtigt. Henry Power konstaterer, at ordet ”sagacious” og dets afledninger optræder 41 gange i *Tom Jones*. Ifølge Power har ordet ikke én konsistent betydning i romanen men veksler i sine nuancer alt afhængigt af konteksten.³³⁰

Det samme gælder den ambivalente relation til læseren: ”He lectures, teases and cajoles the reader, ponders the difficulties of his task, and draws attention to his deft arrangement of material.”³³¹ Af og til er læserhenvendelserne snarere en monolog end et forsøg på at italesætte læseren. Man skal altså ikke tage smigeren alt for bogstaveligt. Fieldings koketterede forfængelighed kammer sommetider over. Han vil så nødig blive misforstået af kritikerne, og som Kermode, vrissent men berettiget, bemærker, kan Fielding ikke dy sig for at gøre opmærksom på sin egen genialitet.³³²

Fieldings helt specielle teknik, de lange passager hvor han afbryder handlingen og causerer, er ikke blot fyld eller udtryk for fængelighed. Det er en snedig måde at udfordre læserens videnstilegnelse samt at gøre læseren bevidst om sin egen læsning.

Richard Ohmann bemærker, at prosa kan provokere læseren og producere en emotionel reaktion, når den nægter at tilfredsstille læserens trang til at danne helheder. Når den i stedet benytter sig af ”suspended thought”, holder den læseren hen i uvidenhed: ”...prose builds on the emotional force of coming to know”.³³³ Og det er således både en plage og en glæde for læseren, i hvert fald den kontemplative læser. Da vi endelig, i 18. bog, får at vide, at Tom Jones i virkeligheden er Bridgets barn, er det efter en lang og pirrende suspense. Campbell bemærker i den forbindelse, at ”we discover, with the sharp emotional force of a long-deferred ‘coming to know’, that he is.”³³⁴

³²⁹ Watt s. 333.

³³⁰ Henry Power: "Henry Fielding, Richard Bentley, and the 'Sagacious Reader' of *Tom Jones*", IN: *The Review of English Studies*, 11. februar 2010, <http://res.oxfordjournals.org/cgi/content/full/hgp116v1>, s. 2; s. 14f.

³³¹ Op cit s. 1

³³² Preston s. 96

³³³ Richard Ohmann: "Prolegomena to the Analysis of Prose Style", IN: *Style in Prose Fiction: English Institute Essays*, Columbia University Press, New York 1958, s. 22 f.

³³⁴ Campbell s. 422.

Sandra Sherman skriver om Fieldings fortæller, at han prøver at få læseren til at opfatte læsningen refleksivt: ”He coaxes the reader to ‘interest’ himself not only in the story, but in the epistemology of its unravelling.”³³⁵ Og til det formål fungerer hans artificielle og retoriske jargon eminent. Fieldings prosa har, ligesom pikaresken, en epistemologisk impuls, der cementeres i læserhenvendelserne og i de kontemplative tableauer.

Konklusion og perspektivering

Fieldings ordgøglerier er ikke blot retorisk praleri eller kompensation for manglende mimesis, som hårdnakkede realisme-tilhængere måske ville mene. Figurerne og handlingerne indgår i et dialogisk kredsløb, hvor fortæller og læser kontemplerer sammen. Det lader sig gøre, fordi figurerne er på slap line på scenen og stiller sig an til offentlig granskning.

Tom Jones og *Joseph Andrews* er snarere et diskursivt eksperimentarium end et helstøbt og formfuldendt æstetisk artefakt. Fielding forsøger at sidestille modsætninger og bringe dem i spil, så de danner et dynamisk og spændingsfyldt konfrontationsfelt.

Sådan kan man forstå Fieldings erklæring om sin ”new province of writing”³³⁶ Ifølge Nicolas Hudson var han mere end blot en forstokket klassicist. For han forstod om nogen at tage de vigtigste eksistentielle og samfundsmæssige problemstillinger og omforme dem til prosa:

... the strenuous effort of the century’s moral, philosophical, and political dialogue, including its novels, focused on the need to establish standards of education, manners, taste, and political responsibility conducive to a stable and beneficial social order of a new kind. No novelist of the eighteenth century reflected so seriously and intelligently on these problems as did Fielding.³³⁷

Man kunne kalde Fieldings litterære rum for et *theatre of assessment*, en social arena hvor forskellige diskurser, opfattelser og værdier tørner sammen og har plottet og figurerne som forankringspunkter. Hermed bliver figurerne, karaktererne og de sociale

³³⁵ Sherman s. 238.

³³⁶ TJ, bog II, kap i. s. 38

³³⁷ Rawson s. 82.

typer udsat for fortællerens komiske indfald og læserens latterbrøl. Romanerne giver rum for mange forskellige holdninger og synspunkter, hvad enten det handler om filosofi, kunst, teologi eller moral. Både fortælleren og romanfigurerne får lov til at udfolde deres retoriske og argumentative nådegaver. Donaldson kalder Fieldings æstetiske strategi for ”levelling”: han forsøger at sidestille modsætninger og bringe dem i spil med hinanden, så de danner et dynamisk og spændingsfyldt konfrontationsfelt.

