

LITTERATURKRITIK &
Romantikstudier Skriftrække 27

Romantik og symbolisme

Jacob Bøggild
Bengt Algot Sørensen
Peer E. Sørensen

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

Skriftrækken udgiver aktuelle bidrag, som indgår i Dansk Selskab for Romantikstudiers forskningsaktivitet. Manuskripter fra konferencer, gæsteforelæsninger, medlemmernes works in progress, relevant diskussionsmateriale. De enkelte numre fordeles gratis internt i selskabet og kan af andre interesserede erhverves ved henvendelse til skriftrækkens redaktør. Redaktionen modtager gerne forslag til udgivelse af nye numre inden for selskabets område. Henvendelse til formand eller redaktør.

Oversigt over producerede numre findes bag i heftet.

Skriftrækken udgives med støtte fra Forskningsfonden, Aarhus Universitet.

Aarhus Universitet

Jacob Bøggild (formand)
Institut for Nordisk sprog og litteratur
Århus Universitet
Niels Juels Gade 84
8200 Århus N
Tlf.: 8942 1926
E-mail: norjb@hum.au.dk

Lis Møller (kasserer; skriftrække redaktør)
Tlf.: 8942 1841
E-mail: lihm@hum.aau.dk

Aarhus Universitet
Institut for Litteraturhistorie
Langelandsgade 139
8000 Århus C
Fax: 8942 1850

Indholdsfortegnelse

Romantik og symbolisme:

Jacob Bøggild:

Ruinøse refleksioner – om ruinen som topos hos H. C. Andersen

Bengt Algot Sørensen:

Romantik og dekadence – "*Liebestod*" hos Novalis, Richard Wagner og i Thomas Manns "*Tristan*"

Peer E. Sørensen:

En ny sensibilitet - Om Johannes Jørgensens introduktion af den tidlige modernisme

Ruinøse refleksioner

- om ruinen som poetisk topos hos H. C. Andersen

Jacob Bøggild

*Die neuen Tempel haben schon Risse
künftige Ruinen einst wächst Gras auch über
diese Stadt über ihrer letzten Schicht*

- Blixa Bargeld

Andersens mulige modernitet

Er H. C. Andersen romantiker eller en forløber for symbolisme og modernisme?¹ Hans rødder i romantikken er selvfølgelig indiskutable, men det er lige så oplagt, at han søger ud over dette udgangspunkt. Hans fascination af den gryende modernitets tekniske og videnskabelige innovationer er åbenlys, og han er bevidst om, at den ny tid, han aner konturerne af, vil kræve en ny form for poesi. Til denne bevidsthed knytter sig et poetologisk princip, som Heinrich Detering i en inspirerende artikel kalder for 'Føniks-princippet'.² Ligesom Fugl Føniks må poesien, nærmere bestemt den romantiske, gå under for at en ny kan rejse sig fra asken, som det fremgår af Andersens lille poetologiske vignet "Fugl Føniks", der altså giver navn til princippet. Den ny poesi må kort sagt skrives på ruinerne af den gamle. Detering peger på ligheden mellem en sådan idé og Baudelaires poetik: "(...) – det er faktisk en slags romantik uden romantik. Og dette er præcis den

¹ Grænsedragning mellem symbolisme og modernisme opfordrer til at træde varsomt. Symbolismen lader sig både anskue som senromantik og, ikke mindst inden for lyrikken, som en første fase af modernismen. For en kort, klar og rig diskussion heraf se Dan Ringgaards disputats *Den poetiske lakage*, København 2000, s. 52-56.

² The Phoenix Principle. Some Remarks on H. C. Andersen's Poetological Writings', publiceret i *Hans Christian Andersen. A Poet in Time*, Odense 1999, s. 51-65. Deterings 'Føniks-tekster' er "Folkesangens Fugl", "Fugl Phønix", "Poesiens Californien", "Det nye Aarhundredes Musa" og "Et Blad Skrevet i Norge", der alle søger at skitsere en ny tids poesi, som skal skrives på ruinerne af den gamle.

definition Hugo Friedrich har foreslået for at beskrive den nye poesi og det nye poetologiske program hos Charles Baudelaire i sin klassiske studie af modernismens rødder." (s. 60, min overs.) Andersens drift mod den ny poesi er tillige, ifølge Detering, en drift som minder om Baudelairens drift mod sit utopia: "Anywhere out of the world". Denne idé stemmer overens med Johan de Mylius' iagttagelse af, at tanken om organisk livsudvikling, med dens rødder i dannelses tanken, hos Andersen efterhånden afløses af en livsopfyldelse, der finder sted i et isoleret utopisk øjeblik. De Mylius vender jeg tilbage til senere.

Også Niels Kofoed og Torben Brostrøm har peget på, at der er ligheder mellem Andersens poetik og den Baudelaire, der ofte fremhæves som den første genuint moderne forfatter.³ De understøtter begge deres opfattelse ved at henvise til de arabiske træk hos Andersen, navnlig i hans kortprosastykker.⁴ At disse står i arabeskens tegn er ubestrideligt, men arabeskens område er så omfattende et felt, at sammenligninger på grundlag heraf let bliver udflydende og derfor mindre givtige; der er trods alt afgørende forskelle på Andersen og Baudelaire, som det ikke går an at udviske. I stedet vil jeg derfor interessere mig for ruinen og ruinøsiteten i Andersens forfatterskab, fænomener der i sagens natur lader sig forbinde med omtalte Føniks-princip.⁵ Dertil tager disse fænomener, som arabesken, turen med fra romantikken ind i symbolismen og den tidlige modernisme, ikke mindst når det gælder dekadencen. At en ruinøs rute, der begynder i romantikken og slutter i en form for modernitet, kan følges igennem Andersens forfatterskab, skal jeg søge at demonstrere i det følgende.

Jeg begynder med at fokusere på et par passager fra rejseskildringen *Skyggebilleder* fra 1831, en rapport fra Andersens romantiske dannelsesrejse igennem Harzen og ind i det

³ Se Kofoeds artikel 'The Arabesque and the Grotesque - Hans Christian Andersen Decomposing the World of Poetry' i just nævnte *Hans Christian Andersen. A Poet in Time*, s. 461-69, hans *Arabesken og dens æstetiske former*, København 1999 og Torben Brostrøm og Jørn Lunds *Flugten i sproget*, København 1991.

⁴ Arabesken lanceres i romantikken som en litterær modalitet af Friedrich Schlegel. Andersen har den med andre ord med i bagagen i kraft af sit udgangspunkt i romantikken. I symbolismen aktiveres denne modalitet igen i litteraturen. På dansk grund behøver man blot henvise til J. P. Jacobsen. Koblingen til Baudelaire kan oplagt foretages ved at henvise til dennes berømte prosadigt om Thyrsustaven. Dette digt kan læses i dansk oversættelse i *Parisisk spleen*, København 1986. Digtet er dedikeret til Franz Liszt, hvilket fint illustrerer, hvorledes romantikkens interesse for kunstarternes samvirken går igen i symbolismen. At også Andersen uafslutteligt reflekterede over forholdet mellem musik, billedkunst og litteratur, og dertil lod sig begejstre af Liszt, hører i nærværende sammenhæng med til billedet.

⁵ Det skal dog noteres med, at ruinens poetik lader sig anskue som en delmængde af arabeskens. Når ruinen smuldrer bliver dette stykke kultur gradvist generobret af naturen; græs vokser op igennem gulvet og diverse rankevekster snor sig ind imellem huller og sprækker. En sådan interaktion mellem smuldrende kultur og organisk natur er netop en af de spændingsfyldte tilnærmelser mellem modsætninger, som hos Schlegel

saksiske Schweitz, etc. etc. Dernæst nærlæser jeg dele af "Posiens Californien", som omtalt er af Deterings 'Føniks-tekster', der både optræder i den senere rejseskildring *I Sverrig* fra 1851, i øvrigt sammen med "Fugl Føniks", og indgår i samlinger af eventyr og historier. Endelig sætter jeg fokus på et par sene historier, "En Historie fra Klitterne" og "Psyken". I forhold til den linje, jeg fremlæser, vil "Psyken" fremstå som ruinøsitetens apoteose hos Andersen.

Skyggebilleder

At Andersen er yderst bevidst om ruinens rolle som romantisk topos fremgår med al ønskelig tydelighed af *Skyggebilleder*. Da han konfronteres med den vældige ruin Regenstein, reflekterer han som følger:

Enhver Ruin staaer dog som et legemligt Kjæmpe-Epos, der fløtter os tilbage i Tiden til andre Mennesker og andre Skikke; jo højere Græsset vokser i Riddersalen, jo langsommere Floden glider over de omstyrte Piller, des større Poesie finder Hjertet i dette Steen- Epos, engang vil Ruinen ganske forsvinde, selv de sidste Spor af *Regensteins* udhuggede Fjeldstykker ville smuldre og nedstyrte, men da vil Sagnet om Stedet leve længe endnu, ligesom endnu Erindringen om mangt et Værk af de Gamle, der aldeles er forsvundet. (s. 63)⁶

Ruinen er først og fremmest poetisk, fordi den appellerer til fantasien og via den sætter os i forbindelse med svunde tider, specielt når der knytter sig et gammelt sagn eller en legende til den.⁷ Et naturfænomen, der også kan aktivere fantasien, er klippe- eller stenformationen,

kendetegner arabeskens poetik.

⁶ Citeret efter udgaven i Det Danske Sprog- og Litteraturselskabs serie Danske Klassikere, København 1986.

⁷ Analogt er et landskab allermest romantisk og poetisk, når der knytter sig et sagn eller en legende til det:

Det er ikke blot de stolte Fjeldmasser med deres uoverseelige Skove, de høje Buske, der slynge sig over den brusende Flod, eller den døde Steenmasse af en halv nedfalden Bygning, der gjør en Egn romantisk, først naar den, just ved denne sin Natur, har et eller andet Sagn, faaer det hele sin fuldkomne magiske Belysning, der ret hæver det for Sjælels Øie, da faaer de døde Masser Liv, det er ikke længer en tom Decoration, der bliver Handling, ethvert Blad, enhver Blomst staaer da som en talende Fugl og Kilden som et syngende Springvand, der slaar sine evige rislende Accorder til dette Aandernes Melodrama. (s. 69)

der lader øjet identificere allehånde fantastiske former og skikkelser. Således sammenligner Andersen Baumann-hulen, som er fuld af stalaktitter, både med en forstenet fantasiverden (s. 58) og med en gammel borggruins kælder (s. s.). Oven i købet knytter der sig også gamle sagn og legender til mange af de berømte klippeformationer, Andersen møder på sin vej. Sådanne formationer er kort sagt naturens egne ruinøse – og dermed romantiske og poetiske – kreationer.

Det fremgår imidlertid af *Skyggebilleder*, at ruinen i romantikken ikke kun forbinder sig med det sublime i positiv forstand ("Kjæmpe-Epos"). Under den fremskrevne version af ruinen løber en mere gotisk og uhyggelig understrøm. Den springer frem, da Andersen besøger slottet Sonnenstein. Dette slot bruges som en anstalt for sindssyge og disse mennesker er ifølge den rejsende blevet taget til fange eller spærret inde af deres egen fantasi:

En ganske underlig Følelse maa gribe Enhver ved et Besøg indenfor disse Mure, der indeslutter en Verden for sig, en Verden, der er revet ud af sin naturlige Bane, hvor derfor den livsgrønne Spire sammenkrymper eller udvikler sig til en aandelig Vanskabning. Phantasien, denne Livets bedste Cherub, der Tryller os et Eden i Ørkenens Sand, der løfter os paa sine stærke Arme over den dybeste Afgrund, over det høieste bjerg, ind i Guds herlige Himmel, er her en frygtelig Chimære, hvis Medusa-Hoved forstener Fornuftens Tanke, og aander en magisk Kreds om det ulykkelige Offer, der da er tabt for Verden. (s. 114)

Der er en imponerende serie fortegnsskift på færde i det citerede. Fantasiens grønne spire, som skulle være blevet til en frisk og livskraftig vækst, deformeres og resultatet bliver groteskt i stedet for arabeskt. Samme fantasi mister derfor sine engleagtige kvaliteter og forvandler sig til et rædselsvækkende medusahoved. Hvor stenformationen tidligere kunne appellere til fantasien, er det nu samme fantasi, som i sin afsporing *forstener* sit offer. Hvorfor har mødet med de sindssyge på Sonnenstein en så voldsom effekt på den rejsende og hans skildring?

Der skal sagn til syn – og helst en ruin med i købet!

Forklaringen må være, at en sådan konfrontation er specielt skræmmende for den poet, der, som Andersen, arbejder i og med fantasiens medium. Vi aner konturerne af et velkendt problem, nemlig spørgsmålet om, hvor den tynde linje går, der adskiller geniet fra galningen. Og hermed præsenteres den romantiske fantasi for sin *unheimliche* modpol, det skingrende vanvid, hvor forbindelsen til virkeligheden uigenkaldeligt er gået tabt.⁸ Ruinen viser sig kort sagt at være en ambivalent topos i *Skyggebilleder*, hvor den både fremstår som fantasiens iværksætter og som et billede på virkningen af samme fantasie afsporing i vanviddet. Og begge dele er, med en formulering fra "Klokken", noget ganske uden for tevand, noget såre romantisk. Efter at have udfundet dette på vejen fra Regensteen til Sonnenstein, og, om man så må sige, at have delt sol og regn lige, er det på tide at komme videre i teksten.

Poesiens Californien

På sin rejse gennem Sverige oplevede H. C. Andersen, hvorledes mennesket med videnskabelig og teknisk snilde kan tøjle voldsomme naturkræfter og få dem til at arbejde for sig. Dette er sikkert medvirkende til, at "Poesiens Californien" blev inkluderet i *I Sverrig*. I "Poesiens Californien" forudsiges det, at lige som der var guld i Californien, som bare ventede på at blive fundet, så vil videnskaben forsyne poesien med et væld af nye muligheder og motiver, som det gælder om at gribe fat i. Så vil en ny poesi tage form, der passer til den ny tid. Perspektivet er altså fremadrettet, men samtidig peger teksten tilbage i Andersens forfatterskab. Endda helt tilbage til *Fodreise* fra 1829.

I denne højst fiktive rejseskildring bliver den fodrejsende digterspire placeret som en Herkules på skillevejen, som der står, mellem to fristerinder. Den ene er Amagerkonen, som vil afrette ham efter den klaccisistiske æstetik, den anden en bleg, spøgelsesagtig kvinde, der repræsenterer den romantiske poesi. Sidstnævnte forholder sig aldeles tavs, hvorfor hun i sagens natur langt bedre kan tale til fantasien. Udfaldet er givet på forhånd, digteren vælger at følge den blege, selv om hun tydeligvis er forbundet med romantikkens omtalte mørkere understrøm. Hun siges at besidde nøglerne til druknehuset og Amagerkonen advarer direkte digteren om, at hele den bog, der er ved at blive til, vil

⁸ Andersen omgås allerede dette fænomen på spøgefuldst vis på sin to år tidligere *Fodreise*, men ikke uden en

forvandle sig til en spøgelseshistorie, såfremt han fastholder sit valg. Men lige meget hjælper det, og ingen læser af *Fodreise* bør tænke ilde derom.

I "Poesiens Californien" placeres en digter igen som Herkules på skillevejen, som der stadig står, mellem to poetologiske personifikationer. Den ene er en gammel kone, "Overtroen", som repræsenterer den romantik, hvis sol efterhånden har været på vej ned et stykke tid, den anden er en yngling, som er "Videnskabens Genius". I modsætning til sin blege forgænger, er den gamle ingenlunde en tavs karakter. Med en høj grad af selvbevidsthed erklærer hun sig at være den mægtigste i romantikkens rige. Men hendes retoriske magt er forklædt afmagt, valgets udfald er også her givet på forhånd. Man kan til trods herfor med det samme slå fast, at den nye tekst, som bliver til under titlen "Poesiens Californien", skriver sig hen over en tidligere tekst, den ikke uromantiske *Fodreise*. Allerede i kraft heraf aner man en lag-på-lag-struktur og dermed en vis ruinøsitet. Men det skal blive bedre endnu.

Det romantikkens rige, som den gamle regerer over, beskrives på denne måde:

Og det var som om Scenen idelig skiftedes; prægtige gothiske Kirker med billedmalede Ruder glæde forbi, og Midnatsklokken slog, og de Døde stege fra Gravene; der, under den hældende Hyld, sad den døde Moder og svøbte sit ufødte Barn; gamle, sjunkne Ridderborge løftede sig igjen fra Mosegrunden, Vindelbroen faldt, og de saae ind i de billedsmykkede, tomme Haller, hvor ned af Galleriets skumle Trappe den døds-forkyndende *hvide Kone* kom med raslende Nøgle-knippe. I den dybe Kjælder rugede Basilisken, Uhyret født af et Haneæg, usaarlig for hvert Vaaben, kun ei for Synet af sin egen gruelige Skikkelse (...). Og ved Alt hvad der viste sig, fra Alterbordets Guldalk, engang Troidenes Drikkebæger, til det nikkende Hoved paa Galgebakken, nynnede den Gamle sine Sange, og Faarekyllingen peb og Kragen skreg fra Gjenboens Tag, og Høvlspaanen krøllede sig fra Lyset. 'Døden! Døden!' klang det gjennem den hele Spøgelsesverden. (s. 119)⁹

vis nervøsitet skinner igennem.

⁹ Citeret efter bd. VII af *Romaner og Rejseskildringer* I-VII, København 1943-44.

Dette må siges at være indbegrebet af et gotisk skrækscenarie, oven i købet forsynet med en sunken ruin, der stiger igen. Den gotiske understrøm fra *Skyggebilleder* er blevet synonym med romantikken totalt betragtet, men dermed har romantikken åbenbart også overlevet sig selv.

