



Thorvaldsens *Jason med det gyldne skind* som ophævelsen af antikken

Af Henrik Holm

Enden på historien

Jeg vil først forsøge at præcisere, hvilke perspektiver jeg tager op i denne analyse. Der er to. For det første vil jeg forsøge at levere en skitse til en kortlægning af de mulige fortolkningsretninger og karakter ud fra en opfattelse af, at hver fortolker og hver videnskabsgren honorerer en bestemt form for fortolkning. Jeg vil kalde det en kortlægning af fortolkningsbegærsstrukturer. Det er generelle strukturer, der kan gælde for analysen af ethvert kunstværk, men hvert kunstværk kan begrunde sin autonomi ud fra en betragtning om, at netop det værk viser eller »løser« kompleks problemer på sin helt egen måde. Det er problemer, som hver fortolkning kun magter at beskrive en lille del af, begrænset som den vil være af sit fortolkningsperspektiv.

For det andet vil jeg gerne vise, at netop denne figur på sin egen, unikke facon appellerer til flere mulige tolkninger. Skulpturen er således sig selv uanset fortolkningerne, og den får værdi som værk i kraft af, at så mange fortolknninger er mulige. Det forekommer mig at være sådan, at fortolkningerne hver for sig udgør små marginale supplementer til selve figuren, der på sin side både låner aspekter af sig til fortolkningerne, men også undslipper enhver fortolkning, fordi ingen kan rumme hele figurens potentiale i sig. Oparbejdningen af fortolkninger har et både rigt og fatalt skær over sig, idet det ud fra mit synspunkt ikke vil være muligt at komme med en endelig vurdering af, hvilken tilgang der er den rigtige, den mest sande eller fyldestgørende, selvom alle fortolknninger gerne vil være det. Jeg ser hele tiden, at skulpturen gør flere tilgange mulig, men også eliminerer eller kritiserer dem. Den kan også foranledige intense, men u håndterlige diskussioner om snørebåndenes og sandalernes udformning. Er det antikt eller ej, og hvorfor har han to på, når historien siger, at han på et tidspunkt kun bærer en sandal og derved genkendes som en, der truer staten?

Jeg ser ydermere to etiske fordringer bag min analyse, der er indbyrdes uforenelige: den første går på, at man i princippet skal hylde alle fortolknninger i en demokratisk ånd. Den andet går på, at vi kan bedømme dem ud fra et hårdt kriterium om, hvorvidt der er visse analyser, der er mere egnede end andre til at lade den truede art skulptur få nyt liv. Jeg vil gerne redde skulpturen fra den radikale glemsel, der truer den. Skulpturen er i krise af flere grunde. For det første ødelægges oplevelsen af dem af forståelsesorienterede analyser, for det andet står skulpturer i en direkte relation til kroppen, og derfor vækker de til animositet i en kultur som vores, der ikke vil leve med kroppen. For det tredje fordi den ikke lader sig underkaste en bestemt synsvinkel og end ikke kan kontrolleres af kunstneren selv. Alligevel leverer jeg min fortolkning ud fra det radikalt uforsonlige og helt uholdbare standpunkt, at min analyse er den rigtige, og at jeg frem for nogen har fået figurens ånd i tale på en måde, der kan vise vejen til at redde figuren fra at blive overladt til ligegyldighed. Min analyse skal vise, at skulpturens særligt perfekte sammensyning til en helt enestående helhed i realiteten viser mange mulige sprækker, sår eller direkte katastrofale, kontradiktionsdiskrepanser i sin form, der sætter sig spor i fortolkningen.

Jeg må hellere advare om, eller undskylde, at dette er en spekulativ analyse, der på ét niveau gerne vil løsrive receptionen af Thorvaldsen og hans skulpturer fra visse dogmer i traditionen. Jeg gør det ikke for at provokere, men fordi jeg virkelig mener, at jeg hermed kan italesætte skulpturen på bedste måde. Jeg kunne også sige, at denne analyse er præget af en bestemt form for begær, og at jeg ikke har *valgt* at gøre, som jeg gør. Jeg kan ikke andet. Jeg er ikke filolog, ikke arkæolog, ikke historiker, men kunsthistoriker og som sådan fokuseret på visse æstetiske forhold. Jeg kunne sige det sådan, at dette er den analyse, som Jasonskulptu-

ren selv byder mig at levere, og den er ikke kun betinget af historisk korrekthed, men også af et fokus på de muligheder og umuligheder jeg ser i skulpturen nu.

Jason peger i flere retninger samtidig. Han peger både på den antikke tradition og på eventuelle tekstbårne referencer, men han peger også fremad mod en form for dialog med de muligheder, der ligger i formen, for en i det uendelige fortsat udveksling af oplevelser og holdninger. Men i min analyse vil der komme et mærkværdigt punkt, hvor jeg antyder, at Thorvaldsens *Jason* ikke peger tilbage på traditionen og ikke vil i dialog med fremtiden. Den er, som Hegel kunne have sagt det, en iscenesættelse af historiens slutning, en fuldendelse uden fortsættelse og uden bindinger til fortidens epoker og derfor også en ophævelse af antikken.

Hver fortolker søger tryghed i sin særlige kærlighed, i sit særlige begær, over for denne indkapsling af det monstrøse i en æstetisk skøn skulptur. Skulpturen appellerer åbenbart til forskellige begærstrukturer. Derfor er den væsentlig. Trods vore forskellige tilgange, leder vi alle efter det samme: at finde og identificere *Jasons* og Thorvaldsens krop og ånd. Selvom Thorvaldsen er død og ikke har sagt meget, og selvom skulpturen absolut intet siger, så har de åbenbart begge en ånd, som vi vil tale med. En betydning. Der er flere oplægsholdere på seminaret om *Jason*, der er kommet til at sige »Thorvaldsen«, når de skulle sige »Jason«. Trods denne sammenkædning nævnte flere det samme citat fra Thorvaldsen selv om figuren: at han afskyede den, fordi der var så lidt af ham selv i den, og at den var lavet på tobak. Ikke nok med at den ikke er identisk med billedhuggeren, han var muligvis påvirket af cannabis eller på anden vis i en rus og ikke på nogen måde alene besat af høje idealer eller klare ideer. Men her vil vi med vores begær efter skulpturens sande betydning søge efter en analogi mellem Thorvaldsen og skulpturens inderste sjæl. At vi gør det skulle vel også kunne begrunde figurens mærkværdige kvalitet, selvom det er imod hans eget udsagn, at der skulle være noget af ham selv i den. Hvis der ikke er noget af Thorvaldsen i den, så må tidens ånd da have taget bolig i den. Som ånden bor i den balsamerede krop ifølge oldægyptisk mytologi.