Ligesom Shaftesbury plæderede for en kunst der tjente samfundets ”Commonweal”, søgte Fielding at smede sine litterære værker sammen på en sådan måde, at de genererede kritiske og oplyste læsere. Fielding ønskede at reaktualisere den klassiske litteratur og låne fra antikkens skattekasse. Men han vidste, at det var et herkulesarbejde. Derfor komponerede han overraskende sammenstillinger, hvor moderne dårligdomme clashede med fordums storhed. Her trak han på den augustæiske tradition og forfattere som Alexander Pope.

Som jeg har søgt at gøre rede for, kan Fielding med fordel placeres midt imellem romancen og pikaresken og hans prosa betegnes som kontemplativt med enkelte absorptive træk. Med et fyldigt konstrueret plot samt tableauer af absorptiv/kontemplativ art skaber han en syntese af ”telling” og ”showing”.

Altså er der også et særligt forhold mellem det narrative fremadskridende flow og de spatialiserende ophold som tableauerne udgør. Fielding bruger tableauet som greb til at iscenesætte relationen mellem læser og romanfigur, men som den drillepind han er, kan han ikke lade være at blande sig.

Fieldings tirrende fremstillingsform piller ved den realistiske illusion og placerer romanfigurerne i et mellemfelt, så de både er konceptuelle og af kød og blod. Sophia Western er således både et emblem på visdommen og en oprørsk pige med følelser og bankende hjerte. Det forsøger Fielding at accentuere i sine stemningsmættede intensiverende standsninger. Booth giver et fair modsvar til Ian Watts ”realism of presentation”, men alligevel er Wayne Booths retoriske læsning af Fielding ikke fyldestgørende. For midt i den elokvente fortællers ord-ekcesser i *Tom Jones* og *Joseph Andrews* sniger der sig glimtvis nogle absorptive øjeblikke ind i fortællingen. Inspireret af pikaresken og den augustæiske tradition, og med et klassisk litterært udsyn, lader Fielding sig placere som en kontemplativ anti-realist. Dog er det et lidt misvisende mærkat. For hvad stiller man så op med hans mange tableauer? Tableauet er som

bekendt en standsning ladet med patos. Trods ironi og punkteringer er Fielding alligevel interesseret i at bruge tableauet som litterært greb.

Ganske vist ikke i samme form Richardson, hvis tableauer er krampagtige fastfrysninger af tidens flux, øjeblikke af lidelse og tragisk storhed, hvor moralsk godhed og ondskab træder synligt frem. Den emotionelle og absorptive appel ligger her internt i værket og vækker en affekt i læseren og foregøgler et nærvær.

Men også Fielding træder fakisk indimellem ind på dette domæne. Vi så det i indledningen hvor jeg præsenterede slagsmålet mellem hr og fru Partridge. Trods den megen ironi og distance i hans forfatterskab læner Fielding sig op ad den absorptive repræsentationsmodus. Det samme findes i *Amelia*. Med hensyn til idé og inkarnation ligner *Amelia* Pamela og Clarissaa, idet hun er ”improbably saintly”.³³⁸ Men også fremstillingsformen har absorptive momenter. I en af de afsluttende scener, ”A scene of the tragic kind”, får Amelia et uventet besøg. Hendes mand, Mr Booth, er just trådt ud af døren, hvorefter en uhyggelig skikkelse kommer nærmere. ”He had not been long gone before a thundering knock was heard at the door of the house where Amelia lodged, and presently after a figure all pale, ghastly, and almost breathless, rushed into the room where she then was with her children.”³³⁹

Herefter forventer man en komisk ripost. Men den udebliver. Den triste stemning varer ved. Kvinden, Mrs Atkinson, er ude af sig selv: ”Her eyes were sunk in her head, her hair dishevelled, and not only her dress but every feature in her face was in the utmost disorder.”³⁴⁰ Michael McKeon kan altså have ret i, at Fielding og Richardson efterhånden begyndte at læne sig lidt mere op ad hinanden.

Det er en helt anden kvinde, Fielding her skildrer, end den yndige og frimodige Sophia, den stramtandede men lystne Bridget Allworthy eller den beregnende Shamela. Som nævnt i indledningen opfatter jeg ikke en forfatter som en statisk intentionel enhed. Dog er der visse ting, som går igen. I *Amelia* er der også kølige nøgterne observationer, så den augustæiske arv er ikke helt afviklet.³⁴¹

Og Fielding bliver ligeledes ved med, som den erfarne dramatiker han er, at tænke scenisk igennem hele sit forfatterskab. I sine romaner bruger han igen og igen teater-

³³⁸ Eagleton s. 58.

³³⁹ Henry Fielding: *Amelia*, 2 bind. Dent, London, (1966), Book XI, scene vi, s. 249.