Ynglingens opgave er nu at mane denne spøgelsesverden i jorden og han er mindst lige så selvsikker som den gamle:

'Følg med mig til Liv og Sandhed!' raabte den anden Skikkelse, Ynglingen, der var deilig som en Cherub; en Flamme lyste fra hans Pande, et Cherubsværd blinkede i hans Haand. 'Jeg er *Videnskaben*!' sagde han, 'min Verden er større, den stræber efter Sandhed!' (s. s.)

Der sker et bemærkelsesværdigt skred fra et billedligt plan til et bogstaveligt her. Først sammenlignes ynglingen bare med en kerub, men så får han stukket et kerubsværd i hånden, hvorved han dårligt kan undgå at blive til én. Og han formår da også at udrette ting og sager med lyset fra sin pande og sit sværd.

Først sker der det, at han med lyset afslører skrækscenariets imaginære karakter: "Overtroens Lygte havde kun viist *Laterna magica* billeder paa den gamle Muur-Ruin, og Vinden havde drevet vaade Dunster i Skikkelser forbi." (s. 119-20) Disse billeder forsvinder imidlertid ikke efter denne *Entzauberung*. Tværtimod har de et vigtigt efterliv i teksten som materiale for ynglingens videre manipulationer. Dette bliver klart, så snart han tager sværdet i anvendelse:

Og Videnskabens skarpe Sværd kløvede den dybe Hvælving og lyste derind, hvor Basilisken dræbte, og Dyrets Krop opløste sig i en dødbringende Dunst, dens Klo strakte sig fra det gjærende Viinfad, dens Øine var en Luft som brændte, naar den friske Vind berørte den. (s. s.)

Hvad der sker med dette hug er mest af alt, at skruen strammes en ekstra gang, således at skrækscenariet føres endnu længere over i det groteske. Så selv om tekstens overordnede påstand er, at videnskaben kan bemestre naturen og derved producere råstof for poesien,

sker der i teksten det, at videnskaben bearbejder overtroens scenarie for at levere råstof til – "Poesiens Californien".

Lige så bagvendt går det for sig, når naturen derpå begynder at apostrofere digteren: "'Livet! Livet!' klang det gennem den hele Natur. 'Det er vor Tid! Digter, Du eier den, syng den i Aand og Sandhed!'" (s. 120) Valget står altså mellem det "Døden! Døden!" der genlød i overtroens spøgelsesverden, og dette "Livet! Livet!". Som sagt: valgets udfald er givet på forhånd, men alligevel har de to positioner vist sig at være forviklede i teksten på den påviste manér.

Denne tvetydige tilstand ytrer sig på endnu en måde. Hvis digteren følger ynglingen, bliver han ikke selv til en kerub, men til noget nær det modsatte: "Søn af Tiden, vælg, Hvo skal være din Ledsager. Her er din ny Bane! med din Tids Største, foran din Tids Slægter flyve du! Som den blinkende Lucifer lyse du i Tidens Morgenrøde:" (s. 121) Lucifer er selvfølgelig morgenstjernen, men han er også den nedstyrtede engel, Satan. Den ny tids digter kan, når han optræder som Lucifer, ikke undgå at blive allegorisk forbundet med et promethisk aspekt. Implicerer det, at der er noget dæmonisk ved videnskaben? Den følgende profetiske passus indikerer, at dette er tilfældet:

En Skjald vil komme, der med Barnesind, som en ny Aladdin, træder ind i Videnskabens Hule, med Barnesind sige vi, thi ellers ville Naturkræfternes stærke Aander gribe ham og gjøre ham til deres Tjener, medens han med Poesiens Lampe, der altid er og bliver det menneskelige Hjerte, staaer som Hersker, og bringer underfulde Frugter fra de dunkle Gange, og mægter at bygge Poesiens ny Slot, skabt i een Nat af tjenende Aander. (s. 122)

Det lader til at der er noget underjordisk og truende ved videnskaben. Den digter, som vil beskæftige sig med den, må som en vis soldat være i besiddelse af det rette fyrtøj, her "Poesiens Lampe", som tillader ham at forvandle de underjordiske væsner til tjenende ånder.

Endnu mere interessant er det imidlertid, at dette fremtidsscenarie i høj grad er en genskrivning af overtroens gotiske scenarie. Den skumle trappe går igen som dunkle gange, den gamles lampe som poesiens ditto og spøgelseerne som stærke ånder. Selv om den romantiske tekst er blevet udtømt og står tilbage som en sunken ruin, danner den stadig

fundament for den ny og lader sig følgelig stadig fremkalde i den. Hvilket selvfølgelig afspejler hvordan hele "Poesiens Californien" er skrevet hen over scenen fra *Fodreise*. Jo flere sådanne lag oven på hinanden, jo mere ruinøs fremstår teksten selvfølgelig.

Hvorledes denne spøgelseshistorie fortsætter, vil jeg som sagt undersøge i et par senere af Andersens historier. Den første er "En Historie fra Klitterne" fra 1859.

En Historie fra Klitterne

Denne historie er én blandt flere Johan de Mylius beskæftiger sig med i en spændende artikel, 'Øieblikket – en anskuelsesform hos H. C. Andersen'.¹⁰ Fælles for disse historier, som også omfatter "Grantræet" og "Det gamle Egetræs Drøm", er, som de Mylius viser, forekomsten af øjeblikke af drømmeagtig art, hvori et helt liv opsummeres, som regel på en lyksalig møde. Altså tilfælde af *kairos*, evighedens indbrud i den fortløbende tid, *kronos*. Der er med andre ord noget epifanisk, men måske også kompensatorisk ved dem. Endvidere finder disse epifaniske momenter ofte sted, idet den drømmende dør. Hvad der bliver tilbage er således den tekst, hvori visionen finder sted og beskrives. Parallellen til Deterings Fønix-princip er tydelig. Noget må gå under for at noget andet kan opstå. Spørgsmålet er, med "Poesiens Californien" in mente, om det ny, der er opstået, kan undgå at blive hjemsoget af det, der gik til grunde. Jeg vil diskutere dette i form af en læsning af slutscenen i "En Historie fra Klitterne".

Tekstens hovedperson, Jørgen, gennemlever et miserabelt liv, som står aldeles i tabets tegn. Alle der holder af ham dør, også den pige han elsker, og hans åndsevner svækkes som konsekvens heraf. En mørk og stormfuld nat forlader han uden angivelig grund sit logi og søger tilflugt i den kirke, vi i dag kender som den tilsandede i Skagen. I historiens fiktive tid er den endnu ikke helt tilsandet. Her genvinder Jørgen momentant sine fulde åndsevner og har denne vision:

Han syntes at Orgelet spillede, men det var Stormen og det rullende Hav; han satte sig i Kirkestolen, og Lysene bleve tændte, Lys ved Lys, en saadan Rigdom, som han kun havde seet det i Spaniens Land, og alle Billederne af de gamle Raadmænd

¹⁰ I *Andersen og Verden*, Odense 1993, s. 57-74.

og Borgemestre bleve levendegjorte, de traadte ud af Væggen hvor de havde staaet i Aaringer, de satte sig i Choret; Kirkens Porte og Døre aabnede sig, og ind traadte alle de Døde festligt klædte, som i deres Tid, de kom under skjøn Musik og satte sig i Stolene; da lød Psalmesangen som et rullende Hav (...). (p. 197)¹¹

Derefter dukker alle de kære afdøde op, iblandt dem den elskede, og en bryllupsceremoni følger, som bevidnes af de døde fra kirkegården, der ligeledes er troppet op. Som tilfældet er med de øvrige epifaniske øjeblikke sammenfalder denne opfyldelse med hovedpersonens død: "Baandet brast, som holdt den udødelige Sjæl, - der laa kun et dødt Legeme i den mørke Kirke, som Stormen susede over og omhvirvlede med Flyvesand." (p. 198) Næste dag, da menigheden samles ved kirken, er det ikke længere muligt at komme ind i den, sandet har endegyldigt forseglet den (det bør måske lige bemærkes, at der slet ikke er noget kirkerum under den såkaldt tilsandede kirkes tårn, så rummet i Andersens historie er fiktivt i eminent grad). De begiver sig afsted for at rejse en ny kirke og efterlader den gamle med sin begravelse hemmelighed.

Dette er altså en af de mange Andersen-tekster, som tematiserer sjælens udødelighed. Et sted uden for teksten må vi formode, at Jørgen er blevet optaget i de himmelske sfærer. Imidlertid er det ikke alt i teksten, der fungerer lydefrit i forhold til Andersens udødelighedstematik og dermed forbundne -tro. De kære afdøde drages uden problemer ned for at hente Jørgen op til sig, men når alle de døde fra kirkegården tillige trækkes ind i kirkerummet for at bivåne bryllupsceremonien, er det så ikke ensbetydende med, at disse sjæle har forskertset transcendensens mulighed? Kirken-som-ruin kan måske læses som billede på den tekst, som er forseglet med dette problem.

Man vil måske indvende, at de døde kun optræder i en drøm, men så vidt jeg kan se er det ikke tilstrækkeligt til at mane problemet i jorden. Der er noget der skurrer i teksten; den vertikale bevægelse krydses på en forstyrrende måde af en horisontal ditto. Måske peger dette på en ambivalens ved det epifaniske øjeblik. For er et sådant øjeblik, i en tekst som "En Historie fra Klitterne", en ud- eller befrielse, eller er det en fristelse? Er der – som antydnet – noget kompensatorisk ved det, måske endda en form for compensation, der står i dødsdriftens tegn? Det forfængelige og kompensatoriske, som kan inficere

¹¹ Citeret efter bd. III af *H. C. Andersens Eventyr* I-VII, København 1963-1990.

udødelighedstroen, er i hvert fald klart tematiseret hos Andersen i romaner som *Kun en Spillemand* og *Improvisatoren*.

Her kunne man drage en parallel til Baudelaires programmatisk prosadigt "Le désir de peindre", "Trangen til at male",¹² hvor lysten til at male den fascinerende, flygtige kvinde falder sammen med ønsket om langsomt at dø i hendes blikks tryllekreds. Baudelaires prosadigt lader sig således læse som produktet af den dødsdriftige lyst, som visionen af kvinden vakte – så længe den varede. Afgjort også en ambivalent epifani. Johan de Mylius har blik for affiniteten imellem en sådan tekst og visse af Andersens, når han i nævnte artikel konkluderer: "Hvad man således kan iagttage hos Andersen, er et modernitetens tegn, hvor "meningen", idet den forsvinder ud af den sociale orden, byder sig til som et øjeblikks eufori, et forsvindingspunkt og en totaloplevelse i ét. En erfaringsmulighed måske, men også et udgangspunkt for at skabe kunst, en kunst, der tager visionen til sig som æstetisk opgave for i og med denne gøre kunstværket til det illuminerede moment at "forklare" virkeligheden. (s. 74) Men 'forklaringen' er altså ikke så forklaret eller afklaret, at den kan klare alle problemer. Det løsrevne moment er ikke nødvendigvis en transcendens, som sagt snarere en ambivalens, og derfor har det ikke så let ved at forbinde sig med udødelighedstroen, som Andersen måske selv håbede det. Hvad der er et æstetisk program hos Baudelaire, tager sig i "En Historie fra Klitterne" mere ud som et æstetisk problem.

Som Mylius konstaterer noget tidligere i sin artikel med afsæt i Andersens biografi: "Et stigende mismod over virkelighedens manglende evne til at give svar på den indre drift presser behovet for meningsfylde ud i en yderposition, hvor det punktuelle nedslag af intens oplevelse af fylde isoleres i et moment af nærvær *uden historie og uden muligheder*." (s. 64, min kurs.) Det ligger snublende nær at konkludere, at det poetiske udtryk herfor må være tekster, der bevæger sig i retning af den autonome tekst i symbolismen og den tidlige modernisme, men på grund deres fortsatte afhængighed af den romantiske tekst og den form for organismetænkning, som ikke længere slår til, risikerer at løbe ind i æstetiske blindgyder.

Hvis man synes at mit punktnedslag i "En Historie fra Klitterne" er for spinkelt et grundlag til at drage den slags konklusioner, håber jeg man vil være enig med mig i, at de problemer, jeg har indkredset i den, træder langt tydeligere frem, og tillige finder en mere

¹² Som kan læses i dansk oversættelse i *Parisisk spleen*.

tilfredsstillende løsning, i "Psychen" fra 1861, som jeg nu slutter af med at nærlæse passager af.

Psychen

"Psychen" tematiserer, som det fremgår af titlen, igen spørgsmålet om den udødelige sjæl. Den sjæl det først og fremmest drejer sig om er selvsagt hovedpersonens, og han er en ung navnløs kunstner fra renæssancen, en billedhugger, som på sin vis til bekender sig til Fønix-princippet. Hver eneste skulptur, han frembringer, ødelægger han nemlig, fordi den ikke lever op til de krav, han stiller.

En dag ser han imidlertid en smuk ung pige af høj stand, som han forelsker sig i. Han foreviger hende i form af en Psyche-statue, som teksten gerne vil have os til at tro ikke bare er et mesterværk, med det skinbarlige udtryk for den udødelige sjæl. Også den unge kunstner er for en gangs skyld tilfreds med sit værk. Uheldigvis afviser pigen ham kort efter på en grusom måde. I sin fortvivlelse kaster han statuen i en brønd og resten af sit liv tilbringer han i et kloster i en desperat kamp for at finde fred i troen.¹³ Først i sin dødsstund er han - måske - istand hertil. Munkens afgørende indre erfaring, oplagt et af de Mylius' epifaniske øjeblikke, formidles alene til os i form af fragmenter af hans tale eller tanker:

'Psychen herinde aldrig døe! - Leve i Bevidsthed? - kan det Ufattelige skee? - Ja! ja! ufatteligt er mit Jeg. Ufatteligt Du, o Herre! hele din Verden ufatteligt! - et Underværk af Magt, Herlighed - Kjærlighed!' - Hans Øine lyste, hans Øine brast. (s. 175)¹⁴

En lignende fragmentering går igen i en passage nær historiens slutning, hvilket er vigtigt at holde in mente. Før jeg når frem hertil, vil jeg imidlertid tage historiens ruinøse setting og andre aspekter af dens ruinøsitet i øjensyn.

¹³ Som sagt tematiseres det i de tidligere romaner *Improvisatoren* og *Kun en Spillemand*, hvorledes troen på udødeligheden kan korrumpes af forfængelighed og blive kompensatorisk. Christian fra *Kun en Spillemand* illustrerer dette mest gennemført. Hovedpersonen i "Psychen" er klart et analogt tilfælde. Den berømte, men også uudgrundelige detalje i teksten, det farverige firben der piler ind og ud af munkens smuldrende hovedskal, og i øvrigt går igen hos I. P. Jacobsen, kan muligvis læses som et *vanitas*-symbol, der skal udhæve dette.

¹⁴ Citeret efter bd. IV af omtalte udgave af H. C. Andersens Eventyr I-VII.

Lige som tilfældet er i dele af *Improvisatoren*, som teksten på mange måder er en genskrivning af, udspiller historien sig i Rom. Og et romersk miljø er per definition ruinøst. Dette understreges i teksten i kraft af de angivelige ændringer, der sker med det sted, hvor den unge kunstner bor. Vi får at vide, at dette sted engang havde været et tempel (s. 166), og århundreder efter hans død, da Psyche-statuen bliver fundet under arbejdet med at grave en grav, er der blevet bygget et kloster ved stedet, "Hvor eengang var en snever Gade med Levninger af et gammelt Tempel." (s. 175) Dette turde være i alt fald dele af Rom i en nøddeskal: lag på lag af ruiner fra forskellige epoker. Nedbrydning og erosion af noget gammelt, der skaber rum for noget nyt, er således et motiv i teksten. Men dertil er den også på anden led i en ruinøs tilstand, eftersom den er gennemsyret af modsigelser og tvetydigheder. Jeg vil fremdrage de væsentligste.

Til indledning informerer fortælleren os om, at det er Morgenstjernen (Lucifer?), som har været vidne til hovedpersonens liv og levned og vil fortælle os derom. Vi genkender dette motiv fra *Billedbog uden Billeder*, hvor det er månen der fortæller om, hvad den har oplevet på sin vej rundt om jorden. Imidlertid er der en afgørende episode i kunstnerens liv, som stjernen ikke har haft mulighed for at overvære, og dér må fortælleren selv tage over. I den resterende tekst refereres der adskillige steder til stjernen, så i hvert fald disse steder kan den heller ikke bære fortællerstemmen. Trækker fortælleren sig overhovedet tilbage igen efter sin intervention for at lade stjernen fortsætte sin beretning? Eller tager han simpelthen over for ikke at give depechen fra sig igen - hvorved han underkender sin indledende distribution af fortællermæssige roller? Vi er hverken i stand til at svare bekræftende eller benægtende på disse spørgsmål. Og det sætter uægteligt spørgsmålstejn ved den samlede beretnings ligefremme troværdighed!

Derfor kan det heller ikke undre, at postulatet om statuens spirituelle kvalitet ikke kan tages for pålydende. Da kunstneren hugger den i marmor beskrives processen på følgende måde:

Marmorblokken blev reist, Meislen hug store Stykker bort; der blev maalt, sat Punkter og Mærker, det Haandværksmæssige gjort, til lidt efter lidt Stenen blev Legeme, Skjønhedsskikkelse, *Psychen*, deilig som Guds Billede i den unge Qvinde.

Den tunge Steen blev svævende (...), med Smilet himmelsk uskyldigt, som det havde speilet sig i den unge Billedhuggers Hjerter. (s. 169)

Guds billede i den unge kvinde må selvsagt være hendes sjæl, hendes psyche. Den uskyldige sjæl har aftrykt sig i det smil, som inspirerede kunstneren. Den kærlighed, som har bevæget ham, må følgelig være aldeles platonisk og alt synes at være i den skønneste orden. Men så snart han takker Gud for at have begunstiget ham med samme inspiration, er der alligevel noget der ikke rigtig stemmer:

Og han sank paa sine Knæ, græd i Tak til Gud - og glemte igjen ham for *hende*, for hendes Billed i Marmor, *Psyche*-Skikkelsen, der stod, som skaaren af Snee, rødmeende i Morgensolen. (s. s.)

