



Stemning og stemmer

Dissonanser i J. P. Jacobsens poesi og prosa

Gemzøe, Anker

Published in:
Nordica

Publication date:
2010

Document Version
Accepteret manuscript, peer-review version

[Link to publication from Aalborg University](#)

Citation for published version (APA):

Gemzøe, A. (2010). Stemning og stemmer: Dissonanser i J. P. Jacobsens poesi og prosa. *Nordica*, 27, 57-100.

General rights

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

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

Take down policy

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

Anker Gemzøe

Stemning og stemmer. Dissonanser i J. P. Jacobsens poesi og prosa

Reception og litteraturhistorie

I eget navn?

Maaden, hvorpaa Jacobsen særtegner Personlighederne, er højst ejendommelig. *Niels Lyhne* beviser, hvad *Marie Grubbe* paa Grund af det der anvendte Sprogs nødtvungne Ensartethed i de forskellig Munde kun lod ane, nemlig at han har langt ringere Evne til at kendetegne gennem Repliker end gennem Stemningsfremstillinger og de Indblik i det Sjælelige, som han derved aabner. Det ligger allerede i den Inderlighed og Ihærdighed, hvormed han har udarbejdet sin personlige Stil, at man alt for ofte hører ham selv igennem hans Personer. [...] Hvor langt højere staar ikke denne Digter, naar han taler i eget Navn, naar han gaar ind i sine Personer og skildrer hvad der foregaar i dem, mens de ikke siger et Ord. (Georg Brandes i Barfoed (red.) 1970: 187).

Georg Brandes' ovenfor citerede passage – fra 1891-udgaven af *Det moderne gjenembruds Mænd* – udtrykker en fremherskende opfattelse af J. P. Jacobsens digtning. Mit mål er det imidlertid at vise, at dette synspunkt overser noget af det mest ejendommelige og fremadpegende i den måde, hvorpå Jacobsen særtegner personlighederne i sit værk. Hovedtesen er, at det som oftest ikke kun er Jacobsens 'egen' stemme, vi hører i hans stemningsfremstillinger, men at der både i hans poesi og prosa brydes flere stemmer, som næsten altid er dissonantiske, står i modstrid til hinanden. I den kritiske afstand mellem den implicitte forfatter og personerne bevæger fortælleren eller det lyriske jeg sig rundt med skiftende grader af indføling og ironi. Og en indre modstrid mellem vidt forskellige impulser røber sig i karakterernes tale, hvis præg ganske vist ikke er realistisk, men stærkt stiliseret.

Kravet om mundret replikindividualisme hos Brandes var jo led i en realistisk norm, som Jacobsen i samtiden og meget af den efterfølgende tid blev kritisk bedømt efter. Endnu mere kritisk blev bedømmelsen under psykologiske og psykoanalytiske synsvinkler (Frederik Nielsen og Jørgen Holmgaard). I de senere år er der blevet udviklet et noget mere nuanceret syn på J. P. Jacobsen som en forfatter, der på en egenartet måde kritisk tog af tidens hovedstrømninger, romantik og realisme, hvad han ville – og herved også blev den første vigtige repræsentant i Norden for den internationale fornyelse af kunst og litteratur, som man siden har betegnet som modernisme. På det abstraktionsniveau er jeg ikke uenig, og de synspunkter, jeg i det følgende vil udvikle, ligger i visse

henseender i forlængelse af blandt andre Poul Borum, Peer E. Sørensen, Torben Brostrøm, Jørn Vosmar¹ og Jørn Erslev Andersen. Også Mogens Pahuus' eksistentielle fortolkning har bidraget til at nuancere af billedet af Jacobsens forfatterskab.

Et karakteristisk træk ved de fleste, også nyere behandlinger, hvad enten vinklen var realistisk, psykoanalytisk, litterær eller fænomenologisk, har været at behandle forfatterskabet som en helhed, at søge det samlende i det – og at slutte hurtigt og problemløst fra værk til forfatter. Ligesom hos Brandes ovenfor har man oftest i ordene af og om Jacobsens personer hørt hans egen røst. Efter min opfattelse er det et hovedproblem i Jacobsen-forskningen.