³⁴⁰ Ibid.

³⁴¹ Rawsons. 153.

metaforer og regibemærkninger. Selvom min approach ikke har været regulært dramaturgisk har mit ærinde været en kritisk replik til den anti-teatraliske strømning, der karakteriserer Watts formelle realisme og Frieds absorptive tableaux. Jeg har dermed ønsket at understrege tableauets iscenesatte karakter. Standsningen er ikke naturlig, men tjener et helt bestemt formål. Det kan være at anskueliggøre en moralsk konflikt eller henvise til et inkarneret ideal.

Richardson beskriver over for sin redaktør *Pamela* som ”A pure clear Fountain of Truth and Innocence; a Magazine of Virtue and unblemish’d Thoughts!”³⁴² Men hun er ikke blot en idealiseret og flad figur. Richardsons persontegning og psykologiske spidsførmelse er banebrydende og peger frem mod den moderne roman og realismen.

Men *Clarissa* er ikke blot intenderet som en granskning af en ung piges sind. Den har også et didaktisk sigte; “particularly shewing, The Distresses that may attend the Misconduct Both of Parents and Children, In Relation to Marriage.”³⁴³ *Pamela* tjener ligeledes som en løftet moralsk pegefinger og som et eksempel på dydig og civil adfærd. Jeg tror, at de færreste dybdepsykologiske undersøgelser vil kunne fremvise ”unblemish’d Thoughts”, men Richardson insisterer på uskylden og renheden. Ligeledes er Fieldings mange henvendelser til læseren qua fortælleren ikke blot gak og løjer. Der ligger ofte et moralsk sigte til grund for dem. Men Fielding fremviser ufuldkomne mennesker, som læserne kan spejle sig i.

Tableauet er i kraft af sin komposition et billede på en ønsket verdensorden eller idealtilstand. Og den ideelle verden skal afspejles af de mennesker, der bebor den.

Derfor skal de billeder, som Richardson tegner, afspejle Pamelas dyder og være ”A pure clear Fountain of Truth and Innocence; a Magazine of Virtue and unblemish’d Thoughts!”³⁴⁴ som Richardson begejstret skriver til sin redaktør. Fieldings entusiasme er imidlertid mere afmålt. Han ved, at mennesker er fejlbarlige, og derfor er hans kompositioner ikke rene og pure ubesmittede enheder: “The finest composition of human nature, as well as the finest china, may have a flaw in it; and this, I am afraid, in

³⁴² Samuel Richardson: *Introduction to Pamela*, redigeret af Sheridan W. Baker, Jr, Project Gutenberg, udgivet. 17. marts 2008, EBook nr 24860, <<http://www.gutenberg.org/files/24860/24860-h/24860-h.htm>>

³⁴³ *Clarissa*, Titelblad,

³⁴⁴ Richardson, Samuel: *Introduction to Pamela*

either case, is equally incurable; though, nevertheless, the pattern may remain of the highest value.”³⁴⁵

Tom og Joseph indgår i Fieldings brogede romanunivers, hvor idealerne og realiteterne er i evig clinch med hinanden. Trods neoklassicismes inklinationer holder Fielding sig ikke tilbage for at blande det stilistiske raffinement med lavkomik. ”Conservative as the literary style is, it condescends with gusto, making itself flamboyantly dependent on low comedy, to the distress or scorn of many of the novel’s first readers, and plugging its classicism into quotidian detail”, skriver Rawson.³⁴⁶

Fielding blandede ædel kunst med hverdagens banaliteter, et faktum som udløste Richardsons foragt. I et brev til Fieldings søster, forfatterinden Sarah Fielding, klandrede Richardson ham for at “descend so excessively low”. De mange løsslupne og sjofle scener faldt ikke i god jord.³⁴⁷

Richardson er på en måde en mere ulastelig repræsentant for neoklassicismen, idet hans roman *Pamela* kan betragtes som et moralsk vademecum. Et sæt af faste sandheder, dyder og idealer udtrykkes via den eksemplariske heltinde. Selvom Joseph Andrews er en ganske uskyldig og dydig ung mand, er han ikke et eksempel til efterfølgelse. Og man kan kalde Tom Jones mangt og meget, men han er ikke eksemplarisk. Nogle kritikere har endda kaldt ham umoralsk.³⁴⁸ Han kommer op at slås, ryger i fængsel og bliver beskyldt for mord. Selvom han er forelsket i Sophia, afholder det ham ikke fra at have sex med både Molly Seagrim, Lady Bellaston og Mrs Waters – som viser sig at være Jenny Jones, hans ’officielle’ moder, hvormed han med urette beskyldes for incest.