Der er en klar overtrædelse af det andet af de ti bud på færde her, vel at mærke et af dem, der forbyder afgudsdyrkelse. Han glemmer ikke alene Gud, hvorved han måske afslører sig som melankoliker, men han gør det til fordel for et udskåret billede ("som skaaren i Snee").¹⁵ Samme billede er imidlertid, som fremhævet, just forinden blevet udnævnt til Guds billede i den unge kvinde, hendes sjæl, psyche. Der skulle ikke være noget i vejen med at dyrke dette, men det andet citat indikerer, at det modsatte er tilfældet. Spiritualitet og idolatri spilles i kraft af de to citater ud mod hinanden på en højst tvetydig måde.¹⁶ Endda viser den unge pige sig jo at være en alt andet en uskyldig sjæl, da hun så grusomt afviser og nedværdiger den unge kunstner, fordi hendes forfængelighed såres over, at en så ringe person tilnærmer sig hende. Ergo tyder det på, at der er tale om en vis forblændelse fra hans side og at det sanselige ikke er uden andel heri. Dette kunne meget vel være, hvad statuen i realiteten afspejler, trods fortællerens ihærdige forsikringer om det modsatte.

At det forholder sig således mere end antydes, da det beskrives hvordan statuen kommer for en dag:

¹⁵ Ordlyden i Anden Mosebog, kap. 20, vers 4-5, er som følger: "Du må ikke gøre dig noget udskåret billede eller noget afbillede af det, som er oppe i himmelen eller nede på jorden eller i vandet under jorden; du må ikke tilbede eller dyrke det (...)."

¹⁶ Man kan således også tillade sig at spørge, om statuens rødme er forbundet med en fødsel i hedensk uskyld, eller om den i kristne termer er forbundet med den skam, der optræder første gang i syndefaldsmyten.

Spaden stødte mod en Steen; blendende hvid skinnede den; det hvide Marmor var at see, det rundede sig til en Skulder, den kom mere frem; forsigtigere førtes Spaden; et Qvindehoved blev at see, - Sommerfuglevinger. Fra Graven, hvori den unge Nonne skulde nedlægges, løftede man i den rosen røde, blussende Morgen en deilig Psycheskikkelse, meislet af det hvide Marmor. (s. 175)

For det første er det svært at ignorere skildringens erotiske konnotationer: "det rundede sig til en Skulder, den kom mere frem" - vi venter så sandelig spændt på resten! For det andet opfatter man et ekko af den tidligere passage, hvor den unge kunstner tilbyder det udskårne billede i stedet for Gud. Også nu fremhæves hvidheden, der gav anledning til analogien "som skaaren af Snee", og igen er der ekvivok rødmen i morgensolens skær. Tvetydigheden er med andre ord aldeles konsekvent gennemført i historien. Den begejstring, statuen vækker, må følgelig også omfattes med klædelig skepsis; er det aftrykket af psyken eller det smukke hylster, den gælder? Implicerer dette en kritik af en dekadent tidsalders møde med fortidens kunst?¹⁷

I en romersk setting er idéen om dekadence under alle omstændigheder ikke så fjernliggende. Det romerske imperiums fald er såre intimt forbundet med idéen om sanselige udskjelser med spirituel depravation og kunstnerisk forfald til følge. At dekadencen ikke er et isoleret moment i historien, men at enhver epoke har sin dekadence, sådan som Huysmans hævdede, kunne godt være en underforstået pointe i "Psyken". Den unge, melankolske renæssancekunstner kan jo sagtens læses som en dekadent efterligner af den antikke kunst.¹⁸ Og det antikke Rom havde som allerede bemærket også sin dekadence. Altså kunne vi, i fin overensstemmelse med den romerske setting, stå over for en lagdelt dekadence, én som ytrer sig på den tid, hvor statuen kommer for en dag, én på den tid, hvor den blev til,¹⁹ og én på den tid, som renæssancen var en renæssance af. Og alle tre led kan være omfattet af omtalte kritik.

¹⁷ Ordet "dekadence" er afledt af det latinske *decadentia*, som bogstavelig talt betyder hensmudren eller kollaps. Da ordet først toges i anvendelse på fransk forbandtes dets betydning med konkrete sammenstyrtninger af bygninger - *ruiner*. Se hertil Lis Norups efterskrift til sin dekadence-antologi *I den sidste time*, Aarhus 2000, s. 205.

¹⁸ De såkaldt dekadente malere i Frankrig i anden halvdel af 1800-tallet hentede afgørende inspiration i den sene renæssances manierisme.

¹⁹ Der hersker bred enighed om, at et af den dekadente kunsts kendetegn er detaljen, der selvstændiggør sig. Omtalte firben lader sig således også opfatte som en sådan.

En sådan dekadencekritik lyder i første omgang som en bagstræberisk foreteelse. Men hvis teksten selv, i al sin ruinøse tvetydighed, ikke kan undgå at have lod og del i den dekadence, der kritiseres, så må den straks siges at være af mere moderne art. I forlængelse af denne konstatering bliver det afgørende at undersøge, hvordan det egentlig forholder sig med den tro på sjælens udødelighed, som teksten eksplicit insisterer på. Har også den en mere tvetydig karakter, end historien umiddelbart lader ane? Det skulle jeg mene, hvorfor jeg hellere må søge at demonstrere det.

Tekstens insisteren på sjælens udødelighed får denne udformning med fortællingens sidste ord: "Hvad Himmelsk er, straal selv i Eftermælet, og naar Eftermælet slukkes - da lever endnu *Psychen!*" (s. 176) At sætte spørgsmålstejn ved et sådant udsagn, der bærer hele finalitetens vægt, kunne synes at være et tvivlsomt forehavende. Men faktisk er det en af sine yndlingsjulelege, Andersen her praktiserer. Med historiens allersidste ord gentager han dens titel.²⁰ Herved afrundes teksten æstetisk, men ikke uden at denne afrunding er uadskilleligt forbundet med en splittelse, nærmere bestemt en artistisk refleksion, som er alt andet end uskyldig, men tværtom implicit vedgår, at det vi har læst er en kunstnerisk frembringelse. Dermed kan vi med fuld ret spørge om, hvorvidt det er munkens udødelige sjæl, som spås et liv ud over eftermælet, eller om det er fortællingen "Psychen", der sigtes til. Er det sidstnævnte tilfældet, taler vi om topmålet af kunstnerisk udødelighed - hinsides eftermælet. Det turde nok være et forfængeligt håb!²¹

Er man først opmærksom herpå, bliver følgende passage så meget desto mere interessant:

Hvo kunde være Mesteren? Ingen vidste det, Ingen kjendte ham uden den klare i Aartusinder lysende Stjerne [som altså ikke kan være bærer af fortællerstemmen her, min komm.], den kjendte hans Jordlivs Gang, hans Prøve, hans Svaghed, hans dette: 'kun Mennesket!' - men det var dødt, veiret hen, som Støvet maa og skal, men Udbyttet af hans bedste Stræben, det Herligste, som viste det Guddommelige i ham,

²⁰ Som det med et eksempel blandt mange sker i "Den grimme Ælling".

²¹ Der peges på det forfængelige ved ønsket om kunstnerisk udødelighed, når den unge digterspire fra "Tante Tandpine" i sin sataniske mareridtsvision får øje på "Udødeligheds Patentet, skrevet paa Døgnfluens Vinge." (citeret efter bd. V af omtalte udgave, s. 221)

Psychen, der aldrig dør, der overstraaler Eftermælet, Blinket fra den her paa Jorden, selv dette blev her, blev seet, erkjendt, beundret og elsket. (s. 175-76)

Ved en første gennemlæsning er det svært at holde rede i, hvornår det citerede, med dets stærkt hypotaktiske og slyngede syntaks, handler om kunstnerens sjæl, og hvornår der tales om hans værk. Læser man passagen et par gange, kan man dog gradvist rekonstruere følgende mening: 'kunstneren måtte dø som alle andre, men hans udødelige sjæl lever videre, og afspejlingen ("Blinket") af den er fastholdt i skulpturen, som stadig er her og bliver elsket og beundret.' Imidlertid viste samme beundring sig, som påvist, at være en tvetydig affære. Endnu et forhold må bemærkes.

Tidligere påstod teksten, at det var den unge kvindes udødelige sjæl, som blev reflekteret i statuen. Nu er det pludselig kunstnerens ditto. Denne selvmodsigelse lader sig i hvert fald delvist forklare ud fra nogle teologiske overvejelser. Den sjælens kerne, som er dens mulighed for at opnå udødelighed, er nedlagt i enhver af os af Gud, vi rummer den alle uanset hvilke øvrige karaktertræk, vi måtte besidde. Og den kan opfattes som Guds billede i os, sådan som tilfældet er i "Psychen". Konsekvensen må være, at et glimt af dette billede i et heldigt øjeblik ville kunne lade sig ane i ethvert menneske. Enhver af os kunne potentielt være model for statuen i historien, omend vi næppe alle sammen ville tage os lige elegante ud med sammefuglevinger. Men på den anden side: jo smukkere en krop, der vælges som model, jo større må risikoen være for, at skønheden gør os blinde for, hvad vi egentlig skulle have øje for.

Som bekendt nærde Andersen et stærkt ønske om, at det gode, det sande og det skønne skulle gå op i en højere enhed. Med anti-eventyret "Skyggen" demonstrerede han imidlertid, at dette ikke altid går så let endda. Er det aldeles tilfældigt, at "Psychen" rimer på "Skyggen"? Statuens tvetydige status i "Psychen" kan under alle omstændigheder læses som udtryk for tekstens bevidsthed om, at det gode og det skønne ikke per definition er to sider af samme sag. Samme status tvinger os derfor til at rejse følgende spørgsmål.

Kan dette fænomen, Guds billede i os, sjælens potentielt udødelige kerne, overhovedet afbildes, eller vil dette sjælens mysterium altid undvige eller undslippe ethvert forsøg på at forevige det? Er det overhovedet repræsentanterbart? Kan det blive "erkjendt"? Eller er ethvert forsøg på at afbilde det allerede som udgangspunkt afgudsdyrkelse,

tilbedelse af repræsentationen? Det er fristende at antage, at den citerede passage er så hypotaktisk formuleret, at den truer med at falde fra hinanden i disparate sætningselementer, fordi den implicit kredser om dette spørgsmål. Tekststedet undergraves så at sige af det mysterium, det forgæves søger at indkredse. Her er parallelen til munkens fragmenterede udsagn i det epifaniske øjeblik åbenbar, hvorimod Jørgens epifani i den tilsandende kirke endnu forsøgtes gestaltet som et afrundet, syntetiserende billede. Lad mig forsøgsvist konkludere.

Teksten, "Psychen", lever endnu, vi kan fortsat læse den, men den foreligger på alle de måder, jeg har fremdraget, i en ruinøs tilstand. Hvilket ikke mindst skyldes, at det mysterium, den tematiserer, ikke lader sig indskrive restløst i den. Altså har vi et eksempel på romantik, et fragment der peger i retning af en altomfattende helhed, uden romantik, samme helheds indsnævring til et splintret øjeblik. "Psychen" er med andre ord æstetisk set en langt mere vellykket tekst end "En Historie fra Klitterne", hvorfor den i langt højere grad litteraturhistorisk set peger fremad. Dette forhold fortjener nogle yderligere kommentarer.

I artiklen 'Til spørgsmålet om den litterære dekadence'²² diskuterer Per Buvik dekadencens bibel, Huysmans' *À rebours* fra 1884, hvori Baudelaire, Poe og Mallarmé kanoniseres som dekadencens moderne mestre. Buvik konstaterer, at vi af dette værk erfarer: "(...) at den moderne litterære dekadence får sin betydning i lyset af den latinske, og (...) at denne dekadence ikke associeres med en bestemt dekadent livsstil eller med bestemte dekadente emner, men med sproglig opløsning - og fornyelse." (s. 243, min overs.) Omend vi måske får mere sproglig opløsning end egentlig fornyelse, fremgår det af "Psychen", at Andersens poetiske refleksion, når den er på sit højeste, er på vej til at indhente denne indsigt hos Huysmans.

Vi er altså kommet et godt stykke vej fra den romantisk konciperede ruin i *Skyggebilleder* til en dekadent ruin af en tekst som "Psychen". Lader dette sig tolke som udtryk for, at den ruinøse linje, jeg har fremlæst hos Andersen, reflekterer en bevægelse hen imod symbolisme og tidlig modernisme med afsæt i en romantik, der uundgåeligt flytter med? Er hans evner som litterær seismograf så betydelige, at han, fuldt bevidst eller ej, har gjort denne litteraturhistoriske bevægelse med? Hvis man sammenholder min linje med de resultater folk som Detering, de Mylius, Brostrøm og Kofoed er nået frem til ad hver deres

vej, må man nok, uden derfor at udviske forskellene på Andersen og Baudelaire, svare bekræftende på dette spørgsmål.

Dette kan kun yderligere bekræftes, når Andersen og Walter Benjamin på et par punkter nærmer sig hinanden. Om "det ny" i form af teknologiske nyskabelser har Benjamin skrevet følgende, som jeg citerer fra en artikel af Peter Madsen:

Barndommens opgave: at bringe den ny verden ind i det symbolske rum. Barnet evner faktisk noget, som den voksne er aldeles ude af stand til: 'opdage det ny på ny'. For os har lokomotiverne allerede en symbolsk karakter, fordi de var der i vores barndom. For vores børn gælder dette imidlertid for bilen, af hvilken vi kun opfatter det ny, elegante, moderne, blændende aspekt. (...) I forhold til enhver virkelig ny og naturlig form - og en sådan er teknologien faktisk - svarer der nye "billeder". Enhver barndom opdager disse nye billeder for at føje dem til menneskehedens billedskat. (s. 76, min overs.)²³

Er disse formuleringer ikke umiskendeligt - og forbavsende - nær ved at tangere den poetologiske utopi, Andersen formulerer i sine poetologiske skrifter? Endnu mere slående bliver det, så snart Andersen i en af disse tekster, "Det nye Aarhundredes Musa" fra 1861, hvor musen netop fremstilles som et sådant benjaminsk barn, synes at forudane Benjamins allegoribegreb, idet han lader den sunkne fortid blive reddet ved at indkapsle den som et enkelt *billede* i noget så ruinøst som "Ordets Kapsel":

Snart falder den chinesiske Muur; Europas Jernbaner naae Asiens aflukkede Cultur-Archiv, - de to Cultur-Strømme mødes! da maaskee bruser Fossen med sin dybe Klang, vi Nutids Gamle ville skjælve ved de stærke Toner og fornemme deri et Ragnarok, de Gamle Guders Fald, glemme, at hernede maae Tider og Folkeslægter forsvinde, og kun et lille Billede af hver, indesluttet i Ordets Kapsel, svømmer paa Evighedens Strøm som Lotus-Blomst, og siger os, at de Alle ere og vare Kjød af vort Kjød, i forskjellig Klædning: Jødernes Billede Straaler fra *Bibelen*, Grækernes

²² I *Ektabana. Festskrift til Peer E. Sørensen*, Aarhus 2000, s. 235-251.

²³ Citeret efter Madsens artikel 'Ruin and Rebus - History on the Arcades Project' i *Orbis Litterarum*, vol. 48, no. 2/3, København 1993, s. 68-82.

fra *Iliade* og *Odysee*, og vort - ? Spørg det nye Aarhundredes Musa, i Ragnarok, naar det nye Gimle løfter sig i Forklarelse og Forstaaen. (s. 116-17)²⁴

Oven på sådan en messiansk klingende apokalyptisk redning, kunne der begyndes en helt ny fremstilling, som afgjort måtte forholde sig til Andersens verdensudstillingshistorie "Dryaden". Men jeg må hellere lade det blive ved ruinerne af den gamle.

²⁴ Citeret efter bd. VI af nævnte udgave af Andersens eventyr.

Romantik og dekadence

"Liebestod" hos Novalis, Richard Wagner og i Thomas Manns "Tristan"

Bengt Algot Sørensen

Efter de flestes mening ebber den litterære romantik ud i 1820'erne. Symbolismen og dekadencen kulminerer i 1890'erne. Tidsrummet derimellem domineres i litteratur og åndsliv af realistiske og positivistiske strømninger der i hvert fald har det til fælles, at de rummer ganske megen foragt for den romantik der for dem hører fortiden til. Men midt i dette antiromantiske interval opstod overraskende nok nogle af den europæiske romantiks vigtigste værker, nemlig Richard Wagners musikdramaer. Partituret til "Tristan und Isolde" udkom således 1859.