Dødens kulde i Thorvaldsens værk

Det helt særlige, der kendetegner historievidenskaberne, er at knytte et markant begær til det døde – til døde kunstnere eller til fortiden generelt. Det er vores pligt at opvække det døde, give det liv, så det kan leve videre efter døden i en fortælling, der skal reaktualisere fortiden for os og vore tilhørere (der også synes at være et uddøende folkefærd). Thorvaldsens figurer er måske særligt appellerende i kraft af deres udtalte, dødlignende kuldslæthed. De er på særlig vis »inkarnationen af døden«. Hans figurer må om nogen være ofre for historievidenskabens begær. Hvis vi skal hævde vores værd, skal vi kunne vække netop disse dødsmærkede, stive, umoderne og kolde figurer til live igen – vore fortolkninger, igennem vores tale om dem. Eller vi må i særlig grad tage afstand fra dem og taler da om dem som døde, som værende uden subjektivitet. Det forekommer mig, at jeg kommer i forbindelse med skulpturens sande ånd, at jeg nærmest hører Thorvaldsen tale til mig og bekræfte min analyse, når jeg opdager, at det er muligt at forstå *Jason* med Hegels begreb *Aufhebung*.¹ Det er en analyse, hvis særlige spil består i en relativisering af figurens særlige status og helhed, samtidig med at en ny vurdering sættes ind i en analyse, der yder figuren retfærdighed og hæver den til at indtage en ganske særlig plads i kraft af dens diskrepanser og problemer. Som f.eks. at Thorvaldsens *Jason* overgik og dermed annihilerede antikkens figurer, at dens strenghed latterliggjorde og overflødiggjorde Canovas stil, og at den fremover kunne ødelægge livet og værdien af flere generationer af billedhuggeres arbejde. Han bliver først mulig at håndtere for moderne billedhuggere som Morten Stræde og Hein Heinsen, der på hver deres måde kan komme i dialog med Thorvaldsen igen. Stræde ved at finde og udskille de forskelligartede dele og vise dem som usammenhængende, Heinsen ved at forsøge at negere det klassiske formsprog og lave skulpturer uden kerne og uden centrum. Det er stadig traditionen, der spøger i deres værker i en grad, så de må tage den op og lægge afstand til den. Traditionen er et terminalt problem for alle kunstnere, men særligt vanskeligt at håndtere for dem, der befandt sig i klassicismen. For dem var det en byrde, der foranledigede et ganske komplekst behov

for at overgå fortiden eller hade den hemmeligt, selv om man levede i en epoke, der officielt skulle hylde antikken. For kunstneren er traditionen en fjende. Han er selv kommet for sent til alle hidtidige storhedsperioder som antikken og står derfor over for et tab. Desuden er han overladt til presset fra en umådelig lang række mestre i repræsentation af kroppen og dens omgivelser, hvis kvalitet og betydning ikke kan betvivles.

Klassicismen er af nogen blevet fremhævet som den i særligt grad dødelige epoke, idet alle kunstnere skulle honorere antikken, men samtidig overgå både den og renæssancen for at slå igennem og blive andet end blot kirkegårdsarbejdere. Den stil, der udviklede sig under dette pres, var også fatal for beskuerne og efterkommerne i en grad, så Edward Young i 1834 kan skrive, at »stilen overvælder os, så vi glemmer os selv, og værkerne forudbestemmer alle vore følelser, tanker, og de overtager vores dømmekraft i kraft af deres perfektion og moralske bud. De intimiderer os...«.² Traditionen tynger kunstneren med en næsten uoverkommelig dødvægt og er samtidig beskrevet eufemistisk som hans 'inspirationskilde'. For os, der kigger tilbage, lyder der et uforsonligt påbud fra fortiden og dens vogtere om at elske og ære antikken. Det er nærmest den visse død for dannelsen, historien, demokratiet, humanismen og subjektet, hvis vi ikke kan vores latin og vores Jason.

Thorvaldsen mellem død diskurs og levende sanselighed

Jeg vil placere Thorvaldsens skulpturer som figurer, der opererer mellem den sanselige repræsentation og talen om den antikke tradition, uden at sige at de fortrinsvis er styret af en idé. De er for mig at se lige vel form og idé. Formen er Thorvaldsens, eller nærmere figurens egen, og ideen måske mere vores end hans. Hermed træder Thorvaldsens figurer ind i et tvedelt og »spektralt arkiv« for forholdet mellem det sanselige og det talte, der kommer til udtryk igennem genfortællingerne af »historien om Jason med det gyldne skind.« Skulpturen, dens tekstreferencer og fortolkninger udgør til sammen et »arkiv«. Ordet »arkiv« har sit eget arkiv, idet ordet er splittet af to betydningslag, som Derrida beskriver som *le commencement* og *le com-*

mandement. Det ene lag, *le commencement* refererer til natur, fysis og historie og peger på begyndelse eller oprindelse. Archē har et ontologisk princip. Det andet princip er lovens princip, *le commandement*. Archeion er det græske ord for regering (-sbygning). Ud fra dette princip peges der på det sted, hvorfra Gud, eller personer i Hans sted, jurister eller historikere, udøver lovens bud. Det er et nomologisk princip, lovens, reglens og logos' princip (gr. *nomos*: bopæl, græsgang, sted). Historiens arkiv, eller enhver fortolkning, er »en kæde af forsinkede og problematiske oppositioner mellem *physis* og dets Andre, *thesis*, *tekhnē*, *nomos*« siger Derrida.³ Hvis der er en ånd i Thorvaldsens værk, består den i bevægelserne i de magt- og begærsstrukturer, der udfolder sig mellem de senere tilkomne spørgsmål om værkets oprindelse i tekst eller som en »collage« af andre skulpturer og fortolkernes vogten over hver deres sandhed.