Hvor *Pamela* mere eller mindre direkte fortæller læseren, hvordan man skal leve og begå sig i verden, får man præcis den omvendte læseoplevelse hos Fielding: Læseren tager sig til hovedet og ved bedre end Tom Jones og Abraham Adams. Trods deres gode menneskelige kvaliteter kommer de gang på gang galt af sted. De burde lære hvordan man agerer i den sociale virkelighed, men via Fieldings snedige dramatiske ironi kommer læseren til at føle sig klogere end romanfigurerne.

³⁴⁵ TJ, bog II, kap vii s. 62.

³⁴⁶ Rawson s. 63

³⁴⁷ McKeon s. 417

³⁴⁸ Rawson s. 185 f.

Indfoldet i modsætningsparret absorption og kontemplation er en række glidninger og niveauforskydninger. Det er ikke fyldestgørende at placere idéen eller inkarnationen i hver sin blok eller sonde mellem en 'ren' og af-ideologiseret præsentation og en kontemplativ repræsentation. Samme erkendelse når Watt til. I 1968 udsender han nogle "Reflections", hvori han nuancerer den skarpe distinktion mellem "realism of presentation" og "realism of assessment", som man finder i *The Rise of the Novel*.³⁴⁹ Han indrømmer, at "the relationship between the two realisms is more complicated than I thought".³⁵⁰

Ligeledes er forholdet mellem absorption og kontemplation et komplekst emne, som jeg på ingen måde har kunnet afdækket i alle detaljer, og jeg kan muligvis få brug for at publicere yderligere seriøse refleksioner for at elaborere på emnet.

Hvorom alting er, mit argument er, at både den psykologiske realismes absorption og den retoriske realismes kontemplation gør sig gældende i selve idéudviklingen af tableauet. Tableauet udformes altså på både væsensforskellige og kompatible måder, såvel konceptuelt/allegorisk som grafisk/realistisk. For uanset hvad eksisterer der en immanent dobbelthed af idé og inkarnation, gestaltning og tankemæssigt forlæg. Det gælder såvel de litterære og maleriske tableauer som de sceniske tableaux vivants.

Som jeg har forsøgt at demonstrere, kan Fielding lokaliseres i et krydsfelt mellem pikaresken og romancen og mellem realisme og anti-realisme. Han er både traditionalist og højmoderne. Fieldings værker trækker på den pikareske tradition og på pilgrims-motivet,³⁵¹ men peger i kraft af deres moderne og mere konformitetssøgende karakter frem mod en "post-picaresque world of communal integration",³⁵² for at låne John Holloways formulering.

Eagleton bemærker, at Tom Jones ikke udvikler sig synderligt som person. Han er mere eller mindre den samme fra han bliver født til han bliver gift med Sophia.³⁵³ I den henseende er *Tom Jones* ikke en klassisk dannelses - eller udviklingsroman. Af den grund har jeg i stedet valgt at fokusere på vekselvirkningen mellem den kontemplative

³⁴⁹ Watt s. 331.

³⁵⁰ Ian Watt: "Serious Reflections on 'The Rise of the Novel'", IN: *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 1, no. 3, forår 1968, Duke University Press, Durham (NC), s. 215.

³⁵¹ Ronald Paulson: *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, Thames and Hudson, London, 1975, s. 130.

³⁵² John Holloway: "The Black Dog and King of the Fishes", IN: *Encounter*, XXXVIII, 1972, s. 67.

³⁵³ Eagleton s. 58.

pikareske og den absorptive romance. For, som Beasley forklarer, etableres der i *Tom Jones* et kompromis mellem picaroen og den dydige helt: ”To a certain extent the picaresque hero himself is romanticized as a wayward but good-natured youth, driven by adversity into roguery, but destined for moral nobility.”³⁵⁴

Den spegede relation til neoklassicismen og den augustæiske tradition kan bevidnes ved Fieldings brug af tableauer. Fieldings værk blevet kaldet en palladisk villa og *Tom Jones* er blevet konciperet som et arkitektonisk værk, hvilket har haft gode og dårlige konsekvenser for receptionen af bogen afhængigt af de litteraturteoretiske modeluner. Nicholas Hudson refererer til Samuel Johnsons og F. R. Leavis’ afvisning af *Tom Jones*’ simpelhed – en smagsdom der siden er blevet skiftevis anfægtet og repeteret.

This alleged simplicity was redeemed to some extent by formalist criticism of the 1950s and 1960s, which valued the classical symmetry of the novel’s stylistic architecture, the neat order of its eighteen-book division, its balancing of episodes at the beginning and the end. But in the wake of post-structuralism and post-modernism, with their fetish for dissonance and disharmony, *Tom Jones* has again seemed as outmoded as a Palladian façade or manicured lawn.³⁵⁵

Men en del af den litterære bygningskonstruktion er også bruddene, standsningerne, som intervenserer i det narrative flow. Dissonans er trods alt til at få øje på i Fieldings kulørte og løjerlige univers. Fieldings romanfigurer castes som mytologiske, episke og idealiserede figurer, men fejler i kraft af deres tidstypiske og moderne islæt. Det vil sige, at tableauerne som sådan er fejlslagne forsøg på at bygge bro mellem nutid og fortid og mellem ideal og realitet. Fieldings tableauer er præget af en polysemisk ambivalens. I de stivnede situationer er vi spændt ud imellem bevægelse og standsning, narration og beskrivelse, virkelighedsgengivelse og symbolik, antik og modernitet, samtid og tidløshed samt fantasi og dekorum.