Wagners musikdrama, konciperet som "Gesamtkunstwerk", var ikke kun en musikhistorisk begivenhed, men også en del af den europæiske litteraturs historie. Dels var Wagner også forfatter, idet han selv skrev sine tekster til operaerne, dels udøvede disse i deres enhed af ord og musik en kolossal virkning på europæisk kunst og litteratur. At de, ikke mindst "Tristan und Isolde", har deres rødder i tysk romantik, hersker der almindelig enighed om. Ulrich Karthaus, der 1998 i Reclams Universalbibliothek udgav teksten til "Tristan und Isolde", kalder i efterordet dette musikdrama for "Höhepunkt und Vollendung der deutschen Romantik, deren Todessehnsucht sich in ihm ausspricht."¹ Tilsvarende har Th. Mann ved flere lejligheder udtalt sig, f.eks. i sit essay fra 1933 "Leiden und Grösse Richard Wagners": "Durch seinen Nachtkultus, seine Verfluchung des Tages kennzeichnet der Tristan sich als romantisches und mit allem romantischen Denken und Empfinden tief verbundenes Werk...Die Nacht ist Heimat und Reich aller Romantik."²

Mere forbavsende end denne konstatering af Wagners tilhørsforhold til tysk romantik er hans musikdramas enorme betydning for fransk symbolisme og dekadence. Uden at nogen protesterede, kunne Werner Vordtriede i 1963 hævde, at der ikke fandtes

¹ Richard Wagner: *Tristan und Isolde*. Vollständiges Textbuch. Reclam Universal - Bibliothek Nr. 5638. Stuttgart 1998, s.78.

nogen fransk symbolist, som ikke havde hyldet Wagner i roman eller i digt.³ Den franske Wagner-Kult begyndte med Baudelaire. Efter at have hørt Wagners musik 1860 i Paris skrev han den 17. februar samme år et langt begejstret brev til den tyske komponist; året efter udkom Baudelaire's berømte essay "Richard Wagner et Tannhäuser à Paris". Her tolker han Wagners musik i lyset af sit eget digt "Correspondances", altså det digt der mere end noget andet lod Baudelaire fremstå som forløber for symbolismen. Et højdepunkt i den egentlige symbolismes Wagnerkult var Mallarmés digt "Hommage" 1885, hvor Wagner bl.a. omtales som "le dieu Richard Wagner." Samtidig skrev Mallarmé sit essay "Richard Wagner, rêverie d'un poète français", som udkom 1885 i første nummer af det symbolistiske Pariser tidsskrift "Revue Wagnérienne." Dette tidsskrift, grundlagt af Edouard Dujardin, en tilhænger af Mallarmé, er i sig selv et vigtigt dokument der vidner om Wagners centrale placering i fransk symbolisme og dekadence. I denne sammenhæng er det også værd at bemærke, at de franske symbolisters begejstring for Wagner var sideløbende med deres interesse for den egentlige tyske romantik; således oversatte Maeterlinck i midten af 1890'erne Novalis, en oversættelse der fik stor gennemslagskraft blandt franske intellektuelle ved århundredskiftet. Tysk romantik var et vigtigt element i fransk symbolisme.

I Tyskland fik Wagner-receptionen et ganske andet forløb. Det kan jeg af praktiske grunde ikke gå nærmere ind på her. Vi må holde os til den unge Thomas Mann. Gentagne gange har Th. Mann fremhævet, at hans litterære udgangspunkt var europæisk dekadence og symbolisme: "Ich gehöre geistig jenem über ganz Europa verbreiteten Geschlecht von Schriftstellern an, die, aus der *décadence* kommend, zu Chronisten und Analytikern der *décadence* bestellt...mit der Überwindung von Dekadenz und Nihilismus wenigstens experimentieren."⁴ Som så mange andre europæiske forfattere med tilknytning til dekadence og symbolisme var den unge Th. Mann samtidig en glødende beundrer af Wagners værker. For Th. Mann som for Nietzsche var Wagner og dekadencen to sider af samme sag. Wagner var for dem helt enkelt dekadencens kunstner par excellence. Hvor afhængig den unge Th. Mann kunne være af Wagners kunst, fremgår af et brev til ungdomsvennen Kurt Martens

² Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Wagner. Texte und Zeugnisse 1895 - 1955. Ausgewählt, kommentiert und mit einem Essay von Hans Rudolf Viet. Frankfurt am Main 1999, s.118.

³ Werner Vordtriede: Novalis und die französischen Symbolisten. Stuttgart 1963, s.165.

⁴ Betrachtungen eines Unpolitischen. Frankfurt am Main 1988, s.193.

fra 16.10.1902: "Ich bin gerade der Kunst Wagners gegenüber vollständig wehrlos." Et par år senere, 1904, udtrykte han sig endnu tydeligere: "Fragte man mich nach meinem Meister, so müsste ich einen Namen nennen, der meine Kollegen von der Literatur wohl in Erstaunen setzen würde: Richard Wagner. Es sind in der Tat die Werke dieses Mächtigsten, die so stimulierend wie sonst nichts in der Welt auf meinen Kunsttrieb wirken.." Blandt de kunstneriske virkemidler han havde lært sig af Wagner nævner han her "das Metaphysische, die symbolische Gehobenheit des Moments", og han tilføjer: "Alle meine Novellen haben den symbolischen Zug."⁵ Dette gælder også for "Tristan"-novellen, som vi skal se. Sammenhængen mellem dekadence og symbolisme er simpelthen et gennemgående træk i hans ungdomsnoveller. Th. Manns beundring for Wagner var imidlertid ikke uden forbehold. Hans indstilling til Wagner var i virkeligheden præget af samme ambivalens som hans indstilling til dekadencen. I essayet "Auseinandersetzung mit Richard Wagner" fra juli 1911 forsøgte han at distancere sig fra Wagner ligesom han i de foregående år - forgæves - havde forsøgt at frigøre sig fra dekadencen. Sammenfattende skriver han i dette essay om sit hidtidige forhold til Wagner: "Lange Zeit stand des Bayreuthers Name über all meinem künstlerischen Denken und Tun"; derefter følger den ambivalente vurdering, der er så karakteristisk for Th. Manns forhold til Wagner: "Als Geist, als Charakter schien er mir suspekt, als Künstler unwiderstehlich, wenn auch tief fragwürdig in bezug auf den Adel, die Reinheit und Gesundheit seiner Wirkungen"⁶

Allerede som ung havde Th. Mann ikke kunnet undgå at lægge mærke til påfaldende overensstemmelser mellem Wagners "Tristan und Isolde" på den ene side og tekster fra den tyske romantik på den anden side. Ikke uden en vis forskerstolthed beretter han 1933 i det før citerede essay "Leiden und Größe Richard Wagners" om det han kalder sit litteraturhistoriske fund: Det var, skriver han, intet mindre end et litteraturhistorisk fund, da jeg som ungt menneske understregede den ekstatiske replik i kærlighedsdialogen mellem Lucinde og Julius i Fr. Schlegels roman: "O ewige Sehnsucht ! - Doch endlich wird des Tags fruchtlos Sehnen, eitles Blenden sinken und erlöschen, und eine grosse Liebesnacht sich ewig ruhig fühlen" og i margin noterede: "Tristan"⁷. Også "der Gedanke des

⁵ Viet (note 2), s. 18.

⁶ Ibid. s. 27.

⁷ Ibid. s. 118.

Liebestodes"⁸ mente han at kunne finde i Friedrich Schlegels "Lucinde". Ellers er det først og fremmest hos Novalis, Th. Mann ser sammenhængen mellem Wagners "Tristan" og den tyske romantik. Således skriver han: "Die sinnlich-übersinnlichen Intuitionen des Tristan kommen von...dem inbrünstigen Hektiker Novalis."⁹ Af Novalis citerer han også følgende sætninger for yderligere at dokumentere, at Wagners "Liebestod" i Tristan allerede fandtes hos romantikerne: "Im Tode ist die Liebe am süssesten; für die Liebenden ist der Tod eine Brautnacht, ein Geheimnis süßer Mysterien."¹⁰ Ordrette sproglige overensstemmelser anføres som f.eks.: "Tristan und Isolde nennen sich "Nachtgeweihte" - das steht wörtlich bei Novalis: "Der Nacht Geweihte"¹¹

At Thomas Manns iagttagelser i det store og hele holder, kan der næppe være tvivl om. Lighederne mellem Novalis' "Hymnen an die Nacht" og Richard Wagners "Tristan und Isolde" er mangfoldige og stikker dybt. Frem for alt finder man i begge værker som et gennemgående træk kulten af natten, af kærligheden og af døden. Denne fælles motivkonstellation er ikke tilfældig. Hvert af disse motiver åbner jo mulighed for at sprænge individuationens grænser i en ekstatiske unio mystica. Som modpol stilles deroverfor - ligeledes i begge værker - angreb på dagen og lyset som forstandens og den ydre realitets uvæsentlige skinverden der spærrer vejen til længselens mål. Vigtigt i begge værker er frem for alt erotiseringen af den omtalte motivkonstellation, ikke mindst erotiseringen af døds motivet. I Novalis' 4. hymne tales der således om dødens "Entzückungen", dens "Wollust" og dens "Genuss". Ekstasen i beskrivelsen af dødsøjeblikket understreges i denne hymne ved at prosaformen går over i korte, hektiske vers: "O sauge, Geliebter/ Gewaltig mich an/ Dass ich entschlummern/ Und lieben kann./ Ich fühle des Todes/ Verjüngende Flut..."¹² Både i Novalis' hymner og i Wagners opera ledsages døds- og kærlighedsmotivet stadigt af længselsmotivet. Denne konstellation træder tydeligt frem i anden akts kærlighedsduet i "Tristan und Isolde". Duetten begynder med en anrørelse af natten: "O ew'ge Nacht/ Süsse Nacht !/ Hehr erhabne / Liebesnacht !" Derefter går den over i en apostrofering af døden: "Holder Tod", for til slut at kulminere med ordene: "Sehnend

⁸ Ibid. s. 119.

⁹ Ibid. s. 117.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Novalis. Schriften. Erster Band. Herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart 1960, s. 139.

verlangter/ Liebestod."¹³ I den usædvanlige orddannelse "Liebestod" komprimeres så at sige den omtalte motivkonstellation. Wagners sammenfletning af Eros og Thanatos har i dette ord fundet sit mest markante sproglige udtryk.

Der kan således ikke herske tvivl om det indre slægtskab mellem Novalis' "Hymnen an die Nacht" og Wagners "Tristan und Isolde". De er begge i deres udtryksmåde, tankegang og værdiforestillinger genuint romantiske værker. Og dog er de i mange henseender ganske forskellige. Wagner vil jo først og fremmest på en ny og romantisk måde genskabe den gamle middelalderlige historie om kærlighedsparet Tristan og Isolde. Novalis derimod udkaster et gådefuldt verdenshistorisk og filosofisk panorama, der gør hans hymner til et hovedværk i den tidlige tyske romantik. Den kærlighedsoplevelse mellem et jeg og et du, som man finder i Novalis' 3. hymne er på ingen måde hovedsagen i "Hymnen an die Nacht"; den er kun et element blandt flere i hymnernes større kontekst. Anderledes er det i "Tristan und Isolde", for her er Wagners romantiske billedsprog primært knyttet til historien om de to elskende. Det er deres følelser som helt behersker musikken og scenebilledet. Kærlighedsparet præsenteres dog på ingen måde realistisk med individuelle træk, men fremtræder snarere som symboler på den erotiske livsvilje eller livsdrift der i dødsøjeblikket munder ud i en kosmisk-transcendent al-enhed: "in des Welt-Atems/ wehendem All-/ ertrinken/ versinken/unbewusst /höchste Lust".¹⁴ Med disse ord slutter "Tristan und Isolde".

Thomas Manns novelle med titlen "Tristan" blev skrevet 1901 og udkom 1903. Den ydre handling er spinkel, for ikke at sige banal: Til det afsides liggende tuberkulosesanatorium "Einfried", hvis navn minder om navnet på Wagners villa "Wahnfried" i Bayreuth, ankommer den robuste og vitale grosserer Klötterjahn med sin æteriske hustru Gabriele der skal indlægges for tuberkulose. På sanatoriet opholder den dekadente æstet, kunstneren Spinell, sig; egentlig hører han slet ikke til patienterne; han er her af andre grunde, "des Stiles wegen", som han senere forklarer Gabriele med henvisning til den strenge rene empirestil som kendetegner sanatoriebygningen.¹⁵ Denne stil følges af

¹³ Wagner (note 1), s. 46.

¹⁴ Ibid. s. 74.

¹⁵ Thomas Mann. Sämtliche Erzählungen. Frankfurt am Main 1963, s. 179. - I det følgende citeres "Tristan" efter denne udgave. Sidetallene angives i teksten umiddelbart efter citatet.

Spinell som en velgørende kontrast til hans egne indre opløsningstendenser. Ingen på sanatoriet interesserer sig for den mærkelige, i manges øjne latterlige Spinell. Efter hr. Klöterjahns afrejse opstår der imidlertid en slags sød musik mellem Gabriele og Spinell: han er æstetisk betaget, måske ikke så meget af hende selv som af det billede han gør sig af hende; hun er forbavset og imponeret af Spinells foragt for den materielle ydre virkelighed og fascineret af hans fantasiverden; frem for alt påvirkes hun mere og mere af Spinells omdigtning af hendes tidligere liv og af det billede som Spinell tegner af hendes efter hans mening egentlige væsen. Spinells stiliserende tolkning af Gabriele står helt i æsteticismens og dekadencens tegn. Dens følger viser sig tydeligst i musikscenen i kapitel 8; selv om lægen har forbudt hende at røre pianoet, giver hun efter for Spinell og spiller bl.a. Wagners "Tristan und Isolde". Efter denne scene forværres hendes tilstand drastisk, hr. Klöterjahn tilkaldes, Gabriele dør.

Denne novelle af Thomas Mann har karakter af et ideogram. Alle vigtige elementer i den er billeder for en bagved liggende ide. Kraftcenteret i dette ideogram er den omtalte musikscene, hvis billedsprog indeholder nøglen til novellens ide. Med en allerede her højt udviklet montage teknik integrerer Th. Mann store dele af Wagners tekst i sin novelle, undertiden ordret, suppleret af kommenterende parafraser i samme stil som Wagner-teksten; kærlighedsduetten i Wagners 2. akt gengives f.eks. på følgende måde i novellen: "Und ein geheimnisvoller Zwiegesang vereinigte sie in der namenlosen Hoffnung des Liebestodes, des endlos ungetrennten Umfangenseins im Wunderreiche der Nacht. Süsse Nacht ! Ewige Liebesnacht ! Alles umspannendes Land der Seligkeit ! Wer dich ahnend erschaut, wie könnte er ohne Bangen je zum öden Tage zurückerwachen ? Banne du das Bangen, holder Tod ! Löse du nun die Sehnen ganz von der Not des Erwachens !" (s.194) Wagners tilsvarende tekst lyder således: "O ew'ge Nacht, / süsse Nacht ! / Hehr erhebe Liebesnacht ! / Wen du umfängen, / wem du gelacht, / wie wär ohne Bangen / aus dir er je erwacht ? / Nun banne das Bangen, / holder Tod, / sehnend verlangter / Liebestod !" ¹⁶ Man ser, hvordan nøglebegrebet i Wagners tekst, ordet "Liebestod", rykkes ud af sin syntaktiske sammenhæng i novellen og placeres foran det ordrette citat. Samtidigt forklarer

Th. Mann betydningen af dette usædvanlige ord som "den uendelige, aldrig ophørende omfavelse i nattens underfulde rige." At netop ordet "Liebestod" i denne sammenhæng er vigtigt for Th. Mann, fremgår ligeledes af, at han anvender det endnu engang i musikscenen, da han til sidst lader Gabriele spille "den Schluss des Ganzen". Denne slutning kalder Th. Mann, afvigende fra Wagners tekst, "Isoldens Liebestod (s.194). Hos Wagner forekommer ordet "Liebestod" derimod kun een gang, nemlig - som citeret - i anden akt.

Den konstellation af motiverne længsel, kærlighed og død, som vi iagttog i Novalis' hymner og i Wagners opera, genfinder vi også i Manns Wagner-parafrase. Med stor sprogkunst beskriver Th. Mann således sammenhængen og samspillet mellem længselsmotiv, "das Sehnsuchtsmotiv, eine einsame und irrende Stimme in der Nacht", kærlighedsmotiv, "stieg aufwärts, rang sich entzückt empor bis zur süßen Verschlingung", og dødsmotiv, "mit einer seltsamen, plötzlich gedeckten Klangfarbe senkte das Todesmotiv sich herab" (s.192-93).

Musikscenen i "Tristan" kan man beundre som Th. Manns virtuose gengivelse af Wagners tekst og musik. Den er dog mere end det. I forhold til fortællingens symbolik og ideindhold, fungerer den først og fremmest som en slags subtekst, som fortællingen forholder sig til, citerende, alluderende og parodierende. Dette gælder ikke mindst for den lys- og mørkesymbolik, som Th. Mann har overtaget fra eller i det mindste har til fælles med Novalis' hymner og Wagners "Tristan und Isolde". Disses kontrastering af det pralende, løgnagtige dagslys på den ene side og den hellige, saliggørende nat på den anden side udmøntes i Th. Manns novelle i en konsekvent gennemført lys- og mørkesymbolik. Mørke og nat, sygdom og død relateres til dekadencen, i novellen repræsenteret af Spinell og af Wagners musik, lys, sol og stærke farver derimod hører hjemme på den antidekadente livsside omkring Klöterjahn, babyen og dennes barnepige. Således indledes musikscenen f.eks. med Spinells tilsyneladende ligegyldige bemærkninger om vejret: "Die Sonne ist fort. Unvermerkt hat der Himmel sich bezogen. Es fängt schon an, dunkel zu werden" (s.189). Gabriele bekræfter disse åndrige udtalelser: "Wahrhaftig, ja, alles liegt im Schatten." I det følgende udtrykker Spinell sin glæde ved mørket og sin modvilje mod solen, hvilket får Gabriele til at spørge: "Lieben Sie die Sonne nicht, Herr Spinell ?" Hans svar og forklaring lyder: "Man wird innerlicher ohne Sonne," et svar som kan læses som udtryk for den tyske romantiks "Innerlichkeits"- tradition, men som her dog først og fremmest tjener til at

¹⁶ Wagner (note 1), s.46.

latterliggøre den lyssky og humorforladte Spinell. At denne allusion til romantikken er ment ironisk, bliver endnu tydeligere i den senere brevs scene, hvor Spinell, inden han skriver sit brev til Klöterjahn, omhyggeligt trækker gardinerne for, "wahrscheinlich, um sich innerlicher zu machen", som fortælleren ironisk bemærker (s.197).