Det spøgelsesagtige, eller åndens virke, kan måske fornemmes i Friederike Bruns kommentar til skulpturen som 'her kommer antikkens ånd igen' eller hos os, der på dette seminar må tage stilling til dette horrible spørgsmål: »Hvorfor er Jason ikke antik«, uagtet at alle véd, den blev skabt i begyndelsen af 1800-tallet og aldrig har været fra antikken. Et eller andet sted må vi åbenbart alligevel tale om, at figuren repræsenterer en genkomst af antikkens ånd, samtidig med at vi konstaterer, at den er helt moderne for sin tid. Men det er underligt nok med besvær, vi skal forklare, at den ikke er antik, selvom den aldrig har været fra antikken, men i kraft af referencerne heller ikke er entydigt forenelig med essensen i det moderne. Det er altså et spektralt eller spøgelsesagtigt arkiv, skulpturen får oprettet omkring sig, fordi der er tale om en ånds genkomst, en ånd, der ikke uden videre lader sig placere hverken i en antik fortid eller en klassicistisk samtid. Receptionen af figurens betydning er en *Geistesgeschichte*, en historie om at ville komme til at tale med figurens ånd. Åndens genkomst har uhyggelige perspektiver gemt i sig, mest i det ellers meget hyggelige at noget velkendt vender tilbage, som når man taler om, at antikken er kommet igen. Men når den vender tilbage, er den forandret. Det er ikke den harmoniske helhed, det lover at være, når man siger, at nu er den vendt tilbage endnu mere fuldkommen. Når antikken vender tilbage

med Jason, er det som en forening af helt uens dele, og begrebsmæssigt hersker der også problemer. Se på figuren selv: ryggen er mere voldsom end *Doryforos*', med en muskulatur, der kastes brutalt ind mod solar plexus. Forsiden er derimod mere statisk end selv den strenge stil og røber intet om bagsidens hellenisme eller romerske formsprog. Torsoen er nærmere arkaisk stil fusioneret med den strenge. Hovedkastet er helt ægyptisk og helt moderne, men formet som var det en Phidias. Med andre ord er figuren et komplet arkiv over alle kendte stilarter fra ægyptisk tid til Thorvaldsens samtid.

Så rent stilistisk er denne figur særdeles sammensat. Den er ikke bare én antiks genkomst, men alle uensartede dele af antikken sat sammen, som om de var en helhed, i en sammenhæng der aldrig ville være at finde i antikken selv. Fortolkningerne af figuren må nødvendigvis komme til det resultat, at de ikke helt kan nå figuren som helhed, selvom det er målet. Men hver modus for fortolkning er afgrænset af disciplinernes og tilgængenes grænser. Og det fundamentalt underlige, *le mal*, ved figuren kan være vanskeligt at håndtere.

Jeg vil forsøge at placere *Jason* mellem tre figurer for tænkningen repræsenteret ved specifikke fagområder. Hvert synspunkt rummer en mulighed for at være blind for de andre synspunkter, samtidig med at hver synsvinkel på sin vis taler om at erkende figurens sande og fuldstændige natur, eller at være tættest på den selv og dens egentlige betydning. Som nævnt er noget af det uhyggelige ved en skulptur, at den ikke har ét perspektiv at blive erkendt igennem. Man kan se skulpturen som:

»Kun sten uden ånd«. Det er Arkæologiens modus. Her finder vi konkrete, formelle sammenligninger mellem diverse figurer, poseringer og stiltræk med det formål at finde den antik, der har mest af Jason i sig eller måske er *forbilledet* i ental og par excellence.

»Mere end sten«, dvs. sten med ånd og dermed spektral og transcendent. Her er kunsthistorien, der på sin måde forsøger at placere værket i en historisk kontekst, idet værket ses som repræsentant for en *Zeitgeist*, hvor figuren forstås enten højkulturelt som inkarnationen af antikken og

heltemyten, eller mere prosaisk som pynt til vinterhaven for borgerskabet. Hvis vi skal beskrive problemet videnskabssteoretisk, kunne vi påpege det som kunsthistoriens fundamentale dilemma repræsenteret ved denne skulptur, når et begreb om kunst er bragt sammen med et begreb om historie. Problemet opstår, fordi kunst kan betragtes som havende kvalitet, fordi det ikke er bundet til historien, men er bærer af en værdi, der er til for sin egen skyld og til alle tider vil forblive uforandret. Over for dette har vi et (post-) strukturalistisk historiebegreb, hvor man søger efter stil, struktur, tegn og spil i værket. Det er i kraft af manglen på en forbindelse mellem disse to standpunkter, at diskursen sættes ind. Eller også kan jeg sige, at *Jason* sætter sig mellem det æstetiske og det historiske og derfor aftvinger diskussioner.

»Ren Ånd, slet ikke sten«. Her er Filologien, der søger efter *Jason* i de antikke tekster, i en analyse der viser, at der ikke findes nogen kilder, der klart svarer til denne scene. Der findes slet ikke en Jason, der ser sådan ud. Hos Euripides er han end ikke en helt, men en ussel person, der kun kan få retfærdig foragt at forsvare sig imod, når Medea, som han har svigtet, taler om ham. Alligevel vil nogen mene, at der kun kan være tale om, at han uden tvivl kigger efter slangen, som han lige har dræbt for at få skindet, selvom der ikke er nogen angivelse i skulpturen af, hvad han ser efter. Han kunne se efter Medea, eller efter Canovas *Perseus* og de antikke skulpturer, der stod i Belvederegården (nogle var lige taget bort af Napoleon, så nu var der plads ...), eftersom hans skulptur har den højde, der passer til nicherne der.

Det svarer til de tre muligheder, vi taler ud fra i dette særnummer om Jason:

Arkæologien kan spørge om »Jason er antik« eller om der er antikiserende træk i den. Da ser man på figuren som sten, som form. Men ingen kan afgøre, om der er mere *Doryforos* end *Apollon Belvedere* eller omvendt i *Jason*, selvom mange har en mening om, hvorvidt der er mere *Belvedere* end *Doryforos* i ham. Den mening bunder muligvis mere i egne præferencer end i *Jason* selv.