³⁵⁴ Beasley s. 449.

³⁵⁵ Rawson s. 80.

Litteraturliste

- Alter, Robert: *Fielding and the Nature of the Novel*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1968.
- Alter, Robert: *Rogue's Progress*, Harvard University Press, Cambridge, (MA), 1964.
- Andersen, Elin: *Kroppens sublime tale: Om tableau og levende billede hos Diderot, Lessing og Lenz*, Aarhus Universitetsforlag, Århus, 2004.
- Arffmann, Christian Cohr: "Vampyrfilm har religiøse undertoner", IN: *religion.dk*, Kristeligt Dagblad, publiceret d. 8. juli 2010.
<<http://www.religion.dk/artikel/372802:Globalt-nyt--Vampyrfilm-har-religioese-undertoner?all=1>> (15.09.2010).
- Assael, Brenda: "Art or Indecency? Tableaux Vivants on the London Stage and the Failure of Late Victorian Moral Reform", IN: *Journal of British Studies*, vol. 45, oktober 2006, ss. 744–758.
- Baldick, Chris: "Augustan Age", IN: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, Oxford, 1990.
- Barthes, Roland: "Diderot, Brecht, Eisenstein", IN: *Screen*, vol 15, no. 2, ss. 33-40.
- Battestin, Martin: *A Henry Fielding Companion*, Greenwood Press, London, 2000.
- Battestin, Martin: "Fielding's Definition of Wisdom: Some Functions of Ambiguity and Emblem in Tom Jones", IN: *English Literary History*, vol. 35, no. 2, juni 1968, ss. 188-217.
- Beasley, Jerry C.: "Romance and the 'New' Novels of Richardson, Fielding, and Smollett", IN: *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 16, no. 3, , sommer 1976, Rice University, Houston (TX), ss. 437-450.
- Billeskov-Jansen; Stangerup; Traustedt: *Verdens litteraturhistorie*, bind 5: 1700-1750, og bind 6: 1750 -1800, Politikens Forlag, København, 1972.
- Boehm; Pfotenhauer: *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, forlaget W. Fink, München 1995.

- Booth, Wayne C.: *Rhetoric of Fiction*, ottende udgave, University of Chicago Press, Chicago (IL), 1968.
- Boswell, James: *Life of Johnson*, udgivet af G. B. N. Hill, *Life of Johnson*, bind 2, EBog nr. 9072, Project Gutenberg, publiceret i 2005. <http://www.gutenberg.org/dirs/etext05/8jhn210.txt> (07.09.2010).
- Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven (CT), 1995.
- Brophy, Brigid: *Don't Never Forget: Collected views and reviews*, forlaget Jonathan Cape, London, 1967.
- Bryson, Scott Stewart: "Strategies of Happiness: Painting and Stage in Diderot," IN: *French Forum*, vol. 29, no 1, vinter 2004, University of Nebraska Press, Lincoln (NE), ss. 21-44.
- Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, The Scholar Press, Menston, Bradford, 1970.
- Campbell, Jill: "Fielding's Style", IN: *ELH* vol 72 no. 2, Johns Hopkins University Press, 2005, ss. 407-428
- Caplan, Jay: *Framed Narratives: Diderot's Genealogy of the Beholder.*, Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press, 1985.
- Catto, Susan: "Henry Fielding, 1707-1754", IN: *Literature Online Biography*, Literature Online, Chadwyck-Healey Company, Cambridge, 2000, <http://lion.chadwyck.com>. (12.09.2010).
- Chambers, Ross: *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984
- Cleary, Thomas: *Henry Fielding: A Political Writer*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario, 1984.
- Coleridge, Samuel Taylor: *Specimens of the Table Talk of Samuel Taylor Coleridge*, udgivet af Henry Nelson Coleridge, Project Gutenberg, EBook nr. 8489, udgivet 1. juli 2005. <http://www.gutenberg.org/dirs/etext05/8tabc10.txt> . (01.09.2010).
- Connor, T. P.: "Palladianism", IN: *Grove Art Online, Oxford Art Online*, <<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T064871>> (14.09.2010).