Spørgsmålet om den stilistiske mangfoldighed i Jacobsens værk – i sammenhæng med fortæller og udsigelse – er underbelyst. Mig bekendt er der kun ansatser til belysning af det hos Hans Brix og Sven Møller Kristensen, i begge tilfælde i forbindelse med *Fru Marie Grubbe*. Paul V. Rubows pedantiske registrering af pasticheformer og stillejer i samme roman er uforstående og perspektivløs. Det er en dyb svaghed i Jørn Vosmars doktorafhandling, der har så mange kvaliteter i de enkelte læsninger, at han ender op med et billede af en næsten monoton en(s)hed og uden overbevisende argumentation hævder en manglende distance mellem Jacobsen og hans personer, hvilket skulle kunne tillade en ret umiddelbar slutning fra dem til ham.

Heroverfor betoner Mogens Pahuus med rette den kritiske distance, der oftest adskiller Jacobsens implicite forfatter fra personerne: ”Man kan ikke, som Vosmar, sige, at Jacobsen skriver ud fra en længsel efter en mystisk enhedsoplevelse. Jacobsen tror ganske enkelt ikke på dens mulighed. Han afslører den som en romantisk illusion, om end det selvfølgelig er rigtigt, at dette har været en vanskelig og smertelig erkendelse for ham.” (Pahuus 1986). Hvorledes denne distance markeres litterært og stilistisk, er til gengæld lidet behandlet i bogen, der fokuserer generaliserende på den livsanskuelsesmæssige enhed i forfatterskabet.

I den centraleuropæiske reception af Jacobsen omkring år 1900 havde man fat i noget væsentligt. Den desillusionerede, pessimistiske stemning, der behersker mange af hans personer, ramte nok noget i tidsånden, men betød tilsyneladende mindre end det forhold, ”at han som digter arbejder med helt nye udtryks- og stilmidler.” (Ohmann i ”En tysk diskussion”, i Barfoed (red.): 189, min oversættelse). Det gør ham til ”den første store repræsentant for en eksakt psykologi, der gør intimere iagttagelser og også bringer stemningens lette svingninger til udtryk.” (ibid.).

Mere end nogen anden har Jørn Erslev Andersen peget på det modernistisk fremadpegende og mangfoldige i J. P. Jacobsens forfatterskab. Jacobsens fortællinger er uden den traditionelle fortællings røde tråd og hans fortællere og karakterer er ifølge Erslev Andersen ’monstrøse’ i den

forstand, at de falder uden for normale standarder (jf. ”Jacobsen and the Nature of Man”, *Jacobseniana* nr. 1: 20). Erslev Andersen har også sans for de hyppige stilbrud i forfatterskabet mellem komplekse beskrivelser og korte, nøgterne betragtninger (fx jf. ”The Fashionable J. P. Jacobsen 1900-2000”, *ibid.*: 37). De ’negative’ karakteristikkere er overbevisende, mens det er mere udfoldet eller uanskeligt, hvorledes fortællere, stilarter og menneskeskildringer spiller sammen.

At det er vigtigt at kende til J. P. Jacobsens engagerede spil med tidligere litteratur, med andre ord forfatterskabets intertekstuelle relationer, er nyligt understreget af Else Bisgaard i ”Inspirationer. Intertekstuel læsning i Jacobsens forfatterskab”: ”Hans tekster, digte, prosa, udkast og breve, vrirler med direkte og skjulte citater fra litteraturens skatkammer. Ofte leger han med genrer, prøver at reformulere eller give kendte genrer og stilformer nye udtryk.” (*Jacobseniana* nr. 4: 43). Det er rigtigt, og Else Bisgaard giver nogle gode eksempler.

Det er imidlertid nærliggende at gå videre ved at spørge, hvilke formål, det tjener, hvilke funktioner, det har, at Jacobsen så ofte ”leger” med genrer og stilarter og betjener sig af ”direkte og skjulte citater”? Hvem taler i Jacobsens tekster? Skal der svares på sådanne spørgsmål, må der inddrages forskellige, dog nært forbundne problemkredse. For det første er der et *værkinternt* forhold mellem de fremstillede personers tale og tanke, en mere eller mindre markeret fortællerstemme og så den implicite forfatters bagvedliggende holdning. Til belysning af dette vil jeg blandt lade mig inspirere af Dorrit Kohns analytiske begreber om *dissonante forfælleformer*.²

For det andet er der de *værkoverskridende* citater fra eller allusioner til givne værker, forfattere eller stilarter, der er karakteristiske for en tidsalder, en kunstnerisk strømning eller et givet hjørne af samfundet. Begrebet *intertekstualitet* vedrører disse forhold, peger på hele det betydningsoverskud, der ligger i ordenes spor efter fortidige kontekster. Jeg har søgt at udvikle begrebets analytiske anvendelighed gennem en differentiering i underkategorier (specifik, epokal, genremæssig, stilistisk og almen intertekstualitet).³ Alle intertekstualitetens former kan anvendes i såvel konsonantisk som dissonantisk retning. Jacobsens forfatterskab giver rig anledning til at arbejde videre med dissonantisk intertekstualitet.