Kunsthistorikeren kan sige, at *Jason* både er antik og ikke. Dette synspunkt gør det fundamentalt vanskeligt at beskrive og analysere figuren og dens betydning uden at komme til at tale metaforisk om antikkens genkomst eller uden at være usikker på, hvad der peger på antikken og på det moderne, fordi figuren peger begge veje samtidig. Her er den skarpe hoveddrejning særlig eksemplarisk: er den at finde i antikken? Ja, på visse sarkofager, men her kan selve det smalle rum i relieffet være afgørende for dette træk, der er nødvendigt, for at figuren kan se på en anden figur og dermed sende fortællingen videre. Og ja, det er et udpræget og specifikt moderne træk ved datidens skulptur at have denne radikale hovedstilling. Meget ægyptisk, men helt forklædt som en Phidias.

Den klassiske filologi kan konstatere, at han ikke er sand antik, fordi der ingen litterære belæg findes, og må måske konstatere, at han da blot er moderne, men så påpege at man da ikke har redegjort for de antikiserende dele og hele forholdet til den historiske fortid.

Vi er på en (u)behagelig måde sat i spil af figuren på dette spørgsmål om forholdet til fortid og nutid. Det her er et problem for talen, for det er nok kun muligt at tale om en af disse tre muligheder ad gangen. Men de er der ikke desto mindre alle tre. Så ingen fortolkning kan rumme figuren. Den kan ikke forenes med noget bud på en absolut sandhed uden modsigelser. Men skulpturen er der jo alligevel med sin sanselige magt trods sprogets og erkendelsens problemer.

For Hegel var der kun én vej at gå for at komme til åndens fulde realisering, nemlig bort fra det sensoriske og over i det erkendelsesmæssige, sprogbårne, det historiske. Almindeligvis forestiller man sig vel, at det også er den vej, Thorvaldsens idealskikkelser peger. Det er meget muligt, men det vil i sin yderste konsekvens sige, at han skaber figurer, der ikke vil være af, at de er skulpturer. Men det kan de vel ikke helt løbe fra, selvom de er nogen af de mest køligt distancerende figurationer, der nogen sinde er skabt? Thorvaldsens figurer peger måske i begge retninger, både på det sanselige og på det overjordiske, det talte, det historiske, åndelige, måske

uden at forsone de to endegyldigt, selvom det er målet for hans stræben, eller måske er det nærmere målet for vores anstrengelser.

Eller også formår hans figurer det helt umulige: at ophæve både det åndelige og det materielle.

Hvis skulpturen appellerer til det åndelige, er det en appel, der ikke behøver at være helt berøvet al sanselighed, tværtimod. Afholdende munke og nonner kan vel om nogen tale om sex og begær. Det er vel en cølibatets erotik, hans skulpturer lægger op til med deres kølighed og mangel på direkte henvendelse til betragteren. Det er under alle omstændigheder en særlig lyst, der breder sig fra figuren, en længsel efter at møde »stenens ånd«.

Begæret efter at møde stenens ånd

At møde stenes ånd er ikke uden komplikationer. Man indtræder i en tilstand, der er hallucinerende, fortabt, forelsket. Men man kan ikke leve normalt i denne sindssyge tilstand. Freud, Barthes og Derrida har analyseret (den fiktive) arkæolog Norbert Hanolds forelskelse i et relief, der forestiller *Gradiva*.⁴ Det er i en sådan eksalteret tilstand, vi finder Friederike Brun, når hun besynger Thorvaldsens figurer som værende 'steget frem af oldtidens dyb'. Denne blinde hengivelse er et ideal i samtiden. Kvinder falder i svime over mødet med ånden, der er af mandligt køn, formoder jeg. *Gradiva* har flere sider, og det har Jason også: *Gradiva* er den, Hanold elsker, og hun elsker også ham, men hun er en statue, en hallucination, et spøgelse, »Geist«, og et menneske på én gang, og hun repræsenterer såvel vanviddet som den kølige distance og kontrol, der hører ånder og statuer til. Hun er med andre ord både vejen til vanvid og til kølig ro, der må være det helt modsatte af, hvad hengivelse til kærligheden beror på.

Men hvilken kærlighed kan vi knytte til Thorvaldsens figurer? En beruselse som Friederike Bruns, en kølighed som arkæologiens og endelig en direkte ligegyldighed eller en blindhed over for det spil, der måtte være sat i gang mellem de to poler. Når det åndelige møder det kødelige, forelskelsen, så bringer det stor forvirring med sig, eller også indtræder en handlingslammelse. At stå over for Jason kan afføde begge dele. Men så sætter heldigvis den helende kraft i *Aufhebung* ind og gør

stenen til ren ånd. Det sker, når vi foran skulpturen eller over for dens reproduktion fortæller historien om Jason, om antikkens rene genkomst i skulpturen og klassicismen, etc. etc.

Denne handling sætter stenen tilbage til kun at være sten og intet andet, fordi man forlader stens egenkvaliteter, dens sanselige og forførende egenskaber. Det er kvaliteter, der i sin yderste konsekvens kunne få en til at *glemme historien* i den rene nydelse af skønheden og formen.

Dermed ville man falde ned i den åndløse sanselige bevidsthed, hvor forelskelsens hallucinationer huserer og ikke stige op mod erkendelsens ånder, hvor historien fortælles.

Den renskurede form hos Thorvaldsen appellerer på en særlig radikal og tvetydig måde til åndens opstigning gennem formen til erkendelsen. Radikal fordi ingen andre har fundet så ren en form, der formår at skjule dens inkohærente enkeltdele. Den er også paradoksal, fordi renheden betyder, at skulpturen signalerer afvisende dødskulde i sin stramme renhed og dermed risikerer at blokere for interessen. Tvetydig fordi renheden i sig selv kommer til at antage en karakter af det overnaturlige, der ikke kun peger på åndens høje suverænitet, men også på formens perfektion som form. Den helt igennem perfekte forening i en helhed af form og ånd kan få et skær af noget spøgelsesagtigt eller *Unheimlich* til at lægge sig over skulpturen. Som Freud siger det:

»Med andre ord er hyggelig et ord der udvikler sig hen imod en ambivalens for endeligt at blive et med sin modsætning uhyggelig. Uhyggelig er på sin vis en version af hyggelig.«⁵

[Oversættelse ved Henrik Holm]

En tilbagevenden af noget velkendt i en anden form, det er spøgelsesets særlige, uhyggelige kvalitet.

Således vender antikken tilbage med Thorvaldsen: en levende ånd der er kommet igen som opbevaret i et helt afsjælet legeme.