- Cusatelli, Giorgio: "Winckelmann" IN: *Il mito nel teatro tedesco*, redigeret af Hermann Dorowin, Rita Svandrlik og Uta Treder, forlaget Morlacchi, Perugia, 2004.
- Diderot, Denis. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot, et quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert*, Paris: Briasson, 1751-65.
- Diderot, Denis: *Lettre sur les sourds et les muets*, red. Paul Hugo Meyer, Diderot Studies VII, 1965.
- Diderot, Denis: *Œuvres Esthétiques*, Garnier, Paris, 1959
- Diderot, Denis: *Paradoxe sur le comédien*, Flammarion, Paris, 1982.
- Diderot, Denis: *Salonerne 1759-1781: den moderne kunstkritiks fødsel*, oversat af Kasper Nefer Olsen, Gyldendal, 1997
- Domingo, Darryl P.: "'The Natural Propensity of Imitation' or, Pantomimic Poetics and the Rhetoric of Augustan Wit", IN: *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 9, no. 2, forår/vinter 2009, Indiana University Press (IN) ss. 51-95.
- Donaldson, Ian: *The World Upside-Down: Comedy from Jonson to Fielding*, Clarendon, Oxford, 1970.
- Dykstal, Timothy: "Provoking the Ancients: Classical learning and imitation in Fielding and Collier.", IN: *College Literature*, vol. 31, no. 3, 2004, West Chester University, (PA), ss. 102-22.
- Eagleton, Terry: *The English Novel: An Introduction*, forlaget Blackwell, Malden, (MA) 2005.
- Elbert, Monika M.: "Striking a Historical Pose: Antebellum Tableaux Vivants, 'Godey's' Illustrations, and Margaret Fuller's Heroines", IN: *The New England Quarterly*, vol. 75, no. 2, juni 2002, ss. 235-275.
- Fielding, Henry: *Amelia*, to bind, forlaget Dent, London, 1966.
- Fielding, Henry: *Joseph Andrews / Shamela*, Penguin, Harmondsworth, 1999.
- Fielding, Henry: *The History of Tom Jones, a Foundling*, Wordsworth Classics, Hertfordshire, 1992.
- Freeman, Rosemary: *English Emblem Books*, Chatto and Windus, London, 1948.

- Fribourg: Jeanine: "Les Rues de la ville Scène du Religieux", IN: *Archives de sciences sociales des religions*, 36e Année, no. 73, Anthropologie Urbaine Religieuse, jan. – mar. 1991, udgivet af EHESS, ss. 51-62.
- Ghent, Dorothy van: *The English Novel: Form and Function*, Rinehart & Company, New York, 1959.
- Gilmore, Jonathan; Bal, Mieke: "Narrative.", IN: *Encyclopedia of Aesthetics*, redigeret af Michael Kelly, Oxford Art Online, (02.08. 2010) <<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0371>>.
- Golden, Morris: "Public Context and Imagining Self in Pamela and Shamela", IN: *ELH*, vol. 53, no. 2, sommer 1986, ss. 311-329
- Gordon, Ian: "Neo-Classicism, Neoclassicism". IN *The Literary Encyclopedia*, 2005, <<http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=767>>
- Hagstrum, Jean H.: *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, University of Chicago Press, Chicago (IL), 1987.
- Hallett, Mark; Riding, Christine: *Hogarth*, Tate, London, 2006.
- Helas, Philine: *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, forlaget Akademie, Berlin 1999.
- Hertel, Hans: *Verdens Litteraturhistorie*, bind 4, 1720-1830, anden udgave, Gyldendal, København, 1994.
- Hogarth, William: *Analysis of Beauty*, redigeret af Ronald Paulson, Yale University Press, London, 1997.
- Holloway, John: "The Black Dog and King of the Fishes", IN: *Encounter*, XXXVIII, 1972.
- Holmstrøm, Kirsten Gram: *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770 - 1815*, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1967.
- Hume, Robert D.: *Henry Fielding and the London Theatre 1728-1737*, Clarendon Press. Oxford, 1998.
- Iser, Wolfgang: *The Implied Reader*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (MA), 1974.

- Jackson, Wallace: "Affective Values in Later Eighteenth-Century Aesthetics", IN: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, no. 2, vinter 1965, forlaget Blackwell, Cleveland (OH), ss. 309- 314.
- Jay, Martin: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley (CA), 1993.
- Kernodle, George R.: "Renaissance Artists in the Service of the People: Political Tableaux and Street Theaters in France, Flanders, and England", IN: *The Art Bulletin*, vol. 25, no. 1, marts 1943, College Art Association of America, New York, ss. 59-64.
- Keymer, Tom: "Joseph Andrews, Benjamin Martyn's *Timoleon*, and the Statue of Surprise", IN: *Notes and Queries*, vol. 45, no. 4, december 1998, Oxford University Press, London, ss. 460-461.
- Krieger, Murray: *Ekphrasis and the Illusion of the Natural Sign*, Johns Hopkins University Press, London, 1992.
- Leitch, Vincent (red.): *Norton Anthology of Theory and Criticism*, Norton and Company, New York, 2001.
- Lessing Gotthold Ephraim.: *Lessings Werke*, bind 3, udgivet af Franz Bornmüller, Leipzig, ca. 1890.
- Longinus: "On the Sublime", IN: *Aristotle: The Poetics, Longinus: On the Sublime, Demetrius: On Style*, oversat af W. Hamilton Fyfe, udgivet af William Heinemann Ltd, London, 1965.
- Mannings, David: "Reynolds, Garrick, and the Choice of Hercules", IN: *Eighteenth-Century Studies*, vol. 17, no. 3, forår 1984, Johns Hopkins University Press, Baltimore (MA), ss. 259-283.
- McIsaac, Peter M.: "Rethinking Tableaux Vivants and Triviality in the Writings of Johann Wolfgang von Goethe, Johanna Schopenhauer, and Fanny Lewald", IN: *Monatshefte*, vol. 99, no. 2, 2007, University of Wisconsin (WI), ss. 152-176.
- McKeon, Michael: *Origins of the English Novel 1600-1740*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (MA), 2002.