For det tredje kommer man ikke uden om en *metafiktiv* dimension i Jacobsens værker. Metafiktion betegner dels noget værkinternt (værkets selvrefleksion), dels nogle værkoverskridende særformer af intertekstualitet – konvergerende eller divergerende refleksioner af anden litteratur. Jeg har også udviklet en kategorisering af metafiktion i former og retninger⁴ og vil på den baggrund profilere de stærke indslag af metafiktion hos Jacobsen.

Med de ovennævnte tilgange vil jeg forbinde stilistiske nærlæsninger med litteraturhistoriske udblik – for dermed at synliggøre nye aspekter af et uendeligt facetteret forfatterskab.⁵

Moderne gennembrud og modernisme

Nordisk kunst og litteratur begyndte at skifte gear og international status omkring 1870 takket være den bevægelse, der siden af Georg Brandes blev proklameret som Det moderne Gennembrud. Og på samme tid blev de nordiske lande inddraget i en accelereret moderniseringsproces med urbanisering, industrialisering og dybe forandringer i det politiske liv. Danmark blev 1871 et vendepunkt med folketingsflertal til Venstre-grupperinger og grundlæggelsen af store folkelige bevægelser som arbejderbevægelsen, kvindebevægelsen og radikalismen. I de følgende år fandt lignende ændringer sted i Sverige og Norge.

I løbet af de sene 1860'ere og tidlige 1870'ere skete der en imponerende formidling af samtidig europæisk tænkning og litteratur i en række nye tidsskrifter og bogpublikationer: tysk bibelkritik og socialisme, fransk positivisme og moderne franske litteraturkritikere som Sainte-Beuve og Taine, engelsk darwinisme, utilitarisme og kvindesag. Den russiske roman- og novelleforfatter Ivan Turgenev blev oversat og introduceret i de sene 1860'ere og fik stor betydning, fulgt af franske realister og naturalister — fra Balzac og Stendhal til Flaubert og Zola. I 1880'erne tog oversættelserne af Tolstoj og Dostojevskij fart.

Omkring 1869 kom Jacobsen i forbindelse med to af de vigtigste formidlere og igangsættere: Vilhelm Møller (oversætteren af Turgenjev og udgiveren af *Nyt dansk Maanedsskrift*) og den centrale katalysator Georg Brandes, som formåede at influere en ny litterær bevægelse og give den et fællesnordisk præg, hvilket fik stor betydning for dens internationale gennemslag. Den biologistuderende J. P. Jacobsen kom som Darwin-oversætter til at bidrage aktivt til den igangværende intellektuelle ajourføring af Norden. Og som forfatter fik han snart en central rolle i Det moderne Gennembrud. Men han passede alligevel ikke rigtigt ind i Georg Brandes' program. J. P. Jacobsen var begyndt at skrive eksperimenterende digte før kontakten med Brandes, og deres første kontakt om litteratur bestod af en afvisning. Jacobsen havde i 1869 sendt *En Cactus springer ud*, bl.a. med det banebrydende digt "En Arabesk", til Georg Brandes, som forkastede manuskriptet med henvisning til manglende originalitet.

Det der kom ud af gennembruddet var hovedsageligt moderne realistisk prosa, først i Turgenevs ånd, siden i varianter som naturalisme og impressionisme. Og det er også som realist, man traditionelt har placeret J.P. Jacobsen – hvad mange stadig gør. Når jeg vil argumentere for, at

Jacobsen var den nordiske litteraturs tidligste væsentlige bidragyder til modernismen, ser jeg ikke bort fra, at dele af hans forfatterskab rettelig kan siges at repræsentere realismen, ligesom nogle af hans tidlige forsøg er senromantiske i deres anlæg. Og jeg finder det velbegrundet at sætte et signalement af det omstridte modernismebegreb, som jeg forstår det, forud for den nærmere indkredsning af arten af modernisme i J. P. Jacobsen forfatterskab, der er et af denne artikels mål.⁶