Antikkens genkomst er ikke uden uhyggelige konsekvenser på mange planer: Genkomsten viser sig slet ikke at være rigtig antik, men som en meget bedre, finere og renere form, der har som sit mål at overgå eller eliminere alle forbilleder, antikken såvel som Canova. Antikken ser pludselig virkelig dårlig ud, over for Thorvaldsen. Fuld af afvigelser fra normen, kun brugte rester, ruiner. Antikken i

Jason selv ser på den anden side fantastisk godt ud, efter at Thorvaldsen på kannibalistisk maner har indtaget, fordøjet og derefter leveret resterne efter måltidet som (illusionen om) et sammenhængende hele i Jason, der er uhyggelig, fordi vi ikke ved, om vi skal se den som et hele eller som uens dele. Den er begge dele. Eller den er en »syntese« af de to modsætninger. Der er på alle måder tale om en ophævelsesproces, hvor diskrepanser er til stede, men negeres.

Det skal ske helt uden spor efter processen. Der skal ikke være nogen rifter, ingen tilfældigheder tilbage. Men der er ikke andet. Sorte pletter i marmoret, et hoved, der vender sig bort fra sin krop og en beskuer, en ryg der taler om fysis, og en torso der set forfra taler om ånd. Skulpturens bagside kaster voluminøse former mod taljen, mens forsidens lader sig overdække med et kvadreringsnet, næsten uden at kroppens former laver buler i linjerne eller buler ud i maskerne. Fra et betragtersynspunkt kan man ikke vide, om figuren kommer en i møde eller er afvisende.

Et andet aspekt af det uhyggelige ved antikkens genkomst via Thorvaldsens er, at ingen kan efterfølge ham uden at virke slappe i formen eller inkonsekvente i udtrykket. Thorvaldsen eliminerer såvel antikken som Canova og alle efterkommere på én gang.

Aufhebung

I metafysikken er talen privilegeret højere end alle andre former for erkendelse. Det er kun gennem talen, at erkendelsen finder sin højeste form. Ikke gennem f.eks. skulpturen. Skulpturen er ikke nok i sig selv. Den er kun til som et medie, der skal formidle historien eller fortællingen. Skulpturen som sanselig form skal ophæves til fortælling, eller oversættes, for ellers har skulpturen ingen betydning.

Skulpturen som sanselig form betragtet skal negeres for at kunne opnå »ophævelsen« (Aufhebung) til »fortællingen om helten Jason og det gyldne skind«. Skulpturen skal altså hente sin betydning fra en *ophævelsesproces*.

For at vi overhovedet kan tale om skulpturen som meningsgivende, skal den sensible verden i sin umiddelbarhed forsvinde. Da kan vi hengive os til fortællingen. Det er langt fra alt, der gives det pri-

vilegium at være værdigt objekt for fortolkning, og det er således oplagt at se på, hvad der udelukkes i selve den proces, hvor betydning tilskrives.

Thorvaldsen selv er jo hævet over alt og alle i kraft af dette enmandsmuseum, et monument over at ikke alt og slet ikke alle kan få den samme status for erkendelsen. Til gengæld kan alt fra det mindste til det største, Thorvaldsen overhovedet har rørt ved, få status af betydningsfuldhed. Men det er da særligt paradoksalt, at man næppe kan forestille sig noget mere uinteressant eller i det mindste noget mere umoderne i dag end Thorvaldsen og hele den klassiske dannelse, der hænger ved ham. Nu har vi strejft ophævelsen af Thorvaldsen til at være inkarnationen af en særlig ånd; lad os derfor nu gå til de mulige betydninger af begrebet ophævelse.

I betydningen »løftet op«, dvs. at blive hævet til et højere niveau eller såmænd at »være i løftet stemning«. Den ene betydning peger opad, den anden kunne være en form for beruselse. Som Thorvaldsen siger, er denne skulptur lavet på tobak. Det er en negativ ophævelse eller noget i retning af en forelskelse måske, hvilket er problematisk, for hverken i tobakståger eller i forelskelse tænker man så klart, som man kunne formode om en figur, der er den endelige afklaring af den klassiske form. Hvis vi skal blive i den romantiske tåge, så kan vi jo sige, at hans ånd ikke svigtede ham trods røgen.

I betydningen »befriet«, hvilket her er problematisk, fordi konsekvensen kunne blive at være befriet for at skulle være en skulptur overhovedet. Vil skulpturen eller vil fortolkningen gerne være fri af dens sensoriske magt, eller i det mindste gerne vække til sublimering af det begær den vækker til en højere form for erkendelse? Det er en befrielse, der altid indebærer en undertrykkelse eller en glemsel: man fortrænger det sanselige i sin rene form, nøgenhedens appel, kønsorganernes fremhævelse, der er markante med deres diminutive størrelse og placering i figurens midte, netop i øjenhøjde (med dén sokkel og med en beskuerhøjde på ca. 1,80 cm).

En »ophævelse« der kræver, at noget går tabt undervejs, er pr. definition ikke perfekt, er ikke en ordentlig ophævelse til sandhed. Men nege-

ring eller befrielse er aldrig en ren proces uden »affald«. Produktionen af betydning kaster forurening af sig. Den er en forbrændingsproces. Her forkastes skulpturen selv – eller den vil forkaste sig selv. Befrielsen kunne på den anden side gå på, at figuren er begrundet som skulptur, ikke kun som begreb, i kraft af, at den er befriet fra et direkte tilhørsforhold til de antikke kilder. Da forkaster skulpturen teksten og fremstår som begrundet i en afvisning af de antikke kilder, selv om den identificeres på baggrund af teksterne. Figuren er på et punkt slet ikke befriet, idet den trods sin tilsyneladende bortrenselse af alt overflødig til overflod er forsynet med attributter, der enten ikke er beskrevet i litteraturen eller burde se ganske anderledes ud: sandalerne. Skal han kun bære én eftersom Jason beskrives som *monosandalos*. Sværdet. Det blev ikke båret sådan. Hjelmen er af forkert type i forhold til kildernes angivelse af Jasons oprindelse og tid. Lansen er en senere tilføjelse og ikke Thorvaldsens. *Jason* er fuld af noget, der ikke burde være der. Han er en overflod af negeringer, der åbenbart kan virke omvendt, som bekræftelser.