Lokket og truet af Spinell spiller Gabriele i begyndelsen af musikscenen Chopin, ikke tilfældigt hans til novellens symbolik så passende "Nocturnes". I beskrivelsen af den spillende Gabriele fremhæves, hvordan "die Schatten in den Winkeln ihrer Augen sich vertieften" (s.191); disse skygger under hendes øjne blev allerede nævnt ved hendes ankomst til sanatoriet: "Sie lächelte mit ihren Augen...deren Winkel...in tiefem Schatten lagen" (s.173); detaljen gentages nok engang, da Gabriele efter Chopins "Nocturnes" spiller Isoldes "Liebestod": "wie die Schatten in den Winkeln ihrer Augen sich vertieften", hedder det nu (s.194). For en isoleret betragtning kan en detalje som denne virke realistisk beskrivende, men set i novellens kontekst indgår den som et symbolsk ledemotiv i fortællingens lys-mørke-symbolik. Musikscenen slutter med, at Spinell før sin exit falder på knæ. Billedet af den knælende Spinell står helt i farvesymbolikkens tjeneste: "Sein langer, schwarzer Gehrock breitete sich auf dem Boden aus" (s.195).

Denne symbolik når sit højdepunkt i novellens slutoptrin, da Spinell, efter Gabrieles død, går en aftenur og uventet konfronteres med ægteparret Klöterjahns baby, af fortælleren konsekvent omtalt som Anton Klöterjahn der Jüngere. Denne pragtbaby, hvis excessive sundhed tidligere er blevet kommenteret af både Spinell og fortælleren med syrlig ironi, sidder her i sin barnevogn, kørt af barnepigen. Mødet, som helt overrumpler Spinell, beskrives således: "Der Weg wandte sich; er führte der sinkenden Sonne entgegen. Durchzogen von zwei schmalen, erleuchteten Wolkenstreifen mit vergoldeten Rändern stand sie gross und schräge am Himmel, setzte die Wipfel der Bäume in Glut und goss ihren gelbrötlichen Glanz über den Garten hin. Und inmitten dieser goldigen Verklärung, die gewaltige Gloriole der Sonnenscheibe zu Häupten, stand hochauferichtet im Wege eine üppige, ganz in Rot, Gold und Schottisch gekleidete Person, die ihre Rechte in die schwellende Hüfte stemmte und mit der Linken ein grazil geformtes Wägelchen leicht vor sich hin und her bewegte. In diesem Wägelchen aber sass das Kind, sass Anton Klöterjahn der Jüngere, sass Gabriele Eckhofs dicker Sohn !" (s.206). Billedet af den farvestrålende, formsvulmende barnepige i aften solens skær står i sig selv som et næsten mytisk symbol på

livet, ikke mindst takket være ordet "Gloriole" der på tysk for det meste bruges i betydningen helgenglorie. Billedet er imidlertid en del af novellens lys- og farvesymbolik, i denne scene suppleret af de to antipoders farver, den lille Anton Klöterjahn med sin hvide jakke og hvide hue og Spinell der kort og godt reduceres til "die schwarze Gestalt" (s.206). Ved synet af den vitale baby, som jubler af "animalisches Wohlbefinden", tager Spinell, die schwarze Gestalt, skyndsomst flugten. For novellens ydre handling er denne slutning overflødig, men for novellens ideogram er den vigtig: lyset og livet synes her at sejre over mørket, døden og dekadencen. Hvad vurderingen angår, er slutningen imidlertid alt andet end entydig. Læseren ved ikke med sikkerhed, hvor fortællerens sympati ligger: hos den dekadente æstet Spinell eller hos borgerskabets og den robuste vitalismes repræsentanter?

Med musikscenen kunne novellen i og for sig godt være afsluttet. Spinell og Gabriele ses ikke mere, og Gabriele dør kort efter på sit værelse. Men Th. Mann har tilføjet yderligere fire kapitler, hvis primære funktion er at fortolke novellen. Vi har her at gøre med en form for intern tekstfortolkning og læserstyring som er karakteristisk for Manns fortælle teknik. Tydeligst viser det sig i kapitel 10 med Spinells brev til Klöterjahn. I dette brev præsenterer Spinell sin opfattelse af Gabrieles liv og død samt af Klöterjahns og sin egen rolle i forhold til Gabriele. Hans tolkning siger utvivlsomt noget om Thomas Manns intentioner med novellen og har i det hele taget en vis receptionsstyrende funktion. Denne funktion modificeres dog af den kendsgerning, at brevet også tjener som en indirekte karakteristik af brevskriveren Spinell, og i denne karakteristik indgår træk af karikatur. Da Th. Mann arbejdede på novellen, omtalte han den i et brev til sin broder Heinrich (13.2.1901) som en burleske med titlen Tristan og tilføjede: "Das ist echt ! Eine Burleske, die "Tristan" heisst." Th. Mann satsede altså fra begyndelsen bevidst på det paradoks der lå i at kombinere det romantisk-patetiske Tristan-tema med grotesk-burleske elementer. Den burleske komik behersker helt fremstillingen af bipersonerne, dvs. sanatoriets patienter, men omfatter derudover også de to mandlige hovedpersoner, Spinell og Klöterjahn. Her fejrer Th. Manns ironi store triumfer. Samtidig bemærker man imidlertid, at vigtige dele af fortællingen overhovedet ikke berøres af denne ironi, komik og satire. Til den ironifrie zone hører først og fremmest Gabriele og Wagners musik. Gabriele omtales altid af fortælleren med respekt og hengivenhed; Wagners tekst og musik præsenteres tilsvarende uden ironiske

kommentarer fra den ellers så respektløse fortællers side, ja Wagners romantiske patos og kærligheds-mystik intensiveres snarere af fortællerens parafraser i musikscenen.

I sit brev vælger Spinell at fremstille Gabrieles liv før mødet med Klöterjahn ved hjælp af en scene i haven i hendes barndomshjem. Gabriele sidder her sammen med sine veninder omkring et springvand. Spinell samler de få oplysninger han er i besiddelse af til et stiliseret og æstetiseret billede af pigerne i haven - uden smålig hensyntagen til de faktiske forhold. Han føler sig i det hele taget ikke forpligtet af virkeligheden; han er, som han engang sagde til Gabriele, ikke "wirklichkeitsgierig", et ord som gjorde dybt indtryk på hende. Pigerne i haven bliver i hans fantasifulde version til "sieben Jungfrauen", som i et eventyr. De sidder omkring springvandet dér hvor det "in müder und edler Rundung sich zum Falle neigte" (s.198). Som man ser, må selv springvandets stråle tilpasse sig Spinells dekadente æsteticisme; den er træt og ædel i sin runding og bidrager sammen med de lillafarvede lilier der bøjer sig over brøndens forfaldne kant til at give hele scenen karakter af et Jugendstil-billede. Derudover lader Spinell de syv jomfruer synge med "leise, helle Stimmen", og det på trods af at Gabriele tidligere havde forsikret ham om, at de bare hæklede og snakkede. I sit rasende opgør med Spinell i det følgende kapitel gør Klöterjahn ham opmærksom på denne afvigelse fra virkelighedens verden: "Sie sangen gar nicht ! Sie strickten. Ausserdem sprachen sie, soviel ich verstanden habe, von einem Rezept für Kartoffelpuffer" (s.204). Tydeligere kan forskellen mellem Spinell og Klöterjahn næppe vises.

Efter beskrivelsen følger tolkningen. Scenen i haven ser Spinell som et billede på Gabrieles eksistens: "Es war eine rührende und friedevolle Apotheose, getaucht in die abendliche Verklärung des Verfalls, der Auflösung und der Verlöschung" (s.199). Altså: den gamle forfinede slægt i en forklarelsens slutfase af forfald, opløsning og undergang, en topos i europæisk dekadencelitteratur, ikke alene i "Buddenbrooks" med undertitlen "Verfall einer Familie", men også i franskmænd Huysmans' roman "À rebours", undertiden kaldet dekadencens breviar; endvidere i Herman Bangs "Haabløse Slægter" og i mange andre af dekadencens romaner. Dermed havde Spinell placeret Gabriele i dekadencens kontekst; i overensstemmelse hermed hævder han, at hendes sjæl allerede dengang tilhørte skønheden og døden; hendes skønhed betegner han derfor som "Todesschönheit"(s.199). Ind i dette forfinede skønhedsrige bryder så Klöterjahn som en faunisk barbar og slæber Gabriele "in

das Leben und in die Hässlichkeit". Deres ægteskab fremstilles af Spinell på følgende måde: "Sie (dvs. Klöterjahn) erniedrigen die müde, scheue und in erhabener Unbrauchbarkeit blühende Schönheit des Todes in den Dienst des gemeinen Alltags und jenes blöden, ungefügen und verächtlichen Götzen, den man die Natur nennt" (s.200). Dermed har Spinell leveret sin vurdering og sin tolkning af Klöterjahns ægteskab. Gabriele kaldes en dødens blomstrende skønhed der i ægteskabet med Klöterjahn misbruges i hverdagens og naturens tjeneste. Naturen stemples i overensstemmelse med den Schopenhauerbegeistrede franske dekadence som en foragtelig afgud. Døden og skønheden derimod stilles som positive værdier overfor hverdagen, naturen og livet, begreber der alle i Spinells og dekadencens værdisystem har stærkt negative konnotationer.

Som sin egen specielle fortjeneste fremhæver Spinell i brevet, at det er ham som har forhindret Gabriele i at dø i den fornæringens tilstand, som ægteskabet med Klöterjahn havde bragt hende i. Takket være Spinell vil hun nu i dødsøjeblikket kunne hæve sig "aus den Tiefen ihrer Erniedrigung"; hun vil nu kunne udånde "stolz und selig unter dem tödlichen Kusse der Schönheit" (s.200). Det metaforiske udtryk "unter dem tödlichen Kusse der Schönheit" refererer til Gabrieles og Spinells fælles oplevelse af Wagners "Tristan und Isolde" i musikscenen. Th. Mann havde her stærkt understreget musikkens erotiske karakter: "Zwei Kräfte, zwei entrückte Seelen strebten in Leiden und Seligkeit nacheinander und umarmten sich in dem verzückten und wahnsinnigen Begehren nach dem Ewigen und Absoluten" (s.192). Ved at sammenstille kærlighed ("Kuss") og død ("tödllich") fører Spinell den musikalske oplevelse hen i nærheden af Wagners "Liebestod". Nærmere kan han ikke komme "Liebestod", der jo forudsætter en elskende mand og en elskende kvinde. Men Spinell er ikke nogen mand. Thomas Mann har beskrevet ham som en eunuk uden maskuline kendetegn; "der verweste Säugling" kalder man ham på sanatoriet. Sin potentielle elskerrolle udfylder han da heller ikke, men bryder i slutningen af musikscenen hulkende sammen. Som "Liebe" ligger også "Liebestod" uden for hans muligheder. Selv taler han aldrig om "Liebe", men desto mere om "Schönheit". "Liebestod" bliver hos ham til "Todesschönheit" eller til "Schönheit des Todes"; æstetiseringen fortrænger kærligheden. Målet for Spinell er ikke døden i kærlighed, men døden i skønhed, svarende til Verlaines definition: "décadence, c'est mourir en beauté". Spinell er således - trods sin Wagnerisme - ikke romantiker, men en dekadent æstet.

Spinells funktion som en slags tekstintern fortolkningsinstans i novellen, viser sig måske allertydeligst i brevets sidste afsnit. Her erklærer han, at han hader Klöterjahn og hans barn, "wie ich das Leben selbst hasse, das gemeine, das lächerliche und dennoch triumphierende Leben, das Sie darstellen, den ewigen Gegensatz und Todfeind der Schönheit" (s.200). Spinells formulering viser, at Klöterjahn for ham ikke så meget er en individualitet, men mere en repræsentant for noget alment, nemlig et symbol på livet: "das Leben, das Sie darstellen". Men også Spinell-figuren selv har karakter af symbol. I sit essay "Bilse und ich" fra 1906 kalder Th. Mann først Spinell for en satirisk figur ved hjælp af hvilken han kritiserede træk hos sig selv, først og fremmest "das Aesthetentum, jene erstorbene Künstlichkeit, in der ich die Gefahr der Gefahren sehe". Men derefter fortsætter han: "Ich erhob ihn zum Typus, zum wandelnden Symbol." Sin symbolkarakter fik Spinell først og fremmest ved at Th. Mann udstyrede ham med en række af de ydre og indre træk som kendetegner dekadencen i almindelighed. Som Klöterjahn symboliserer livet, sundheden, naturen og den borgerlige hverdagsverden, således symboliserer Spinell derfor dekadencen med dens kult af skønhed, sygdom, død, nat, fantasi og ikke mindst af Richard Wagners kunst. Med modstillingen af disse to symbolske figurer lykkes det Th. Mann at fremstille tidens gennemgående kontrast mellem på den ene side dekadencen og på den anden side den vitalistiske anti-dekadence.

Wagners musikdramaer udgjorde, som vi har set, et vigtigt forbindelsesled mellem den tyske romantik og den europæiske dekadence. Det illustreres også af Th. Manns "Tristan"-novelle med dens genuint romantiske Wagner-passager placeret i en udpræget dekadent kontekst. Trods væsentlige berøringsflader går romantik og dekadence imidlertid ikke op i en højere enhed i Th. Manns novelle. Man kan tværtimod sige, at det romantiske element i "Tristan" bruges til at demaskere dekadencens repræsentant. Den "Liebestod", som er kernen i Wagner-teksten, skyr Spinell ligesom han i det hele taget skyr enhver form for kærlighed. Målbevidst gennemtrumfer han i stedet sit egentlige projekt, hvis mål alene er at føre Gabriele frem til "die Schönheit des Todes" uden hensyntagen til hendes følelser. At Th. Mann lader Gabriele dø i sygesengen efter en voldsom blodstyrning, en uæstetisk, men realistisk død, afslører yderligere forløjetheden i Spinells æstetiserende døds-kult. På denne måde bruger Th. Mann Spinell-figuren til at afsløre den amoralske nihilisme i dekadencen, som han moralsk fordømte, men som han i kunstnerisk henseende fuldt ud forstod at

udnytte. Samtidig bekræfter han med denne novelle sin senere karakteristik af sig selv i "Betrachtungen eines Unpolitischen": "Chronist und Erläuterer der Décadence, Liebhaber des Pathologischen und des Todes, ein Ästhet mit der Tendenz zum Abgrund"¹⁷.

¹⁷ "Betrachtungen" (note 4), s.145.

En ny sensibilitet

Om Johannes Jørgensens introduktion af den tidlige modernisme

Peer E. Sørensen

"Poesien kan ikke [...] tilpasse sig videnskaben eller moralen; den har ikke Sandheden som mål, den har kun sig selv".

Charles Baudelaire i *Curiosités esthétiques*.

Det moderne

I indledningen til artiklen "Romantikken i moderne dansk Literatur" fra 1904, filosoferer Johannes Jørgensen (1866 - 1956) over begreberne moderne og modernistisk. Han var ved siden af Valdemar Vedel den første, der anvendte begrebet 'modernisme' på dansk. Hos Jørgensen lyder det således: "At tale om moderne dansk Literatur vil, efter almindelig Sprogbrug, ikke sige det samme som at tale om dansk Nutidslitteratur. [...] Det er denne Mening af Ordet "moderne", der gør, at jeg f. Eks. ikke kan kalde Zakarias Nielsen for en moderne Forfatter. Han er en dansk Nutidsforfatter – men det er en ganske anden Ting. Han har maaske formelt og stilistisk lært af de moderne – det er ikke udelukket. Men selv er han ikke moderne [...] Naar vi taler om en "moderne" Forfatter, véd alle, at vi derved tænker paa en Forfatter med visse bestemte Ideer. En for længst afdød Digter kan derfor stadig være moderne – f. Eks. J.P. Jacobsen. En endnu levende kan til Gengæld være umoderne – f. Eks. K.G. Brøndsted. [...] I denne Betydning af Ordet optræder da den første moderne Forfatter herhjemme omkring Aaret 1870. [...] Det er fra og med Georg Brandes, vi daterer den moderne danske Litteratur, den, der principielt er sig sin Modernisme bevidst". Johannes Jørgensen betoner det selvrefleksive og bevidstheden om at tilhøre 'moderniteten' som det, der konstituerer 'modernismen': modernismen er en kunstnerisk reflekteret modernitet. Jørgensen tænker utvivlsomt på Brandes' statusbog fra 1883, *Det moderne Gjennembruds Mand*. Den leverede ordet 'moderne', og den understregede samtidig den brud-retorik, der altid ledsager de forskellige moderne gennembrud efter 1870. Blandt de samtidige bør man skelne mellem dem, der er på højde med den moderne tid, og dem der ikke er det. Zacharias

Nielsen er det definitivt ikke. Han er nemlig i sin bekræftende opbyggelighed slet og ret umoderne.

Det moderne er for Johannes Jørgensen identisk med det ikke-opbyggelige, det spaltede og disharmoniske. Den moderne forfatter er, som en bevidst og kritisk samtidig, i realiteten en usamtidig, hvis kunst og tænkning rækker ud over den verden, der er. Dermed arbejder Jørgensen videre på Brandes' billede af det moderne som bruddets privilegerede rum. Men han bryder i samme greb med Brandes' litteratursyn: væk fra den problemdebatteerende og engagerede litteratur og den oplysningstænkning, den udsprang af, hen til en litteratur uden ekstralitterære forpligtelser gennemsyret af *fin-de-siècle*-tænkning. Jørgensen vil en autonom, æstetisk forfinet kunst. Men uanset den ofte meget skarpe polemik mod Georg Brandes, så er det dennes genre, digterportrættet, der er den lokale matrice for Jørgensens kritiske kunst. Paul Bourget er den franske forbindelse.