Modernismen er en reaktion på moderniseringsprocessen. Den er epokalt baseret og hænger sammen med moderniteten. Modernismen er imidlertid hverken den eneste eller nødvendigvis eneste rigtige respons på moderniteten, men en strømning blandt andre strømninger, som den kritisk afgrænser sig fra, men også lader sig inspirere af. Modernismen placerer sig således mellem forskellige former for sen- og nyromantik og diverse varianter af realisme. ”Mod realismen med dens tendens til passiv spejling og bestræbelse på (illusorisk) selvudslettende gennemsigthed trækker modernismen på romantikkens vægtning af kunstens aktivt skabende aspekter og veludviklede sans for raffinerede kunstneriske selvrefleksioner.” (Gemzøe 2003b: 50).

Det selvrefleksive og ’sprog-selvoptagne’ er netop karakteristisk for Jacobsen og har givet anledning til megen kritik fra realistisk hold. I Chr. Rimestads *Digtene i Forhør*, hvor alle de interviewede forfattere blev spurgt om deres forhold til Jacobsens stil, forkastede både Johannes V. Jensen og Martin Andersen Nexø i stærke vendinger denne stil som selvoptaget og uigennemsigtig. Mod bedre vidende og megen egen praksis sammenlignede Johannes V. Jensen sproget med en rude: ”At beskæftige sig direkte med sit Sprog, er det samme som at se en Rude i Stedet for at se igennem den. Vi kan ikke se gennem Jacobsens Rude.” (Rimestad 1906: 46). Og Martin Andersen Nexø fortsatte i samme skure: ”J. P. Jacobsen var Stilist, maaske den ejendommeligste, vi har haft, men Stilist! Han nåede aldrig til det Sprog, der bliver borte i værket.” (ibid.: 113). Det er imidlertid netop denne højt reflekterede og selvrefleksive opmærksomhed på sproget, der er afgørende indicium for, at Jacobsen er mere modernist end realist. At denne sprogbevidsthed ikke i Jacobsens tilfælde nødvendigvis fører bort fra virkeligheden, vil jeg siden argumentere for.

”Mod det idealistisk skønhedsdyrkende og virkelighedsfortrængende i romantikken optager og skærper modernismen realismens fordring om fortrængnings- og tabubrydende fokus på dagligdagens fortærende monotoni såvel som tilværelsens mest skræmmende ekstremer.” (Gemzøe 2003b: ibid.). – Denne karakteristik passer også på Jacobsen, en af romantikkens skarpeste og fineste kritikere, der følgelig ofte er blevet beskyldt for både at være kedelig og pessimistisk. Sprogbevidst, traditionskritisk eksperimenterende og samtidig tabubrydende optaget af menneskers

levede virkelighed – med tiden er det modernistisk repræsentative i den sære J. P. Jacobsen trådt stadigt klarere frem, uden at han af den grund har mistet sin egenhed.

Lyrisk

Ironiske pasticher

Mit vigtigste anliggende i den følgende behandling af J. P. Jacobsens digte er at vise, hvorledes begge hovedgrene, de ironiske pasticher og de paniske arabesker, er præget af en dristig indføring af *prosaiske* træk. I pasticherne en ironisk underminering, inspireret af Heine, af den lyriske traditions umiddelbare, naive udsigelse. I arabeskerne eksperimenter med springende indre dialoger eller indre monologer i rolledigte, der – under indtryk af Poes moderne short stories – fremmaner monomane særverdener.

J. P. Jacobsens smalle, udsøgte lyriske produktion er hovedsagelig skrevet mellem 1867 and 1875, men for størstedelen offentliggjort posthumt i 1886 af Vilhelm Møller og Edvard Brandes. Denne samlede publikation af et kvantitativt overskueligt lyrisk forfatterskab, hvis kvaliteter tiden havde gjort mere synlige, samt gode oversættelser til tysk gav lyrikeren Jacobsen et internationalt gennemslag og tiltrak imponerende mængder af komponister.