I betydningen »at afløse«, som en anonym soldat afløser den næste ved vagten. Thorvaldsens skulpturer skal afløse antikken, renæssancen og samtidens konkurrenter, være dens stedfortrædere og dens overmænd, uden at nogen egentlig bemærker andet end, at en helt eller soldat står vagt (om traditionen) som alle før ham.

Det egentlige formål med »Ophævelsen« er dobbelt og helt igennem modstridende: at *konservere* eller opbevare (i sig) og at *negere*. Negationen har jeg lige været inde på. Thorvaldsens skulpturer negerer forbillederne ved at overgå dem eller ved at opæde dem. At konservere i denne sammenhæng vil sige at *bevare en erindring*, en historie eller hele fortiden i sig. Det er for at opbevare historien om Jason, at skulpturen er skabt. Eller: det er for at opbevare en meget lille del af historierne om Jason, der dog iscenesættes, som »her er essensen« eller »hele Jason«.

Historien om Medea selv, den egentlige helt i de antikke kilder, er helt fraværende.

Men hvorfor kigger han til siden? Hvad ser han, som vi ikke ser, når vi står lige over for ham? Vi kan

grundlæggende ikke vide det, men ansføres til at spekulere. Måske er det ligegyldigt, hvem han kigger efter. Han ser først og fremmest ikke på os, hvis vi ser ham forfra. Vil Jasonfiguren fortælle en helt anden historie eller en anden version af den, end den vi altid skal høre om ham og hans gyldne skind? Der er et eller andet, der ikke fortælles med figuren. Et åbent sted hvorfra alle fortolkninger er lige gode eller lige dårlige. Figuren selv er mere kompleks og åben, end man lige skulle tro. Den kommer os i møde, men vil ikke se os. Den kigger på os, som Lacans blanke, flydende sardindåse i vandet kiggede på ham, beskrevet i *La ligne et la lumière*:

»I forhold til det synlige er alt en fælde, og det på en mærkværdig måde... [] Det var en lille blikdåse, mere præcist en sardindåse... [] Den glitrede i solen. Og Petit-Jean sagde til mig – *Ser du den dåse? Ser du den? Nå, men den ser ikke dig!* [] ... i én forstand så den på mig alligevel. [] ... i det øjeblik så [jeg] ud som om, jeg ikke var noget levende væsen. Kort sagt, jeg var ude af billedet i det billede.«⁶

Hvis vi skal se skulpturen i øjnene, kan vi ikke se den forfra. Hvis vi ser figuren som gående frem mod os, så står den også stille, for torsoen følger ikke kontrapostens bevægelse. Forfra er den ubevægelig og upåvirket af bevægelse, men set bagfra kaster kraftige former sig gennem figuren, og hovedet er smidt til siden, som var der noget, der ramte ansigtet hårdt. Jeg kommer til at tænke på, at *Jason* kunne være en maskulin version af Barbara Krugers *uden titel* (*Your Gaze Hits the Side of My Face*) (1981). Hvis *Jason's* blik udsletter mig og mit blik i hans tomme øjne, når jeg ser på ham fra siden, så er det mit blik, der rammer hans nøgne krop og ansigt, når han ses forfra.

Et problem for »Ophævelsesprocessen« er dels, at den efterlader tab alle vegne, i alle led. Den er ikke perfekt. Så spørgsmålet vi må diskutere, ud over hvor meget antik tradition og historie figuren mon kan rumme, og hvor meget klassicisme vi får essensen af her, må også være et spørgsmål om, »hvad mon vi taber over for Jason?« Jason er tabt for vor tid, hvis vi ikke åbner op for, at der er mange alvorlige problemer med ham, og at vi er i tvivl om fortolkningen. Vi taber måske forbin-

delsen til en antikforståelse, Jason heller ikke vil vide af, men alligevel abonnerer på, sammen med et billede af samtidens særegenhed og modernisme, der ikke er nem at placere over for figuren, og vi kan ikke vide, om vi vinder eller taber forbindelsen med skulpturen selv i alle fortolkningerne. Vi taber hurtigt overblikket, selvom vi står over for en figur, der alvorligt postulerer helhed og sammenhæng.

Det værste er, at idealet om »ophævelse« ikke kan forklare sin egen proces. »Ophævelsen« selv kan ikke blive »ophævet«. Den er ikke tilstrækkelig bevidst om sig selv og sit virke. Det gælder måske også for Thorvaldsen selv og for *Jason*?

»Ophævelsen« til mening efterlader rester, spor eller »forskelle« fra mening. Afvigelser eller komplementære elementer der ikke kan redegøres for, mens man igen og igen fortæller »historien om Jason« foran statuen. Det er f.eks. vanskeligt, samtidigt med at man fortæller historien, at sige, at det, man nu vil sige, skulpturen fortæller om, måske ødelægger skulpturen eller måske slet ikke er det, skulpturen vil fortælle. Jeg henviser igen til skulpturens sidevendte hoved, til dens kvaliteter som form og dens nøgenhed, der bogstaveligt talt peger i andre retninger end blot mod »fortællingen om Jason«.

Vi kan sige det sådan, at for at vi kan tillægge skulpturen særlig værdi, skal vi både hvile i og opheve det grundlag, skulpturen hviler på: vi skal overskride intuitionens sensoriske spatialitet. Vi skal ud af det intuitive, det sanselige rum, som er selve skulpturens etos.

Negationen af skulpturen som skulpturens apoteose

Måske vil Thorvaldsen i realiteten gerne opheve skulpturen til noget andet. Måske formår Thorvaldsens skulpturer at negere skulpturen selv. Det er nok derfor, han er så vanskelig at overgå, for det ville indebære en endnu mere radikal form, der både falder fra hinanden og er stringent, hvilket er næsten umuligt at forestille sig – umuligt længe efter Thorvaldsen, i hvert fald.

Men det er opgaven for skulpturen efter Thorvaldsen, og vi skal nok til Hein Heinsen eller Morten Stræde for at finde noget, der hviler på

paradokserne og holder dem åbne og fremviste i formen, hvor Thorvaldsen holder dem lukkede inde i formen.