Det moderne er for ham det udsatte, det dramatiske, en cæsur i historien. Det moderne indstifter et mønster, der i radikal forstand bryder med fortidige vaner. En sådan konstruktion er, hvor filosofisk uholdbar den end er, en effektiv baggrund for en litteraturpolitisk indsats, som den Jørgensen planlagde i begyndelsen af 1890'erne, da han skrev en række af de artikler, vi genoptrykker i denne bog. Hans artikler åbnede en ny litterær horisont hinsides den såkaldte naturalisme. Med introduktionen af de franske modernister fra Baudelaire til Mallarmé åbnede han for en ny, en i alle henseender udfordrende litteratur, som han senere efter sin konvertering til katolicismen mente, at han måtte tage afstand fra. Men også i sit lidenskabelige opgør med den modernisme, han selv havde introduceret, placerede han sig i centrum af fundamentale problematikker i den poetiske tænkning i det tyvende århundredes begyndelse, især ved sin diskussion af den romantiske, det vil for Jørgensen sige den moderne, jeg-filosofi. Johannes Jørgensen er en af de helt centrale kritiske begavelser i nyere dansk litteratur.

Forhistorien

Inden Johannes Jørgensen blev den nye litteraturs bannerfører i Danmark, arbejdede han som journalist, først på *Social-Demokraten*, siden på Ernst Brandes' *Kjøbenhavns Børs-Tidende* til det gik ind som selvstændigt organ efter dennes død i 1892. Det journalistiske

arbejde fortsatte han med op igennem 1890'erne og ind i det nye århundrede. Trods et ofte artikuleret ubehag ved dette arbejde som "litterær Daglejer", fik han hurtigt frihed til at skrive i *Børs-Tidende* om de emner, der optog ham – Ernst Brandes var en åbensindet og generøs arbejdsgiver, og Jørgensen mytologiserer sit ubehag. Han blev nemlig hurtigt en usædvanlig kreativ skribent med megen fingerspitzengefühl for de nye tendenser i tiden. På aviserne øvede han sig i forskellige genrer og udviklede i disse år en smidig og skarp journalistisk prosa. Til *Kjøbenhavns Børs-Tidende* skrev han ikke blot litterære anmeldelser, men også recensioner af kunst og teater og publicerede korte naturlyriske tekster, som han senere genbrugte i sine romaner. Desuden skrev han en række introduktioner til nyere fransk litteratur: Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Joris-Karl Huysmans, Pierre Loti, Léon Bloy, Paul Bourget – og til Edgar Allan Poe og Percy Bysshe Shelley. Det skete i tidsskriftet *Tilskueren* i årene mellem 1891 og 1893. De blev i 1906 sammen med andre artikler udgivet som bog under titlen *Essays*.

I slutningen af 80'erne havde han endnu ikke sans for den nye litteratur, der så småt var begyndt at gøre sig gældende i de litterære tidsskrifter ved siden af traditionerne fra Det moderne Gennembrud. I tidsskriftet *Ny Jord*, der kun overlevede et par år, blev et udvalg af Baudelaire's prosadigte oversat i 1889 uden at vække opsigt. Udvalget blev i samme nummer suppleret med en oversættelse af Paul Bourgets berømte artikel fra 1881 om Baudelaire som dekadent digter. Den blev i 1883 genoptrykt i Bourgets meget udbredte *Essais de psychologie contemporaine*. *Ny Jord* leverede således på et tidligt tidspunkt en fyldig og kompetent introduktion til den store franskmand, som ellers blot havde været nævnt en passant af Brandes i forbindelse med Emil Aarestrup. Før disse introduktioner, og før Johannes Jørgensens banebrydende kritiske indsatser, havde kunsthistorikeren Emil Hannover i det andet nummer af *Ny Jord* peget på en skole af "uafhængige", "dekadenter" og "symbolister" som interessante digtere, der repræsenterede en anden retning i fransk litteratur end den, der dominerede den hjemlige kritik – en anden skole, som han mente burde interessere det danske publikum. Den franske forfatter Léon Bloy havde desuden holdt en række stærkt polemiske foredrag, der vakte stor opsigt, i København i 1891, blandt andet om Baudelaire, Huysmans og om naturalismens død.

1891 er det frugtbare år, hvor Johannes Jørgensens kritiske journalistik fandt sin form. Inden da havde han forberedt vendingen mod den nye litteratur ved at skrive om malerkunst. "Det var Malerne, der begyndte", forklarede han senere sin biograf Emil Frederiksen. Anmeldelserne viser, at hans billedsyn var litterært. Han brugte simpelthen malerierne til at skærpe sin litterære bevidsthed med. I *Kjøbenhavns Børs-Tidende* kan man følge, hvorledes han orienterede sig bredt og anmeldte psykiatriske værker ved siden af den skønne litteratur. Blandt andet kommenterede han den indflydelsesrige franske psykiatriker Théodule Ribots bog *Dobbeltbevidsthed og dermed beslægtede Sygdomme i det menneskelige Jeg* (oversat til dansk 1890) og promoverede derved et af de mere markante brud med den klassiske personlighedsmodel før Freud, et brud der fik stor betydning for den samtidige romandigtning. Denne interesse for jeg'ets sammensathed, for de psykofysiske og 'ubevidste' sider af menneskets sjæleliv udnyttede han senere i sine romaner, og den er i det hele taget symptomatisk for 90'er-generationen. I en artikel om "Det nyeste Frankrig" slås der en række slag for den nye digtning. Og i artikelserien med overskriften "Det unge Danmark" skrev han under slagordene "det Ny, det Ubekendte, det Fjerne, det Fremmede" (hentet fra Baudelaire's digt "Le Voyage" ["Rejsen"]) blandt andet om nye digtere som Viggo Stuckenborg, Sophus Claussen, Niels Møller, Sophus Michaëlis og Helge Rode. Samtidig oversættede han Edgar Allan Poes *The Narrative of A. Gordon Pym* til *Børs-Tidende* og arbejdede på den artikelserie til *Tilskueren*, som blev trykt under overskriften "En ny Digtning".

Historien

I indledningen til sit essay om Baudelaire skildrer Johannes Jørgensen sit første møde med den franske digter. Det fandt sted en sen nattetime i Sophus Claussens store trefags-værelse, hvor Claussen læste op af *Les Fleurs du mal* (*Helvedesblomsterne*, 1857). Digtene gjorde et overvældende indtryk på Jørgensen, der afslutter skildringen af situationen således: "Disse Vers virkede paa mig, som Heine seks Aar før havde virket. Jeg fornåm gennem hele mit Væsen den sagte Gysen af Tilfredsstillelse, som overfalder én ved Opdagelsen af, at man ikke er helt alene i Tilværelsen, men at der et Sted i Verden findes et Hjærte, som banker i Takt med ens egen Puls. Da min Ven tav og forventningsfuldt saa op – selv betaget for at se

min Betagelse – spurgte jeg blot om hin fremmedes Navn. Det var Charles Baudelaire”. Bag disse ord ligger Baudelaires fremstilling af sit første møde med Poe – ”et chock af genkendelse”, kaldte han det – som matrice for Jørgensens indvielse til den nye digtning: Poe, Baudelaire og Johannes Jørgensen. Grebet har Jørgensen hentet i indledning til Paul Bourgets artikel om Baudelaire fra 1881.

Passagen er sigende for hans kritiske virksomhed i de frugtbare år i begyndelsen af 1890'erne. Formuleringerne vidner om en uhyre opstemt receptivitet. I essayene fra 90'erne kan man overalt iagttage, hvorledes han næppe kan skelne mellem sit eget og det fremmede, i den grad læser han kreativt-identifikatorisk. Det er netop dette empathiske træk, der giver disse papirer en uhyre intensitet. Johannes Jørgensen formidler ikke i første omgang viden. Han vil digteriske perspektiver og muligheder. Artiklernes rolle skulle netop være sådan: inspiration, forandring, spring, åbning.

Edgar Allan Poe

I indledningen sit essay *Edgar Poe i Tilskueren*, 1891, bestemmer han den nye digtnings særpræg. Den er anti-naturalistisk og ikke propagandistisk. Men den er ikke *l'art pour l'art*. Den litteratur, Johannes Jørgensen agiterer for, tilskrives i og med dens samfundsfravendthed en kritisk vilje: den er i hele sit væsen gennemsyret af civilisationskritik, og bruddet er dens grundfigur. Det er således ikke i kritikken af det moderne samfund, at vandene skilles mellem den problemdebatterende litteratur og den nye digtning. De forholder sig nemlig begge kritisk til de samfundsmæssige konstitutionsbetingelser. Det er i poetikken og den poetiske praksis, de afgørende forskelle findes. Jørgensen ved, at digtning ikke kan reduceres til sine sociale betingelser, og han er sig bevidst, at de poetiske strategier udtrykker et valg. Derfor lyder det således om den nye digtning: ”Da opstaar der, midt i dette moderne Samfund, en Slægt af Digtere, hvis Poesi er Frelse og Fred i en evig Skønheds Riger og paa Kysterne af en udødelig Drøm Menneskeandens Protest mod Tiden og Verden. Disse Digtere haaber ikke – som Shelley og Byron – at være de Organer, hvormed Samfundet begynder sin Omformning til et nyt og bedre Liv [...] De er fødte for sent i Aarhundredet, alt for mange Revolutioner er gaaede hen over dem; de har mistet Troen paa det legemlige Oprørs Magt. [...] De bortvender sig fra Verden, fra det ydre Liv. Og de søger”.

Disse digtere vil frigøre kunstværket fra dets binding til tiden for at skabe en tidløs, kunstnerisk skønhedsverden. De nye, ikke-naturalistiske forfattere vender ganske vist ryggen til verden, men i denne gestus indskrives de fortrædelighedens rige i deres tekster. Den er deres skønhedsverdens konstitutionsbetingelse, hvad der giver disse værker deres særegne og skrøbelige intensitet. Såvel den 'gamle' som den 'nye' digtning er parthaver i det moderne samfund, og også den nye digtning med dens krav om autonomi er samfundsmæssig. Ja, kravet om autonomi er netop, ifølge Johannes Jørgensen, det samfundsmæssige ved den. Det forholder sig nemlig sådan, at den nye ånd gav sig de første og stærkeste udslag i det land, ”hvor Pengevældet og Skønhedshadet kraftigst stod i Flor – i Mammon-Aarhundredets Mønsterstat, Dollardyrkelsens, Reklamens og Humbugens Fødeland, Nordamerika”. Han tænker på Poe, hvis fortællinger oversattes til fransk af Baudelaire i 1856 og 1857. Senere oversatte Mallarmé Poes digte og Huysmans hyldede ham i sin kultroman *À rebours*, 1884 (*Mot strømmen*, Oslo 1998). Disse initiativer skabte en veritabel Poe-dyrkelse på kontinentet, hvor Poe blev opfattet som den moderne digtnings første frontfigur.

Det portræt, Johannes Jørgensen giver af den amerikanske forfatter, viser en absolut utilpasset digter, ganske ulig den traditionelle digtnings ærværdige forfattere. Poe er Jørgensens matrice for den modernistiske kunstner: forældreløs, fattig, ulykkelig og utilpasset i samfundet bliver han for samfundet samfundets fjende. Han lever i en fornedret og fornedrende virkelighed, som en fremmed i en klaustrofobisk verden. Poeten degraderet og samtidig besat af en uhyre længsel efter det uopnåelige og ukendte andet, som han har oplevet i illuminerede øjeblikke – det er Johannes Jørgensens grundfigur, som han ser den moderne litteraturs fremmeste repræsentanter gennemlide igen og igen. Skønhedslængslen er ikke til at skille fra den virkelighed, der efterstræber den. Og den, der trods alt alligevel insisterer på at følge drømmen, bevæger sig mod udskillelsen, besudlingen og undergangen. De poetiske øjeblikke, ”visse overnaturlige Sjælstilstande”, er netop øjeblikke, punkter i tidens stadige strøm, hvor vi i glimt nærmer os, men aldrig for alvor kommer ud af ”Fornuftens Bedrag” og derfor vender skuffede tilbage. Løftelse og fald, ekstase og sår, er bundet sammen i en stadig og uophævelig svingningsfigur.

Johannes Jørgensens portræt af Poe som modernist er patetisk. Den modernistiske digter er en udsat, en ensom, der får sin karakter ved at skille sig ud fra alverdens

mammondyrkere. Og da verden er hæslig, bliver digterens kærlighed til det "usædvanlige, det overnaturlige, Gaaden, Underet og den Skønhed som er over al Forstand" ikke bare en adækvat protestform, men selve grundlaget under den kunstneriske aktivitet: den er dunkel, antiborgerlig, ja, antisocial med nødvendighed. Ubehaget i kulturen og drømmen om noget ubestemt andet går igennem alle Jørgensens portrætter af de modernistiske digtere. Den skønhedsdrøm, der kredses om, er i enhver henseende *fin-de-siècle*: den får netop sin uhyre intensitet, fordi den er berøvet al fremtid, fordi den er endetidens dunkle billeder, dens nattelys. Og sådan leverer Johannes Jørgensen en paradigmatiske bestemmelse af den moderne litteratur, der skiller den effektivt ud fra de solide traditioner i dansk digtning i det nittende århundrede: "Han ønskede at skildre Sjælelivets Undtagelsestilfælde, de uhyggelige Drømmes Mareridt, den uafvendelige Undergangs Rædsel. [...] Han elsker alle sære, usædvanlige Sindstilstande. [...] Opiumsrusens Forvirring, de perverse Indskydelser", hedder det om Poe få år efter Sædelighedsfejden og dommen over Herman Bang for usædelighed. Med disse betragtninger introducerede Johannes Jørgensen en række centrale modernistiske temaer, som alle peger ind i det kommende århundrede. Ja, disse bestemmelser af den nye digtnings temaverden er ikke kun en spidsformulering af en helt ny sensibilitet. De er udtryk for en fundamental ændring af den litterære institutions diskursive register: med disse idealer rykker sygeligheden, undergangen, dissocieringen, brudtheden, perversionen, rusen og undtagelsen ind i centrum af det litterære udtryk. Denne forskydning fra normalitet og idealitet til fremmedgørelse, excentricitet og perversion ændrer det litterære univers og forvandler den ældre litteratur til et fjernt refugium for historiske tankeformer om helhed og mening.

Poes sjæl er ramt af spleen og melankoli. I dette henførte portræt af heroisk-patetisk særhed bliver han i sandhed en forældreløs. Hans digtning samler og forsoner intet. Han lever i det kontinuitetsløse, hvor enhver tanke om det myndige individ, som er herre i sit eget hus og lever i harmoni med verden, fortoner sig som fantasterier og løgn. I dette portræt bryder den gamle kultur sammen, fordi den verden, der skulle vise dens gyldighed, selv afviser den. Den modernistiske digter er derfor i alle sine "perverse Indskydelser" og i alle sine vejløse drømme på ret kurs: den moderne verden er af lave og enhver forbindtlighed over for dens elendigheder ville være utilstedelig. På den vis tegner Poe i en storslået profetisk gestus modernismens konturer i litteraturen (Baudelaire) og i kunsten (Odilon

Redon) – eksemplerne er Johannes Jørgensens. Desuden laver Jørgensen en interessant kobling mellem Poes forfatterskab og Schopenhauers filosofi.

Det hele ses i et eksistensindfældet regi: digterens liv er udgangspunkt for hans kunst. Det betyder, at Johannes Jørgensen er uinteressert i Poes poetik, sådan som den formuleres i essayene "A Philosophy of Composition", 1846, og "The Poetic Principle" fra 1848. Poes revolutionerende tanke er her - Poe tænker i forlængelse af en dyb skepsis overfor den romantiske inspirationsidé - at formen skaber indholdet, og at 'meningen' derfor er en kalkuleret konsekvens af det formelle arbejde. Eller med Baudelaire's ord: "Der findes ikke nogen tilfældighed i kunsten, ikke mere end i mekanikken" (*Salons de 1846*). I bemærkninger om Théophile Gautiers stil skriver den franske digter herført om, hvorledes dennes stil får læseren til at tænke på mirakler skabt i leg af en dyb matematisk videnskab. En sådan tanke er ikke acceptabel i Johannes Jørgensens poetik. Den depersonaliserer det digteriske arbejde og afhumaniserer digtet - og det vil han ikke vide af. Johannes Jørgensen afgrænser sig præcist der, hvor en ny indstilling til den digteriske skabelsesproces formuleres. Uden selv at vide det, er han ambivalent overfor den digtning, han introducerer med så stor begejstring. Hovedinteressen i hans kritik er i det hele taget sjældent litteraturens formalia. Han interesserer sig primært for den nye sensibilitet, der kommer frem i den litteratur, han introducerer.

Charles Baudelaire

Den samme ambivalens kan vi iagttage i portrættet af *Charles Baudelaire*. Det er - på den ene side - fortroligt med alle dele af forfatterskabet, som Johannes Jørgensen formidler ved hjælp af oversættelser, der stilistisk set næsten ikke er til at skelne fra hans egen diktation. Hans sprog trækker også på Théophile Gautiers og Paul Bourgets dekadente prosa, som blandes med forfaldsskildringerne i Shelleys digt "The Sensitive Plant", som Jørgensen og Clausen elskede, og som Claussen senere oversatte. Digtene karakteriseres som en "Vegetation fra Sjælens Sumpegne". De "bedøver og beruser som Opium". Deres vers "vander sig i syge Rytmer" som i feber. Fascinationen lyser ud af hver en linje i Jørgensens essay. Her er endelig en poesi, der vil noget andet end den danske naturalismes midelmådelighed og epigoneri, romantikkens efterklingklang og den drachmannske deklamatoriske retorik.