Allerede i digtcyklussen *Gurresange* (1869, sat i musik i Arnold Schönbergs monumentale korværk *Gurrelieder*, uropført 1913) peger den raffinerede behandling af det middelalderlige motiv – Kong Valdemar og Toves kærlighedstragedie, elsket af romantiske digtere og komponister – ud over senromantikken. I disse digte udvikler Jacobsen for første gang en arabeskagtig, slynget form i frie vers. Samtidig med traditionsbevidsthed rummer digtcyklussen en tydelig antiromantisk distance og en vilje til brud og fornyelse. Rolledigtene giver anledning til konfrontation af jeger, der udtrykker sig i ret forskellige tonaliteter. Toves elskovserklæring fascinerer ved en lunefuld, forskudt intensitet. Digtene i de sidste afsnit om ”Den vilde Jagt” driver gengangermotivet ud i det paradoksale, det dekadente og provokerende: ”Vi Pile sende fra strengløs Bue,/ Med Øjne sigte, som ej kan skue, Vi Hjortens Skygge med Vunder slaar,/ Og Engvand siver som Blod af Saar.” (”Valdemars Mænd”, Samlede Værker 4: 97). ”Claus Nar” undrer sig over sin sælsomme eksistens mellem liv og død: ”Ak, at jeg på en Fole galen/ Med min Næse vendt imod Halen/ Skal humpe om mens mine Folk er i Senge,/ Var det ej for sent, jeg ville mig hænge.” (ibid.: 99). Samlingens slutning anslår også et ledemotiv hos Jacobsen med Kong Valdemars udfordring af Gud.

Senere digte som ”I Seraillets Have”, ”Genrebillede” og ”Irmelin Rose” går et skridt videre. ”I Seraillets Have” spiller på tidens arabisk-orientalistiske fascination, er skrevet på baggrund af

den verden, som skildres i *Tusind og en nats eventyr* og lignende. Det fint ciselerede sceneri fremmaner suggestivt en arabisk aften som et duftopfyldt rum med en lad, døsig, intenst erotisk stemning.⁷ Samtidig er digtet selvrefleksivt og ironisk: en metapoetisk leg med orientalismens topoi (ligesom i det en anden udformning sker i pufscenen med Niels' tilfældige beluring af sin unge tante Edele i *Niels Lyhne*). Det metafiktive moment er endnu tydeligere i "Genrebillede":

Pagen højt paa Taarnet sad
Stirred' ud saa vide
Digted' paa et Elskovskvad
Om sin Elskovskvide
Kunde ikke faa det samlet
Sad og famled'
Nu med Stjærner nu med Roser
Intet rimed sig paa Roser
Satte fortvivlet saa Hornet for Mund,
Knugede vredt sin Væрге
Blæste saa sin Elskov ud
Over alle Bjerge. (SV 4: 158f.).

Pagen kan ikke få sin Elskovskvide ud i et Elskovskvad. Han famler med trubadurtraditionens traditionelle ingredienser, men kan ikke få det hverken samlet eller til at rime. Kun som et uarticuleret trut i sit horn kan han give en art udtryk for sin vrede, fortvivlelse og elskov. Digtets autor eftergør med foregiven loyalitet pagens digterkvaler, fx ved at lade roser gentage sig selv i stedet for at rime.⁸ På et andet plan forholder han sig ironisk til ham. Ord fra trubadurdigtningens høje stillag ("højt paa Taarnet", "saa vide", "Elskovskvide", "Stjærner", "Roser": stilistisk intertekstualitet) skurrer mod lav, markeret mundtlighed ("Stirred'", "Digted'", "famled'"). Metrisk skifter digtet gear fra bi- til trisyllabisk rytme, da pagen er kørt fast i sine rosenord: "Satte fortvivlet saa Hornet for Mund". Slutningen, tilbage i det bisyllabiske andet gear, er tvetydig, da noget, som er "Over alle Bjerge", kan opfattes som væk og borte. Får pagen trompetret sin elskov ud til alverden, eller slipper han af med de følelser, der ikke kan verbaliseres i det digteriske sprog, som er til hans rådighed?

På et tredje, metafiktivt, plan gør digtet pagens problemer til sine. Stærke, komplekse følelser, ambivalent sammensat af elskov, vrede og fortvivlelse, kan ikke udtrykkes adækvat i det overleverede poetiske idiom. Idet et moderne, ubelastet sprog ikke står til rådighed, kan følelsen,

ligesom problemet med at udtrykke den, kun artikuleres indirekte, som ironi: gennem skurrende toner, disharmoniske stillejer. På endnu et overliggende metaniveau spørger digtet, om en (kærligheds)følelse kan være så forment, så gennemsyret af det poetiske vokabular, hvori vi gennem lange tider har formuleret det, at det digteriske idioms sammenbrud også stiller spørgsmålstegn ved følelsen, som vi mener at kende den. Med andre ord implicerer digtet en diskret problematisering af trubadurlyrikkens idealistiske prægning af den vesterlandske kærlighedsopfattelse.