Der kommer enten dårlige Thorvaldsen-efterligninger ud af det, eller skulpturer der ikke er værker i Thorvaldsens ånd og uden hans kvaliteter. Og dermed risikerer efterfølgende værker ikke at opnå status af at være værker eller skulpturer overhovedet, eftersom Thorvaldsen er skulpturens apoteose og endelige referencepunkt. På den vis er Thorvaldsens skulpturer ophævelsen af skulpturen efter Thorvaldsen. Det rumlige, fysiske skal ophæves til det niveau, hvor betydningsdannelsen finder sted, og det er ikke rummets niveau, det er i tidens eller fortællingens niveau, nærmere bestemt til *lyden* eller talen.

Det er derfor, vi skriver her. Hvis vi ikke kunne oversætte Jason til en tale med en vis betydning, ville skulpturen ingen værdi have. Man skal kunne fortælle historien om »Jason med det gyldne skind«, kunne den udenad og kunne sige den lige ud i luften foran værket, for at værket kan hævde sin betydning. Underligt nok, for den står der jo, som den er, uanset hvad vi siger, den betyder.

Den stillestående statue, der er hævet over al tid, skal foranledige en tale, der har tidsmæssig udstrækning, spænding og fylde. Og som bør komme »af sig selv« som helt naturligt, hvis den skal være perfekt.

Det er mærkeligt at tale om naturlighed foran et så raffineret kulturprodukt og i forhold til noget, der kræver så megen unaturlig disciplin og indlæring at forstå, men ideelt set: det skal komme helt af sig selv. Igen er der tale om en overskridelse, der ikke bør efterlade sig nogen sår, rester eller uforklarede dele, men ikke efterlader andet. Der skal helst ske en overskridelse uden mén fra det reelle, sanselige, til det forståelige og ideelle gennem talen.

Det kan blive en tale, der ikke kan sige noget om skulpturen selv og dens kraft uden at virke begrænset, utilstrækkelig eller upassende. Skulpturen selv er også bemærkelsesværdig i sit vellykkede forsøg på at eliminere alle begrænsninger, utilstrækkeligheder og upassende forestillinger.

Jeg forbeholder skulpturerne den mulighed, at de slet ikke ønsker nogen tale.

Det er Thorvaldsens mål med værket at ødelæg-

ge selve ødelæggelsen, i yderste konsekvens at opheve historien og at være mere end antikken selv formår. Mere antik end antikken selv. Historien og antikken er jo ikke andet end ødelagt, ufuldstændig og ikke på nogen måde så perfekt, som Thorvaldsens skulpturer er det. Ikke så hvid, ikke uden spor af tidens tand og ikke under nogen forhold så stringent i formen. End ikke en utvivlsomt ægte Phidias, hvis den fandtes, eller hvis man troede, at her var den, ville kunne leve op til Thorvaldsen. Den ville være farvet, delvist ødelagt eller have en eller anden brist i udtrykket, trods alt.

Jason ødelægger historien ved at fortælle, at antikken ikke var perfekt, for det er *Jason*. Selvom det umiddelbart kunne virke, som om han netop ville hylde antikken med sit valg af tema og stil, og selvom *Jason* kun er perfekt i den forstand, at den formår at bilde os ind, at den er en fuldendelse. Hvis det er rigtigt, at den er perfekt, er det påfaldende, at ingen fortolkninger formår at rumme hele skulpturen i sig. Det er sigende for skulpturens kvalitet og karakter, at alle udsagn om denne skulptur synes at sige mindre, end skulpturen gør. Og den kan end ikke tale.

Men vi taler for den og fortæller historien om Jason. Men den myte rummer mange andre historier i sig end dem, figuren her byder os at fortælle. Man kan måske finde sider i Jason, der slet ikke gør ham til den helt, vi ser i Thorvaldsens figur? En helt der er en figur, som får sin fantastiske kraft, sin exceptionelle væren og åndelige tyngde ved at lade som om, den end ikke er af sten. Mens den på et andet plan er så mærkelig som sten, form og skulptur betragtet, at det helt ødelægger muligheden for at tale om, at figuren fortæller en og kun en historie om overhovedet nogen.

Lys, tavshed og tale

Tilbage til det der er afgørende for skulpturen som »ophævelse«: den skal ikke kun blive til lyd, tid og historie. Den skal også fungere i lys. Hvis lyden er skulpturens endelige mål, så er lyset dens første forudsætning. Lys er forudsætningen for alt liv, og for at vi kan blive seende i betydningen bevidste. Synet har et særligt privilegium her. Men igen kun gennem en paradoksal negering af skulpturen selv. Synet og lyset er knyttet til erkendelsen, det ved vi.

Det er, som om vi har overgivet det at se til teoretiseringen. Det er over teorien eller historien, der skal være lys. Erkendelsen som lys har det særlige træk, at det »ikke kan spises«. Lyset er i sin natur hævet over det sanselige og suspenderer alt begær. Hvis vi taler om lysets betydning, taler vi, uden at sige det, også om berøringens udelukkelse. Den hører mørket til og er selvfølgelig forbudt. Det ville jo ødelægge værkerne, hvis man berørte dem, hvorimod lysets kærtegn ikke ødelægger.

Hvis Thorvaldsen virkelig begærede en ren genkomst af antikken, så imødekom han dette begær i en form, der for det første hæver sig over antikken og for det andet ikke vil vide af begæret selv, af berøring, sansning og formens tyngde. I den forstand skal skulpturerne udsukke alt begær, også længslen efter antikken. Vi behøver ikke antikken, for vi har Thorvaldsen. Eller også er antikken helt uskadeliggjort med hans figurer, og vi kan roligt fortælle historierne fra epoken. Men at fortælle historien om *Jason* kan næppe gøres uden at anfægte selve skulpturens ret til at være der som skulptur, der har ophævet og udslettet fortid, samtid og fremtid og i øvrigt fortæller helt andre historier end antikkens. Dens væren som skulptur burde iværksætte en tavshed, hvor man betragter lysets fald og skiften over dens krop, mens subjektet lader sin tale, fornuft og historie falde til fordel for skulpturen, i andagt over at skulpturen kan være en fælde for talen og for blikket.

Summary

Jason with the Golden Fleece

as the Dissolution of Antiquity

Thorvaldsen's sculpture must transcend all classical and contemporary models. It incorporates and transforms its models in a cannibalistic manner. Past and present are dissolved, even to the extent that later sculptors will stand in the shadow of Thorvaldsen for centuries. Jason is the apotheosis of past, present and future. And that is the end of the story.