Ved siden af disse tekster, der er dækket af "Sprogets Ligpletter", synes selv Heines "Weltschmerz" livskraftig. Og Jørgensen skildrer henført, hvorledes en ny verden dukker frem inden for digtenes horisont, der altid "er takket af Husrækkernes Skorstene og flænget af Taarne og Spir". Baudelaire's poesi er spaltet mellem leden og beruselsen i drømme, mellem "ennui" og "le rêve". "Disse Ord er kausalt sammenkædede næsten paa hver side af *Les Fleurs du mal* og *Petits poèmes en prose (Små prosadigte)*", hævder Johannes Jørgensen og vikler Baudelaire's poetik ud af denne spaltning mellem livslede og drøm: heraf dens udsøgte længsel efter det ikke trivielle, efter forfinet kunst, skønhed og vellyst, beruselse og kærlighed til det fjerne, til det hemmelighedsfulde og ængstende, til Poes nattemtemninger og hans ravns udødelige vingeslag. Kærlighed som løftelse, men også kærlighed som lammende og giftig "orientalsk Valmuesaft". Han betragter Baudelaire's poesi som en slags 'tærskeldigtning', en digtning, der rækker ud efter det højeste og står på tærsklen til de "ophøjede Regioner". I denne "religiøst farvede Rus" kæmper Gud og Satan med hinanden. Sådant fælder han disse digte ind i et kosmisk, religiøst drama, der skal fylde den tomme intethed, der hele tiden er på færde i Baudelaire's digtning, med religiøs fylde. Baudelaire's fysiognomi er et "tvetydigt og mærkeligt Ansigt", på samme tid "Helvedslue" og "Himmelsk Lys". En ironisk skikkelse, som Jørgensen forbinder med Huysmans, hvis roman *À rebours* han ser som en fortsættelse af *Les Fleurs du mal*. Dermed har Johannes Jørgensen stillet tre af digterne i sin kanon op: Poe, Baudelaire og Huysmans. Baudelaire er som Poe en heroisk-patetisk figur.

På den anden side er der grænser for Jørgensen's forståelse af Baudelaire. Den Baudelaire - der i forlængelse af Poe, skrev, at hjertets "anlæg for følelse ikke er gunstigt for det digteriske arbejde" i modsætning til "fantasiens evne for følelse" - forsvinder i Jørgensen's fremstilling, der ikke vil indfange Baudelaire's forsættelige upersonlighed i digterværkerne, der stræber efter at "neutralisere det personlige hjerte", formuleringen og citaterne er fra Hugo Friedrich i *Strukturen i moderne lyrik* 1956 (dansk oversættelse 1968). Det forbehold, vi iagttog i karakteristikken af Poe, går altså igen i billedet af Baudelaire. Derved ser han bort fra en række konsistente poetiske erfaringer i modernismens historie - erfaringer, der senere kan genfindes hos blandt andet Ezra Pound og hos den T.S. Eliot, der skrev om følelsens 'objektive korrelat' for ikke at tale om den forsættelige, depersonaliserede, intertekstuelle plapren i Gunnar Ekelöfs *Mölnaelegi*, 1960. Johannes

Jørgensen bevarer overalt i sin kritik en generisk forbindelse mellem digterens liv og det kunstneriske udtryk, ja, han kan overhovedet ikke forstå et digterværk, hvis det ikke kan ses i et eksistens-perspektiv, der for ham forlener det med autenticitet. Det viser os, at Jørgensen er bundet til en romantisk poetisk tænkning, hvor forestillingen om digtersubjektets evne til suveræn skabelse står i centrum. En sådan tænkning trækker en grænselinje i modernismens landskaber.

Johannes Jørgensen's kritiske introduktioner til fransk modernisme er derfor både en åbning og en lukning. De åbner for et nyt digterisk univers, der bryder med traditionen ved at vende sig mod modernismen. De skitserer en helt ny sensibilitet, der er intimt forbundet med spleen, kedsomhed, sluttid, visnen, kærlighedens opløsning og korrespondenstænkning i forlængelse af Baudelaire. Og de lukker for de sider af denne digtning, der bryder med en romantisk digteropfattelse. Dermed peger de frem mod den programmatisk genoptagelse af romantikken, der kan ses i Johannes Jørgensen's artikel "Symbolisme" i *Taarnet*, december 1893. Her lancerer han den symbolistiske digtning som en romantikkens genkomst i opposition til 'naturalismen'. Det hele er temmelig spekulativt. Den naturalisme, han skriver om, eksisterer ikke i den danske virkelighed; den er et propagandistisk fantasme. Og den romantik, han hylder, er modsigelsesfuld: romantikken tegnes både som et endnu gyldigt naturfilosofisk system, der tilforladeligt hævder "Identiteten af Tænken og Væren" - og efter Baudelaire som en sublim digterisk erfaring, der ikke kan integreres i hverdagen; som "extatiske Øjeblikkes Syner", der afsætter en svimlende kunstnerisk utilfredshed. Det er energien i den sidste position, der fascinerer ham, hvad man kan læse i hans henførte essay *Shelley*. Her dyrker han øjeblikket, "det kunstneriske Øjeblik", løftelsens øjeblik inden faldet, og skildrer udsathedens og skuffelsens sår.

Paul Verlaine

Jørgensen's portræt af Paul Verlaine er præget af en katolicerende læsning, der accentueres af den sammenhæng, essayet optræder i i essaysamlingen fra 1906. Han prioriterer digtsamlingen *Sagesse (Visdom)* fra 1881. I den finder han den "fuldstændige Sønderknuselses rørende og inderlige Sprog", hvori denne omflakkende vagabond fra Europas storbyer endelig finder "Alkærlighedens Røst". En troens triumfsang, men mere end det. *Sagesse* rummer, ellers ville den ikke være moderne, tvivl og nyt tungsind og en stadig

kamp mellem religionens trøst og "Drømmen om jordisk Lykke". Derefter kan Johannes Jørgensen konstruere den model, som Verlaines digtning bevæger sig i, og som han betragter som eksemplarisk for den modernisme, han forestiller sig: den er spaltet og bestandigt svingende mellem en saturnisk linje og en anden, der er "udsprungen af de rene og klare Kilder i *Sagesse*". Teologisk poesi og sanselige stemninger "sønderreven af den evige Strid mellem Kød og Aand"; en poesi i "stadig Uro". Det moderne er det spaltede, det urolige, men altså også en helende længsel efter at "se Gud". Johannes Jørgensen bestemmer modernismen som en spirituel-metafysisk reaktion mod den moderne sækularisering, og som en bevægelse fra, eller snarere: en svingning mellem en søndret metafysik uden heling og religionens altomfattende totalitet.

"Den moderne Stræben frembringer i Virkeligheden ingen Fornøjelse af Tingene.[...] Mennesket er fra nu af indesluttet i en ganske materiel og timelig Verden – og naar Døden kommer, er alt forbi [...] Men endnu lever der i spredte Sjæle en Trang til Uendelighed, til Salighed, til Liv i en dyb og betydningsfuld Verden. Denne Trang er det, som i Amerika skabte Poe, i Frankrig Villiers de l'Isle Adam, Verlaine og Mallarmé". Disse betragtninger indleder Jørgensens essay om Huysmans. De gør det klart, at hans modernismebegreb er bestemt af en dobbeltheds af modernitetskritik og en længsel ud over alle de elendigheder, der præger den moderne verden. Via sin læsning af Verlaine bevæger han sig nu mere og mere mod en teologisk bestemmelse af den modernistiske digtning. Det er endvidere hans synspunkt, at Poe og Baudelaire i al ubestemthed har drømt det, som *Sagesse* og Huysmans' forfatterskab eksponerer. Kritikken af det moderne liv, af positivismen og dens digteriske pendant, naturalismen, peger mod religionen – mener Jørgensen i forlængelse af Huysmans og Bourget. Her skilles vandene som bekendt. Den opfattelse vinder ikke gehør i det danske miljø. Det kan man blandt andet se i Sophus Claussens *Antonius i Paris*, 1896, hvor der er et modbillede til Johannes Jørgensens portræt. Hos Claussen er Verlaine skildret som en uskyldig, naiv vagant, som han mytologiserende forvandler til "en gammel Flodgud", præget af "Forklarelsens Ubekymrighed" – som man kan se, en ganske anden 'forklarelse' end den Jørgensen argumenterer for, men næppe mere sand. Begge elskede de Verlaine, hvis digtnings sødme lettere lod sig forene med de danske traditioner end Baudelairens af "endetidens muser" prægede poesi – formuleringen er Baudelairens. Det ser man også i deres oversættelser, der har det vanskeligt med Baudelairens

skarpe diktion, som de modificerer med centrallyrisk retorik fra de danske traditioner i det nittende århundrede.

J.K. Huysmans

Huysmans begynder som forfatter i naturalismen og ender som den moderne virkeligheds bespotter. Vandmærket i hans forfatterskab er fra først til sidst den æstetiske idiosynkrasi, og dermed en ganske anden sensibilitet end den, vi møder i naturalismen i almindelighed. Huysmans beskrives på samme måde som Poe, Baudelaire og Verlaine: han føler en absolut modsætning mellem pengesnyderierne og de politiske beregninger på den ene side og kunstneren på den anden. Hovednummeret i Jørgensens Huysmans-portræt er naturligvis romanen *À rebours*, som han skildrer med forelsket fascination. Her kan vi se grundtrækkene til det program, der senere blev formuleret i *Taarnet* – blandt andet med lån fra denne artikel. Huysmans synes at være den afgørende inspirationskilde i Johannes Jørgensens kritiske og kunstneriske aktiviteter i begyndelsen af 1890'erne. Hverken Johannes Jørgensens romaner, hans kritik eller det litterære program er tænkelig uden denne franske forbindelse. Hovedpersonen i romanen drømmer om "en fin og udsøgt Kunst [...] en suggestiv Kunst, der hensætter ham i ukendte Verdener, leder ham ind på nye Spor, lærer hans Nervesystem en ukendt Gysen og fylder hans Sjæl med aldrig anede Syner. [...] Han drømmer om en ideal Litteratur, en koncentreret Digtning, der paa et par sider rummer Romaners Stof, sammentrængt i faa Sætninger, udtrykt gennem Ord, hvis Betydning er saa dyb, at hvert af dem aabner for uendelige Afgrunde i den læsendes Sind". I disse drømme lå et helt æstetisk program. Samtidig er kapitlerne om hovedpersonens bibliotek af afgørende betydning. Her etablerede Huysmans i opgør med fortidens dekadencekritikere en kanon af forfatterskaber, der blev gentaget som et fast litani over det ganske Europa – også af Johannes Jørgensen. Her kanoniseredes blandt andet Poe, Baudelaire, Verlaine og Mallarmé som en kvartet, der derefter optrådte i snart sagt enhver antinaturalistisk programmerklæring. I disse passager findes alle de dekadente slagord: disse forfattere er "underlige", deres værker stråler som "metalliske oksider". De vil den "smertefulde ekstase" og de "berusende melodier", der virker "af sig selv", altså uden referentielle forpligtelser. De vil tekster "reduceret til en dråbe", altså autonome, hermetiske og raffinerede tekster. De vil de

"syntaktiske overdrivelser". De er "udsøgte" og uklare – klarhed betragtede forfattere af Huysmans' observans som klassicisme, og klassicismen kedede dem.

Men, skriver Johannes Jørgensen så: alle disse likører og parfumer "tilfredstiller kun for en Tid". Det perspektiv, han derefter rejser, er kirkens. Og han kombinerer nu, via Huysmans, kirken og kunsten. Kirken er "Kunstens Moder". Den er verdens fjende og derfor også det "sidste Fristed". I slutningen af *À rebours* beder hovedpersonen Gud om medlidenhed med en tvivlende kristen. Det er dette sted i romanen, Jørgensen betegner som et "Vendepunkt i moderne fransk Litteratur" ved siden af *Sagesse*, og som han gør til en hel bevægelse. Huysmans efterfølgende forfatterskab, herunder den satanistisk-okkulte *Là-bas* (*Der nede*) fra 1891, behandler Jørgensen fromt og opbyggeligt, som handlede den blot om "Satanismens Forvildelser". Med hensynsløs strategisk energi forvandler Johannes Jørgensen Huysmans til en kristen helt. I hans forfatterskab smelter middelalder, kristendom og moderne tider sammen som et varsel om nye og bedre tider. I Jørgensens artikel optræder Huysmans som et poleret monument – blankpoleret og i borgerformat. Johannes Jørgensen er i det hele taget en strategisk og ikke mindst en idiosynkratisk skribent. Og ligesom han ikke reflekterer over formvilje og æstetiske spidsfindigheder i sine portrætter af Poe og Baudelaire, således er han i portrættet af Huysmans blind for andet end de temaer, der peger ind mod hans egne problemer. Blindheden er symptomatisk. Johannes Jørgensen overser skrivemåden i dekadencen – men hans romaner vidner om, at han er fortrolig med den. Desuden behandler han ikke eksplicit Huysmans' afsky for naturen og det naturlige. I *À rebours* er naturen intet refugium, tværtimod. Det er i høj grad det artificielle, der er refugiet. Forklaringen kan vi ane i Jørgensens romaner i perioden: de er gennemsyret af hyrdedigtningen og dens idyller og af den barndomsverden, han havde mistet, men aldrig kom fri af. Samtidig, og tydeligst i *Livets Træ*, 1893, gør der sig andre fra Schopenhauer og Huysmans kommende modstemmer gældende. Et univers, kort sagt, i balanceret ubalance.

Stéphane Mallarmé

Af alle sine essays udelod Jørgensen det om *Mallarmé*, da han udgav sin samling i 1906. Det blev oprindeligt trykt i *Tilskueren* i 1893, og det adskiller sig på mange måder fra de øvrige. Hvor Johannes Jørgensen beskriver de andre digtere med vægt på deres digtnings tematik og de eksistentielle konflikter, der betinger denne, men kun kortfattet berører deres

kunstneriske praksis, dér er accenten en anden i forbindelse med Mallarmé. Han betragtes næppe som person med et liv uden for digtningen. Mallarmé er i Jørgensens fremstilling helt og holdent opsuget i sin poesi og poetiske tænkning. Mallarmé er poesi og teori og intet andet. Det er tydeligt, at Mallarmé har været immun over for Jørgensens eksistentielle læsninger. Og dog forsøger han alligevel at indskrive ham i sin romantiske kongerække. Det finder sted i essayets slutning, hvor han om dennes prosadigte bemærker, at fra dem løsner sig "et helt Menneskelivs Længsel og Tungsind". De er bekendelser, skriver Jørgensen. "De er som Sideskibe i denne stolte og straalende Kirke – et lille Kapel, hvor Vokslys, slørede af Sørgeflor, brænder for en Madonna, hvis skønne Aasyn minder om elskede Træk [...] om et Ansigt, som nu ikke mere er oven Mulde". Her digter Jørgensen hensynsløst – og trods den betydningsfulde advarsel fra Huysmans mod sammenligningen som æstetisk greb, han netop har citeret nogle få linjer tidligere – en sørgeligt trivial kærlighedshistorie ind i Mallarmés forfatterskab via et 'som', hvorved han også kan indskrive ham i sin romantiske kunstforståelse. Jørgensens essay rummer derud over en række formuleringer, der kunne og vel skulle opfattes som et æstetisk program: formuleringer der skal fremmane forestillinger om en aldeles uhåndgribelig kunst. Det gjorde indtryk – således angreb Claussen den kunstneriske metode i *Livets Træ* med formuleringer fra dette essay, og Johannes Jørgensen genbrugte dem i sin kritiske modanmeldelse af Claussens *Unge Bander*, 1894. Begge så de modparten hænge fast i en beskrivende æstetik med rod i Det moderne Gennembruds poetiske tænkning. Og det på trods af deres vitterlige viden om helt nye poetiske perspektiver – som dokumenteret i Jørgensens Mallarmé-essay.

Jørgensen fremstiller en række yndlingsideer hos den franske forfatter, som han samler i formuleringer som: "Mallarmé vil en *suggestiv* og *musikalsk* Poesi"; han vil ordet i dets "væsentlige Form"; han forsøger at give de enkelte ord "Hundreder af hemmelige Forbindelser". Han vil at én linje skal "udtrykke, hvad andre Digtere siger paa lange Sider". Men nogen dybere forståelse af bestræbelserne derudover har Johannes Jørgensen ikke, hvad de færreste i øvrigt havde på den tid. Han kan ikke fange de intethedsoplevelser, der er kernen i Mallarmés poetik eller den prioritering af det digteriske materiale, der gennemsyrrer forfatterskabet. Men han var velorienteret. Meget velorienteret. Det kan man blandt andet se af, at han har studeret de spredte tekster, der senere skulle blive samlet til et af Mallarmés poetologiske hovedtekster *Crise de vers* (*Verskrise*, 1896). Mallarmé forsvandt ud af *Essays*,

fordi han af alle de digtere, som Jørgensen skrev om, lå ham fjernest. Men inden for den horisont, der var hans, er det et yderst præcist og poetologisk gennemtænkt arbejde.

Via Mallarmés digtning er vi således ankommet til et afgørende punkt i Johannes Jørgensens modernismeforståelse. Her bliver det tydeligt, at hans modernisme er en modernisme, hvor intethedsoplevelsen – hele den tomhed, han har skildret hos Poe, Baudelaire, Verlaine og så videre – skal fyldes med et eller andet – Jørgensen ville her sige: religion – og så en modernisme, der fastholder intetheden uden vertikale anfægtelser. Jørgensen kan ikke forstå Mallarmé, fordi han tænker den kunstneriske proces ud fra det romantiske jeg. Derved står han for en kontinuitet i modernismen, der fører den tilbage til romantikkens jeg-filosofi, og hvis grundkomponenter genfindes i vigtige traditioner i det tyvende århundredes danske modernisme. Vi skal frem til Per Højholt og systemdigtningen, før Mallarmés modernisme får betydning i danske sammenhænge, og det sker karakteristisk nok via Hugo Friedrichs allerede nævnte bog. Johannes Jørgensens konstruktion af modernismen i begyndelsen af 1890'erne er i mellemtiden gået i glemmebogen, selv om han allerede da havde introduceret ikke blot den kanon, vi møder hos Friedrich, men også havde foregrebet dennes negative bestemmelser af den modernistiske erfaring med centrum i den 'tomme transcendens'. Det betyder, at også på dette punkt artikulerede Jørgensen helt centrale brydningsfelter i den europæiske modernisme.