”Genrebillede” hedder digtet. Når overleverede genrer og hermed sammenhængende stilarter og billedsprog ikke længere synes at ’rime’ på oplevet liv, hvad så? Det lille digt foregriber, som ret mange andre af Jacobsens lyriske ’pasticher’, der med deres kritiske kant snarere er parodier, den oplevelse af sprogkrise, som nogle årtier senere blev mere direkte formuleret af en række modernister, fx af østrigeren Hugo von Hofmannsthal i ”Ein Brief” (kendt som ”Lord Chandos brev”, 1902). I ”Genrebillede” er den indirekte, ironiske modus imidlertid gennemtrængende og svøber også den digteriske selvrefleksion i selvironi.

Den væsentligste inspirationskilde til en sådan form for digtning er Heinrich Heine. I et brev til Vilhelm Møller af 13.1.1881, umiddelbart efter udgivelsen af *Niels Lyhne*, gav Jacobsen, tydeligvis på forlangende, et rids af sine ”Biografiske Data”, generelt med stor tilbageholdenhed, med mest omhu i redegørelsen for sin betydelige belæsthed. Som 16-årig kendte han det meste af den klassiske danske litteratur ud og ind. Som 17-årig havde han læst ”*hele* Goethe, Schiller, Wieland”, som 19-årig lærte han Shakespeare at kende og som 20-årig (i foråret 1867) Søren Kierkegaard, Schack Staffeldt, Schack, Feuerbach og Heine.⁹

I megen dansk Heine-reception har man efter mit kendskab oftere hæftet sig ved det erotiske tema i *Buch der Lieder* end ved betydningen af Heines raffinerede ironi og markante modernitet. Heine kunne kunsten med velklingende ord og udsøgte billeder at fremmane et romantisk tema, en atmosfære, en myte – for så med raffineret brutalitet at punktere den. Eksempelvis i ”Die Lorelei”, hvor sidste linje med det vrængende (”Und das hat mit ihrem Singen (’syngeri’) die Lorelei getan”) tager luften ud af alt det foregående. I digtninger som *Atta Troll* eller *Deutschland – ein Wintermärchen* er ironien endnu mere omfattende og kompliceret.

Heines lyriske ironi udgjorde egentlig begyndelsen til enden på den naive udsigelse i lyrik – til fordel for en stadigt større usikkerhed omkring pålideligheden af digtets ’fortæller’, indføring af flere stemmer i lyrikken, brug af rolledigte mv. Hertil kom Heines højtudviklede bevidsthed om det livs- og talesprogsfjerne i traditionelle lyriske billeder, højtravende retorik og tung traditionel metrik. Heine skrev oftest i små, talesprogsnære strofer. Men han er desuden en af dem, der for

alvor videreførte Goethes strålende forsøg med springende, prosanære digte i frie vers. Heines indsats betød kort sagt en *romanisering* af lyrikken (med et udtryk fra Michail Bachtins ”Epos og roman”) – som i allerhøjeste grad har peget frem mod modernistisk lyrik.¹⁰

Den intertekstuelle relation mellem Jacobsen og Heine kommer mindre til udtryk i konkrete citater og referencer end i Jacobsens ’organiske’, personlige tilegnelse af Heines ironiske greb og prosaiske stilholdning. Forresten bør man bemærke Heines usvækkede betydning for J. P. Jacobsens vigtigste danske efterfølgere inden for moderne dansk lyrik, nemlig Sophus Claussen og Johannes V. Jensen.

I ”Irmelin Rose” er det også den høviske trubadurtradition, der står for skud. Kongedatteren med det poetiske navn er en fejret skønhed, der fortryller verden og hyldes i rim, rytmer og ”blomsterfagre Ord”. Men sidste strofe beretter, hvorledes hun bryder den gode stemning:

Men Prindsessen jog dem fra sig
(Hjertet var saa koldt som Staal),
Lastede den Enes Holdning.
Vrænged ad den Andens Maal:
Irmelin Rose,
Irmelin Sol,
Irmelin Alt, hvad der er dejligt! (SV 4: 162).