It ought to be obvious why a piece of sculpture from the 19th century is not ancient, but the problem is so great that we must ask ourselves why it is not ancient. This article attempts to provide an account of the "spectral archive" unfold-

ing around the sculpture of Jason. The thesis is that the figure creates a formalised archive of knowledge around it, which despite the unity of the figure is divided up into individual segments, each of which can give voice to distinct aspects of the figure's meaning-generating potential. For the philologist looking back to seek a classical source, the sculpture must be transcendent and translatable into an interpretation that accords with the spirit of the figure. For the archaeologist, the sculpture is material form that must be compared with accessible ancient models. Art history moves more or less without reflection between spirit and form and looks at the significance of the figure today. For everyone, there is something ancient and something modern at play in the figure. The one seems to contradict the other. But the figure is capable of more than the interpretation and is a constant source of fascination and a threat to the attempts to understand it. When everything has been said, there is something left, that is to say the quality that provokes the interpretations, the impression from the encounter with the figure as stone and then its spirit, which pursues the interpretations because the figure refuses to be fitted in and explained entirely in a single perspective. What is not said, but is suggested in the title to this project, is that *Jason* is an attempt to liberate or dissolve the figure's link with antiquity. With Hegel's concept of *Aufhebung* in a Derridaesque distillation, the intention with the sculpture is seen as being an attempt to materialise highly contradictory aspects that can be contained in a reference to the concept of *Aufhebung*: There is an attempt to raise the sculpture to a higher, spiritual level that negates the sculpture itself viewed as a piece of stone. In addition, the figure is intended to intoxicate in a perfectly earthly manner and so it also points down towards the erotic, the physical and the harsh. The spirit of the figure, however, creates an unfathomable unease in the abyss between spirit and physis, antiquity and modernity, text and figure. In neo-classicism, the relationship to antiquity is to be celebrated at the same time as an iconoclastic distance to it is to be established. In order to be recognised in relation to the burden of tradition, we must raise ourselves above it and

free ourselves from it in a double gesture of preservation and negation. Ultimately, the new sculpture must replace all other sculpture in the same way as one soldier replaces another. The sculpture then takes the place of all other sculpture, ancient or modern. From this elevated position, the sculpture can create unease in all attempts at interpretation with its spiritual potential and its massive form, with which it can threaten both analyses and other sculptures with a cold and immediate death, or dissolution.

Noter

1. Det er ikke, fordi Thorvaldsen kendte til Hegel, eller fordi Hegel ville kunne nikke anerkendende til denne analyse, at denne effekt opstår. Det er simpelthen fordi, min forståelse af Thorvaldsen og Hegel har fået sat såvel Hegel som Thorvaldsen på form. Hegel mener, skulpturens tid er ovre, eftersom skulpturen kun i græsk antik rummede essensen af ånden, der da var bundet i et forhold til det fysiske i en grad, der heldigvis, set fra Hegels synsvinkel, ikke længere er tidssvarende i Romanikken, jfr. *Die Skulptur*, i: *Vorlesungen über die Ästhetik II*, Werke, 14. bind, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970. Det er under alle omstændigheder Jacques Derridas hegelforståelse og formuleringer omkring *Aufhebung* (fr. »relever, reléve«) jeg støtter mig til, særligt fra Derrida, *Marges de la philosophie*, de Minuit, 1972. Disse er selvfølgelig befriet (*Aufhebt*) fra at have en analog forbindelse til såvel Hegel som til Thorvaldsen. Teorien og fortolkningen er i øvrigt alligevel *altid* med et Derridaudtryk 'marginale supplementer' eller resultater af en »differance«, der ikke kan analyseres eller begrundes objektivt. »Differance« er et anti-begreb, der skal sige noget om, at fortolkninger er som gravskrifter for en afdød hersker. De skal være ham til loyalt minde og skal rumme en essens af hans betydning. Det dækker over, at der efter kongens død hersker et shakespearisk kaos, hvor ingen kan leve op til testamentet, men enhver har sine egne intentioner at forfølge. Da anråbes ånden, for at sandheden skal komme for en dag, men igen: det går galt alligevel, som med Hamlet der anråber

sin faders ånd med disse ord: »The time is out of joint. O cursed spite [spirit], That ever I was born to set it right.« William Shakespeare, *Hamlet*, akt I, scene v.

2. Edward Youngs ord stammer fra *Conjectures on Original Composition*, i: *Collected Works*, William Tegg, London 1834, s. 553-4 og citeres i Norman Bryson, *Tradition and Desire. From David to Delacroix*, University of Cambridge, Massachusetts, 1972, s. 30. »... they engross our attention, and prevent a due inspection of ourselves; they *prejudice* our judgment in favour of their abilities, and so lessen the sense of our own; and they *intimidate* us, with this splendour of their renown.«

3. Derrida, *Le Mal d'Archive: une impression freudienne*, Galilée 1995, s. II: »une chaîne d'oppositions tardives et problématiques entre la *phûsis* et ses autres ...«

4. *Gradiva* (»Den, der går fremad«) er den yderste figur til venstre i et relief i Vatikanmuseet, Museo Chiaramonti, der viser tre kvinder, Agraalider og Horaer, gudinder for frugtbarhed og vækst. Relieffet er en hadriansk kopi efter græsk original, 4 årh. f. Kr., W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, bd. I, 1963, kat.nr. 303. Sigmund Freud, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens »Gradiva«* i: *Gesammelte Werke* bd. 7, Imago, London 1941. Roland Barthes: *Gradiva* i: *Fragments d'un discours amoureux*, De Seuil, Paris, 1977. Derrida op.cit.

5. Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, i: *Gesammelte Werke* bd. 12, Imago, London 1947, s. 237: »Also heimlich ist ein Wort das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.«

6. Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, de Seuil, Paris 1973, s. 86, 88-89: »Dans cette matière du visible, tout est piège, et singulièrement... [] C'était une petite boîte, et même, précisons un boîte à sardines ... [] Elle miroirait dans le soleil. Et Petit-Jean me dit – *Tu vois, cette boîte? Tu la vois? Eh bien, elle, elle te voit pas!* [] ... en un certain sens, tout de même, elle me regarde. [] ... moi, je faisais tableau d'une façon assez inénarrable. Pour tout dire, je faisais tant soit peu tache dans le tableau.«