- Michals, Teresa. "'Like a Spoiled Actress off the Stage': Anti-Theatricality, Nature, and the Novel", IN: *Studies in Eighteenth Century Culture*, vol. 39, 2010, ss. 191-214.
- Mitchell, W. T. J.: *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago, 1995
- Ogée, Frédéric: *The dumb show: Image and Society in the Works of William Hogarth*, Voltaire Foundation, Oxford 1997.
- Ohmann, Richard, M.: "Prolegomena to the Analysis of Prose Style", IN: *Style in Prose Fiction: English Institute Essays*, Columbia University Press, New York, 1958.
- Ovidius Naso, Publius: *Ovids forvandlinger*, oversat af Otto Steen Due, forlaget Centrum, Viby J, 1989.
- Park, William "Clarissa as Tragedy", IN: *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 16, no. 3, sommer 1976, Rice University, Houston (TX), ss. 461-471.
- Parker, Blanford: *The Triumph of Augustan Poetics: English Literary Culture from Butler to Johnson*, Cambridge University Press, New York, 1998.
- Passler, Susan Miller, "Coleridge, Fielding and Arthur Murphy", IN: *Wordsworth Circle*, vol. 5, no. 1, vinter 1974, ss. 55-58
- Paulson, Ronald: *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, Thames and Hudson, London, 1975.
- Paulson, Ronald: *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England*, Yale University Press, New Haven (CT), 1967.
- Pope, Alexander: *The Poetical Works*, redigeret af Herbert Davis, Oxford University Press, Oxford, 1978.
- Potter, Tiffany: *Honest Sins: Georgian Libertinism and Plays and Novels of Henry Fielding*, McGill-Queen's University Press, Montreal (CA), 1998.
- Povlsen, Karen Klitgaard; Andersen, Elin (red.): *Tableau - det sublime øjeblik*, Klim, Århus, 2001.
- Power, Henry: "Henry Fielding, Richard Bentley, and the 'Sagacious Reader' of *Tom Jones*", IN: *The Review of English Studies*, Advance Access, udgivet 11. februar 2010, <<http://res.oxfordjournals.org/cgi/content/full/hgp116v1>>
- Preston, John: *The Created Self*, Heinemann, London, 1970.

- Prytula, Nina: "‘Great-Breasted and Fierce’: Fielding's Amazonian Heroines, IN: *Eighteenth-Century Studies*, vol. 35, no. 2, vinter 2002, ss. 173-193.
- Rawson, Claude (red.): *The Cambridge Companion to Henry Fielding*, e-bog, Cambridge Collections Online, Cambridge University Press, 2007.
- Richardson, Brian: *Narrative Dynamics: Essays on Plot, Time, Closure, and Frames*, Columbus, Ohio State University Press, 2002.
- Richardson, Samuel: *Clarissa Harlowe, or the History of a Young Lady*, bind I; bind 6, Project Gutenberg, udgivet 28 februar 28, 2004, e-bog nr. 11364, <http://www.gutenberg.org/ebooks/search.html/?default_prefix=author_id&query=1959>
- Richardson, Samuel: *Introduction to Pamela*, redigeret af Sheridan W. Baker, Jr, Project Gutenberg, udgivet. 17. marts 2008, e-bog nr. 24860, <<http://www.gutenberg.org/files/24860/24860-h/24860-h.htm>> (12. 09.2010).
- Richardson, Samuel: "Letter to Miss Grainger", 22 Januar 1750, IN: *Notes and Queries*, vol 4, no III, 1869.
- Richardson, Samuel: *Pamela, or Virtue Rewarded*, redigeret af Peter Sabor, med forord af Margaret Anne Doody, Penguin, Harmondsworth, 1985.
- Ringler Jr, William A.: "'Beware the Cat' and the Beginnings of English Fiction", IN: *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 12, no. 2, vinter 1979, Duke University Press, Durham (NC), ss. 113-126
- Rogers, Pat: "'How I Want Thee, Humorous Hogart': The Motif of the Absent Artist in Swift, Fielding and Others," IN: *Papers on Language and Literature*, vol. 42, no. 1, vinter 2006, ss. 25-45.
- Ruthven, K. K.: "Fielding, Square, and the Fitness of Things", IN: *Eighteenth-Century Studies*, vol. 5, no. 2, vinter 1971-1972, ss. 243-255.
- Sanders, Karin: *Konturer: Skulptur- og dødsbilleder fra guldalderlitteraturen*, Museum Tusculanum, København, 1997.
- Sauvage, Emmanuelle: "La Tentation du theatre dans le roman: Analyse de quelques tableaux chez Sade et Richardson", IN: *Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies*, Kelowna, British Columbia, 2001.

- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Third Earl of: *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, redigeret af Douglas den Uyl, Liberty Fund, Indianapolis (IN), 2001.
- Shakespeare, William: *The Complete Works of William Shakespeare*, Wordsworth Editions, Oxford, 1996.
- Sherman, Sandra: "Reading at Arm's Length: Fielding's Contract with the Reader in *Tom Jones*", IN: *Studies in the Novel*, vol. 30, no. 2, sommer 1998, University of North Texas, 1998.
- Siggaard Jensen, Hans; Knudsen, Ole; Stjernfelt, Frederik (red.): *Tankens magt*, Lindhardt og Ringhof, København, 2006.
- Simonsen, Karen-Margrethe; Huang, Marianne Ping; Thomsen, Mads Rosendahl (red.): *Reinventions of the Novel: Histories and Aesthetics of a Protean Genre*, Rodopi, Amsterdam, 2004
- Tormes, Lazarillo de: *Lazarillo de Tormes' Levned, hans Oplevelser og Genvordigheder*, oversat af F. Gigas, forord af Paul V. Rubow, forlaget Westermann, København, 1945.
- Turner, James Grantham: "Novel Panic: Picture and Performance in the Reception of Richardson's *Pamela*", IN: *Representations*, no. 48, efterår 1994, University of California Press, Berkeley (CA), ss. 70-96.
- Turner, Paul: "Novels, Ancient and Modern, IN: *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 2, no. 1, efterår 1968, Duke University, Durham (NC), ss. 15-24.
- Varey, Simon: *Space and the Eighteenth-Century English Novel*, Cambridge University Press, 1990
- Vergilius Maro, Publius: *Vergils Æneide*, oversat af L. Ove Kiær, Gyldendal København, 1896
- Voogd, Peter J.: *Henry Fielding and William Hogarth: The Correspondences of the Arts*, Rodopi, Amsterdam, 1981.
- Ian Watt: "Serious Reflections on 'The Rise of the Novel'", IN: *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 1, no. 3, forår 1968, Duke University Press, Durham (NC) ss. 205-218.
- Watt, Ian.: *The Rise of the Novel*, Penguin, Harmondsworth, 1985

- Wicks, Ulrich: *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions: A Theory and Research Guide*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1989.
- Wimsatt Jr., W. K.; Beardsley, Monroe: "The Affective Fallacy", IN: Red. Vincent Leitch: *The Norton Anthology of Theory and Literature*, Norton, New York, 2001.
- Wimsatt, Jr., W. K.: "The Augustan Mode in English Poetry", IN: *ELH*, vol. 20, no. 1, marts 1953, Johns Hopkins University Press, Baltimore (MA), ss. 1-14.
- Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Reclam, Stuttgart, 1991.
- Winckelmann, Johann Joacim: *Geschichte der Kunst des Altertums*, komplet udgave, udgivet af Ludwig Goldschneider, forlaget Phaidon, Wien, 1934.
- Wright, Andrew: *Henry Fielding: Mask and Feast*, Chatto & Windus, London, 1968.

English Summary

Clever interruptions

A literary and historical examination of absorption and contemplation in Henry Fielding's tableaux

The scope of my thesis is to place Henry Fielding in a literary and historical context. This involves a description of neoclassicism as well as the romance and the picaresque. But instead of focusing on plot, character or moral or political issues, my central aim is rather to discuss the literary tableaux in Fielding's novels, a subject that has been hitherto grossly neglected. I will concentrate on the tableaux in *Joseph Andrews* and *Tom Jones*, and in order to do so I will give a revised definition, one that distinguishes between absorptive and contemplative tableaux.

The two types of tableaux call for two different ways of reading. Absorption creates affect and pity, a response to a mimetically well-composed work of fiction. This reception is voiced by Denis Diderot, and it can also be applied to Samuel Richardson's novels *Pamela* and *Clarissa*. Richardson employs a minute-by-minute realism, by means of which he allows the reader to peep through the key-hole in order to delve into the innermost recesses of the characters' psyches.

Fielding's tableaux, on the other hand, consist of intellectual appeals, massive rhetorical excursions and metafictional addresses to the reader. Fielding wishes to engage in conversation with the reader and does not mind compromising the effect of mimesis. His tableaux are complex compositions that require learned and sagacious readings. Absorption and contemplation are also different ways of approaching the age-old question of idea and incarnation – a subject that is inevitable when dealing with literary, visual and theatrical tableaux.