Igen står vi over for en slutning, der er lige så effektiv som flertydig. Er Irmelin blot en sur møkke med et stålkoldt hjerte, eller er hun en klarsynet kvinde, der med passende kulde og beslutsomhed skærer igennem de høviske floskler og falbelader, hun er ved at kvæles i? Og atter gør digtet på sit plan – med sin punktering af stil og sceneri – hendes vrængen til sin.

”Marine” er båret af en lidt anden form for heinesk ironi, som det kommer frem i slutlinjerne: ”- Ak om der lød dog/ Smeltende blød og/ Daarende mild,/ Hen til sig dragende,/ Kjerlighedsklagende/ Havfruesang!” (SV 4: 157). Den romantiske tonalitet bevares, ja, forstærkes digtet ud, hvad der viser sig i overforbruget af smægtende romantiske præsens participier – ”smeltende”, ”Daarende”, ”dragende”, ”Kjerlighedsklagende” – og overbuddet på romantisk vellyd i et rim som ”lød dog” – ”blød og”! Men digtet noterer med resigneret humor netop disse fænomeners *fravær*. Ingen romantisk lokkende havfruesang lyder fra dette skønne kvindelige kystlandskab – og fraværet kaster et dubiøst skær over hele den konventionelle billedverden, hvori kvinden er opfattet.

Også et digt som "Det bødes der for" spiller på et sammenstød mellem to stillejer og stemmer, nemlig en nøgtern realistisk stil i stroferne og elementer af en folkevisepastiche, ikke mindst i omkvædet: "Der rinder Sorg rinder harm af Roser røde." Heri ligger der dog ikke en simpel modstilling af traditionens illusion og den moderne desillusion. Danske middelalderballader var jo også ret optaget af sorg og harm. Den antitetiske modstilling af lykke og sorg og det underforståede billede af lykkens hjul har dybe rødder i middelalderen og udfoldedes videre i renaissance og barok.

Paniske arabesker

En mere direkte og synlig fornyelse af lyrikken gennemførte Jacobsen med sine arabesker, især "En Arabesk" (1868), "Monomani" (1869, men skrevet samtidig), "Fra Husets Tag", "Hvor den flade Mark", "Ellen" (alle 1870) og "Arabesk til en Haandtegnning af Michel Angelo" (1874). Arabesken, en genre kendetegnet af frie associationer, asymmetri og slyngede linjer, havde allerede den fremsynede romantiker Friedrich Schlegel værdsat. Men ligesom Baudelaire hentede Jacobsen ord og koncept fra Edgar Allan Poes *Tales of the Arabesque and Grotesque*. I slutningen af 1867 var Jacobsen stærkt optaget af Poes *Phantastiske Fortællinger*, den danske oversættelse, der netop var udkommet. Jacobsens arabesker er digte i frie vers med en raffineret, frit strømmende rytme, lunefuldt slyngede associationer, et dristigt billedsprog, en tendens til oxymoron og paradoks, en syntesløs sidestilling af forskellige temaer og en til det opløste sammensat psykologi. I arabesken ligger også et bevidst spil med den forestilling om orientalisme, dekadent seksualitet og grusomhed, som er et genkommende, meget bevidst behandlet topos hos J. P. Jacobsen, både i poesien og prosaen.

Brita Tigerschiöld har en indtrængende forståelse af denne intertekstuelle relation: "Spåren av Poes morbida konst visar sig kanske främst i den s. k. Panarabesken [...] och i arabesken *Monomani*." (Tigerschiöld 1945: 68). "En Arabesk" er dateret til 1868, "Monomani" til året efter, men digtene er skrevet samtidig og begge skulle have indgået i *En Cactus springer ud*. Tigerschiöld formoder, at Jacobsens interesse for "patologiska själstillstånd och abnormpsykologi" kan have været stimuleret af Poe – ligesom han er blevet interesseret i "dennes metod att genom analys av somnambula tillstånd söka nå kontakt med undermedvetna strömmar i själslivet." (68f.). Vedrørende "En Arabesk" fremhæver hun med rette "det säregna intryck dikten ger af feberdröm med heta, bizarra hallucinationer, omväxlande med skräcksyner." (70). For egen regning vil jeg bemærke, at det er fra Poes *prosa*, ikke hans lyrik, at Jacobsen har taget indtryk.