Efterspillet

Essays er en modsigelsesfuld tekstsamling, der bærer spor af de enkelte artiklers tidsmæssige spredning fra 1890'ernes begyndelse til det første tiår i det tyvende århundrede. Mellem de to yderpunkter ligger Johannes Jørgensens konvertering i 1896. Denne bekendelse sætter en vigtig cæsur i hans liv. Den er et udtryk for ændrede holdninger til næsten alt det, han skrev begejstret om i begyndelsen af forfatterskabet. Svingningen i holdningen til romantikken er et klart signal herom. Hvor romantikerne var alliancepartnere i *Tilskueren* og *Taarnet* i opgøret med brandesianismen, blev romantikken efter konverteringen i stigende omfang selve problemet. Selv om Jørgensens essay om "Romantikken i moderne dansk Literatur" er højprofileret i sin kritik af romantikkens jeg-

filosofi og den dermed sammenhængende naturdyrkelse, genoptrykte han alligevel sit henførte ungdomsessay om Shelley – den forfatter, der er en af grundakkorderne i hans tidlige forfatterskab. Johannes Jørgensen og Sophus Claussen elskede Shelley ud over alle grænser, og de gjorde det hele deres fordrømte liv. "Der var en Tid, da Læsningen af Shelley fyldte mig indtil Galskab med [...] Syner", siger hans alter ego Oluf i romanen *Sommer* fra 1892. Og det er netop Shelleys natur-poesi, der slår igennem side efter side i disse ungdomsteksters arkadiske landskaber.

En læsning af dette essay om den engelske romantiker vil hurtigt afsløre, at det ikke er set på baggrund af de erfaringer, Jørgensen havde gjort med Baudelaire, Poe og Verlaine. Shelley skildres som en spaltet og splittet person, en *poète maudit*, en Ahasverus som Ciem. Essayet om Shelley udfolder Jørgensens dramatiske romantikforståelse og viser den afstand, der er mellem hans opfattelse og de modernitetsfornægtende guldalder-konstruktioner hos Valdemar Vedel og Vilhelm Andersen. Jørgensens romantik er alt andet end biedermeier. Den er en tragisk-heroisk konstruktion, hvis komponenter han genfinder i den europæiske modernisme efter Baudelaire. Det er det, Johannes Jørgensen ser og fascineres af, og det er den kontinuitet, han argumenterer for i sine litterære essays, hvis brod er vendt imod den såkaldte 'naturalisme'.

I essayet *Romantikken i moderne dansk Literatur* ser tingene imidlertid anderledes ud. Her opererer han ikke længere med en modsætning mellem romantik og naturalisme. Tværtimod. Her er de ét og det samme. Romantikken er nu kontinuiteten i det moderne. Romantikken er det moderne. Og Georg Brandes er og bliver, trods alle romantikkens skæbner, den største romantiker af alle. Brandes har "ved hele sin *Overmenneskeforbrag* [...] i Virkeligheden indført den mest vidtgaaende tyske Romantiks Idéer i dansk Aands Liv. [...] Man kan sige, at i og med Brandes og Brandesianismen fuldbyrdes Romantikken i Danmark. [...] Ærkeromantisk gik han i Gang med at *omvurdere Værdierne*. Thi her er Romantik andet end Værdiforfalskning". De forskellige litterære bevægelser i århundredet er således i realiteten ikke andet end romantikkens pulsslag op igennem århundreder. I "Romantikken i moderne dansk Litteratur" fremstiller Johannes Jørgensen romantikkens kom en kulturel katastrofe, der nedbryder alle kulturelle værdier. Romantikken er en destruktionskraft, et nyt barbari, ikke-kultur. Eller rettere: den moderne verden er primitivitet som ubærligt princip: "Kulturens Tropeverden, hvor Livet myldrer og vildner

med samme umiddelbare Kraft som i Djunglen og mellem Lianerne. Her føler Rovdyret i Mennesket sig vel til Mode, spænder sine Muskler og strækker sine Kløer. Lad alting blomstre, alting leve og røre sig, som det kan". Derfor er romantikken "Fjendskab mod Menneskene", for den forvandler os til dyr. Det er den unge Johannes V. Jensens forfatterskab, der er prægelsesknabe her og kommer til at stå som den ypperste repræsentant for den romantisk-nietzscheanske "Umwertung aller Werte". I *Mit Livs Legende* ser Jørgensen sig selv i denne periode som en af de "Vilde", og han skriver om, at overmennesket egentlig er et undermenneske, altså "ingen Fremtidsform (som jeg troede), men en Tilbage-faldsform". Selv om positionerne ændrer sig, tænker Johannes Jørgensen fra først til sidst i civilisationskritiske baner. Hans romantikkritik har to forbundne hovedtemaer: kritikken af den romantiske jeg-filosofi og af den romantiske naturdyrkelse. Billedet er ikke videre præcist. Den romantik, der spøger i Jørgensens opgør ligner kun den schlegelske og forholdet mellem jeg og natur/kosmos tematiserer han efter Nietzsche-receptionen i slutningen af det nittende århundrede.

Nietzsche er central i opgøret med den romantiske jeg-filosofi. Jørgensen ser dennes teorier om overmennesket som den romantiske jeg-dyrkelses kulmination. Derfor er tiden efter 1870 i virkeligheden romantikkens storhedsperiode i dansk kultur og litteratur. At dyrke jeg'et er at sætte egoismen foran alt andet. Det er at prioritere impulserne og instinkterne. Det er at ville leve sig selv ud uanset hensyn til andre. Jeg-dyrkelse er derfor hensynsløshed som princip. Romantikerne er eo ipso "teoretiske Forbrydere" og filosofiske anarkister. Johannes Jørgensen sporer denne ego-mani igennem hele det nittende århundrede.

Naturdyrkelsen hænger sammen med jeg-dyrkelsen, fordi jeg-dyrkelse er identisk med at ville leve sin natur ud. Naturdyrkelsen stammer fra Rousseau, og romantikerne overtog den fra ham. Derved brød romantikerne med en lang tradition i den europæiske kultur, idet de stødte "Viljen" fra tronen og indsatte "Lidenskaben, ikke Kulturen, men Naturen" som ideal. Tankens og hjertets emancipation er romantikkens kendetegn. Og mennesket vil ikke længere være naturens mester: "Nu gjaldt det for Helligbrøde at vilde mestre Naturen – den "aldrig fejlende Natur", som Shelley sagde. At give sig hen, at daane, at lade sig glide med Naturen – deri saae man nu det højeste. Den, der saaledes sank hen i viljeløs Selvopgivelse, var i den nye Litteraturs Øjne hellig". Problematiseret til roden er

hermed det gamle henførte Shelley-essay og alle de kunstneriske erfaringer, der knyttede sig til det. Ugyldiggjort er Jørgensens ungdomsproduktion. Natur og lidenskab gøres til ét og indskrives i en traditionsrig opposition til civilisationen. Med sådanne modernitetskritiske ord skriver Johannes Jørgensen sig ind i klassicismen og ud af modernismen.

Jørgensens essay er et forsøg på at fremmane en klassicismens genkomst som svaret på de moderne kalamiteter. Hvordan det? Det er den, fordi den prioriterer normer, udviklet igennem århundreder, som forpligtende instanser. Normerne er svaret på den romantiske subjektivitet. De forpligter kunstneren på den kulturelle tradition og ugyldiggør den subjektivitet, der vil leve sin natur ud uanset enhver kulturel forpligtelse. Klassicismen hævder, i modsætning til den romantiske tænkning, at værkets autenticitet kommer fra en overpersonlig instans, ikke fra den personlige ekspressivitet. Derfor plæderer Johannes Jørgensen nu for dagligliv, vilje, lov og katolicisme i et klassicistisk koncept, der mener at gribe bag om romantikken til det attende århundrede og til renæssancen for via renæssancen at forbinde sig med antikken. For Johannes Jørgensens blik er renæssancen nemlig først og fremmest en karsk, antimoderne stoicisme, som han parallelliserer med klostrenes asketisme, hvorfor den hele historie frem til den franske revolution og romantikken, barnet af revolutionen, kommer til at stå som et lysende monument over den sandhed, som nu i det tyvende århundrede igen burde blive vores sandhed. Romantikken og dens stadige genkomst skulle tilsvarende gerne kunne indkapsles som en parentes i historien: det nittende århundrede som en fejltagelse. Klassicisme er i realiteten et andet ord for institutionen: den katolske kirke. Kirken og ikke den klassicistiske æstetik er dybest set det, der står i fokus. Den teologiske subtekst under disse betragtninger er naturligvis opgøret med den protestantisk-lutheranske jeg-tænkning til fordel for den katolske kirkes overindividuelle traditionisme, som Johannes Jørgensen hylder som det kulturbærende princip i den europæiske civilisations historie.

Tre bemærkninger skal kort anføres i forbindelse med Johannes Jørgensens nye konstruktion fra begyndelsen af det tyvende århundrede, en konstruktion der skal dementere de gamle konstruktioner, han havde skabt i begyndelsen af 1890'erne:

For det første sejrede Johannes Jørgensens kulturkonserverende standpunkt i den forstand, at man i det første tiår af det tyvende århundrede kan iagttage et opbrud fra de

modernistiske tendenser i slutningen af det nittende århundrede, først og fremmest et opbrud fra eksperimentet, selve etos'en i modernismen. Johannes V. Jensen forlod det frie vers og valgte traditionen. Sophus Claussen blev slået for sine eksperimenter i *Djævlerier*, 1904. Og Tom Kristensen og Otto Gelsted gravlagde omhyggeligt de sidste rester af modernisme i tyverne – se blot på Broby Johansens og Landt Mombergs skæbne. Denne forskræmte 'klassicistiske' – antieksperimentelle - regeneration lukkede effektivt døren til det rum, der blev åbnet i 90'erne, selv om arven fra disse år bestandigt måtte bekæmpes. Tænk blot på Johannes V. Jensens vitalisme, der er utænkkelig uden dekadencens stadige greb i hans kunstneriske psyke. Personligt sejrede Johannes Jørgensen ikke i Danmark. Han blev mindre og mindre en del af det danske kulturliv, men han realiserede sit kulturelle program. Hans lyrik efter århundredeskiftet har en klassisk, asketisk karakter, der nøje svarer til de positioner, han fremførte i sit essay. Den er klar, renset – og fjern. De katolske skrifter om helgener og andet godtfolk fik ringe betydning i Danmark, men gjorde ham verdensberømt uden for det lokale. Kun erindringerne, *Mit Livs Legende*, 1916-1919, 1926, står endnu i dansk litteratur som et strålende, intenst viljesbestemt, monument over et lidenskabeligt liv og en banebrydende indsats – og med en pinagtig registrering af omkostningerne ved hele dette kunstneriske arbejde på kanten af afgrunden.

For det andet tabte Johannes Jørgensen sin indædte kamp mod dekadencens tematik. I og med introduktionen af den franske modernisme og med baggrund i J.P. Jacobsens og Herman Bangs dekadente forfatterskaber sker der en tilsyneladende definitiv forskydning af det litterære udtryk mod en opløsning af den gamle litteraturs paradigmer, der gør de dekadente områder til de centrale områder i det tyvende århundredes litteratur. Dekadencen sejrer i det tyvende århundrede og udgør klangbunden i modernismen og i de eftermodernistiske litteraturer. Ingen tilbagevenden til forne tiders harmonier synes længere mulig andet end som utidig regression.

For det tredje er Johannes Jørgensens opgør med romantikken signifikant på en måde, som han sandsynligvis ikke selv var opmærksom på. Store dele af den modernistiske tradition i det tyvende århundredes Europa er vanskelig at forstå, hvis den ikke ses som en bearbejdning af det romantiske jeg's krise. I Danmark sker dette sent i litteraturen. Traditionalisterne sad på magten og følte intet behov for eksperimenter med det fortrolige. Bearbejdningen kan til gengæld følges i malerkunsten fra tidsskriftet *Klingen* og fremad,

hvor hengivelsen til det kunstneriske materiale i stigende grad bliver vejen frem. Generelt kan man sige, at bearbejdningen af arven fra romantikken finder sted i alle kunstformer i det tyvende århundrede og på mange faconer, men den beror ofte på en forskydning fra det subjektive udtryk til den kunstneriske praksis. Således afsubjektiverede Mallarmé poetikken i en hengivelse til det digteriske materiale og arbejdede derfor videre på det modernistiske projekt, som Johannes Jørgensen gerne ville skrive sig ud af med sin klassicisme, men problematikken er de – Johannes Jørgensen uafvidende – fælles om. Jørgensens åbning mod klassicismen førte ham imidlertid i armene på de danske traditioner, og hans modernismekritik var med til at forlænge de centrallyriske diktationer fra det nittende århundrede ind i det tyvende. Det romantiske jeg's krise blev ikke et modernistisk vendepunkt i Jørgensens poetiske tænkning. Tværtimod. I behovet for en regenereret klassicisme genoplivede han paradoksalt nok gamle romantiske tonefald.

I alle faser af sit liv bevægede han sig i en civilisationskritisk figur, pendlende mellem anarkistisk utopisme, oplysningstænkning, nihilisme, fin-de-siècle-stemninger og religiøs fortrøstning. Fra slutningen af 1880'erne til 1910 er det i princippet de samme elementer, som bearbejdes i hans tænkning og digteriske praksis, der som helhed kan læses som en permanent meditation over det moderne livs eksistentielle konflikter. Det er de stadige revurderinger af dette konstante refleksionsrum, der gennemsyrrer hans produktion i disse år. Litteraturkritik, civilisationskritik og personlig involverethed karakteriserer hans virke. Han var en aldeles overvældende inspirator i begyndelsen af 1890'erne. Derefter mistede han hurtigt indflydelse. Men alle hans kritiske arbejder er – trods mange forbenede synspunkter og uforsonlige markeringer – altid båret af stor indsigt, forfinet æstetisk sensibilitet og en lidenskabelig tillid til betydningen af det, han netop er i gang med. Selv om han beklagede sig over professionen som kritiker, blev han aldrig professionel i den betydning, at han blot leverede dagens standpunkter. Efter Georg Brandes er han vor litteraturs betydeligste kritiker og inspirator. Vi skal vel frem til Hans Jørgen-Nielsen for finde en lignende poetisk igangsætter?

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

Følgende numre er udkommet eller under forberedelse:

1. Andrew Bowie: "The Philology of Philosophy": Romantic Literary Theory.
2. Lilian Munk Dalgren: *Irony of Love*.
5. Marie-Louise Svane: *Romantikken som litteraturkritisk konjunktur*.
6. Hans Carl Finsen: *Heilige Beredsamkeit, en romantisk talemodus. Adam Müllers Zwölf reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland*.
7. Frederik Stjernfelt: *Wie ist Form möglich? - The concept of Nature in Kant*.
9. Ide Hejlskov Larsen: *Frygt og fascination: Det ubevidste i amerikansk romantik - Whitman, Poe og Dickinson*.
10. Uffe Hansen: "Det ubevidste": et brugbart kriterium for afgrænsningen af romantikken?
11. Jochen Hörisch: "Der Quell des Zentrums" - Über romantisches und realistisches Erzählen.
13. Roland Lysell: *Estetisk reflexion hos Carl Love Almqvist - Dialog om sättet att sluta stycken och Den sansade kritiken*.
14. Hans Peter Lund: *Den franske romantik som litteraturhistorisk problem*.
15. Asbjørn Aarseth: *Forskyvninger i romantikkbegrepets funksjon - med særlig hensyn til norsk og nordisk litteraturhistorie*.
16. Lise Busk-Jensen: *Dannelsesromanen som genre i romantikkens europæiske kvindelitteratur*.
17. Marie-Louise Svane: *Arabesk, en romantisk grænsefigur*.
18. Henrik Blicher: *Og hver en blomst modnes til en frugt - Et centralt motiv hos Tasso og Schack Staffeldt*.
19. Jacob Bøggild: "Staten, det er mig" - Om et hermeneutisk knudepunkt i Kierkegaards "Om Begrebet Ironi."
20. Aris Fioretos: *Dead Time*.
21. Michael Ott: *Lorbeer im "märkschen Sand. Zu Ehre und Geschlecht bei Kleist*.
22. Sigrid Nieberle: "Die Musik ist die romantischste" - und die weiblichste - "aller Künste". *Konstruktion von Musik und Geschlecht bei Dorothea Schlegel (Florentin, 1801) und Bettina von Arnim (Die Götterode, 1840)*.
23. Lotte Thrane: *Read, Written and Re-lived - Magda von Hattingbergs Readings of Rilke as Romantic Discourse*.
24. J. Hillis Miller: *Friedrich Schlegel and the Anti-Ekphrastic Tradition*.
25. Mads Nygaard: "Vi er tæt på at vågne, når vi drømmer, at vi drømmer" om æstetisk repræsentation og litterær revolution i den tidlige tyske romantik (Schlegel, Novalis).
26. Jacob Bøggild: "Arabeske kineserier" en læsning af H.C. Andersens Nattergalen (Replikker ved Jørgen Bonde Jensen og Søren Baggesen).
27. Jacob Bøggild: "Ruinøse refleksioner" om ruinen som poetisk topos hos H. C. Andersen, Bengt Algot Sørensen: "Romantik og dekadence" "Liebestod" hos Novalis, Richard Wagner og i Thomas Manns "Tristan", Peer E. Sørensen: "En ny sensibilitet" om Johannes Jørgensens introduktion a den tidlige modernisme.