”En Arabesk” søger i stil mod en mest muligt direkte gengivelse af en panisk bevidsthedsstrøm gennem retoriske spørgsmål, flere stemmer, ydre og indre dialog. Kompositionelt inddrages læseren i en selvkredsen i form af en ringkomposition af spørgsmål. Under denne kredsen sker der en opløsning af subjekt og objekt, en række alogiske metamorfoser og en del æstetiske brud. Digtets indledning konfronterer to udgaver af panikken som tilstand, der ligner hinanden og samtidig er hinandens modsætninger: naturangst (”Medens alt Tiende talte”) og erotisk panik (”Da tav alt Talende”). Psykens vildveje er mere skræmmende og vanskeligere at koncipere i ord end skovenes:

I solvarme Egne
Vokser en sælsom Urt,
Kun i dybeste Tavshed,
Under tusinde Solstraalers Brand,
Aabner den sin Blomst
I et flygtigt Secund.
Den ser ud som en gal Mands Øje,
Som et Ligs røde Kinder.
Den har jeg set
I min Kjærlighed. (SV 4: 82).

Blomsten, der kun under stor hede åbner sig, er dels et håndfast billede på kvindeskødet, der pludselig åbner sig under lidenskabens brand, men er giftigt og dødbringende; dels en metafor for følelser, hvor fascination, rædsel og væmmelse flyder sammen. Billedet er udpræget Poesk, især er det nærliggende at se en specifik intertekstuel reference til det med idiosynkratisk væmmelse opfattede øje i ”The Tell-Tale Heart” (”Hjertet, der sladrede”, en fortælling, der slet ikke nævnes af Tigerschiöld). I den følgende lange strofe tegnes et portræt af en dæmonisk kvinde, en *femme fatale*, der har mindelser om Baudelaires opjustering af romantismens *belle dame sans merci*: Den skønne, kolde overflade, det komplicerede og uberegnelige (”Suk i hendes Latter, / Jubel i hendes Graad;”), det dominerende og det giftige. Jeget er følelsemæssigt spaltet i en død og en knælende, stadig underlagt del. I forlængelse af erklæringen ”Alt er forbi!” fremmaner vinterscenen til sidst en langsom tilfrysning og forblødning. Uanset hvad man måtte mene om kvindebilledet, der i øvrigt lige så meget foregriber tendenser omkring år 1900 som viser tilbage mod romantismen, syner digtet markant i tidlig europæisk modernisme i kraft af de voldsomme, egensindige billeder, den abrupt springende form og den komplekse psykologi.

“Fra Husets Tag” (1870) er en beslægtet vinter-arabesk, ganske vist indledt som en tilsyneladende idyl, da formiddagssolen kaster lyset fra smeltende, dryppende sne ind i et smukt stueinteriør. ”Men haanende Smil mod bedende Læber/ Sorgvilde Blikke og klagende Ord/ Om brudte Løfter og svegen Elskov/ Hilser al denne jublende Pragt” (SV 4: 130). Da kvinden er gået med en selvmordstrussel som afskedssalut, følger digtet som en bevidsthedsstrøm den efterladte mands svingende stemninger og – forgæves – håb om, at hun kommer tilbage. Digtet er spændende og fremadpegende som ’prosaisk’ lyrik og som et tidligt eksempel på Jacobsens evne til at gengive menneskers intime stemningssvingninger i en krisesituation. Om digtets plads i forfatterskabet bemærker Tigerschiöld rammende:

Stormiga uppgörelser med hårda och obehärskade ord mellan en man och en hysterisk kvinna spelar en relativt stor roll i Jacobsens begränsade författarskap. Mogens och Laura, Ulrik Frederik och Sofie Urne, Marie Grubbe och Ulrik Frederik, Niels Lyhne och Fennimore, alla har de känt något av den ödesdigra stämning, som behärskar den mäterliga tredje arabesken. (Tigerschiöld 1945: 81).

Tvangsforestillinger, tvangsimpulser og neurotiske særverdener optog Jacobsen i disse år. Arabesken ”Monomani” (1969) er i sin form af en gal mands monolog vidtgående som forsøg i Poes spor. Gennem sine monologiske jegfortællinger af sær- og galninge, der i reglen betragter sig som fornuften selv, satte Poe de første standarder for det, som skulle blive et hovedanliggende i prosamodernismen: teknikker til gengivelse af afvigende karakterers særverden. Hvis verden hele tiden opdigtes, som Friedrich Nietzsche antog, dvs. består af et utal af tilgange til den, bør den også fremstilles ud fra subjektive synsvinkler. En fremstilling gennem en afviger, fx en neurotiker, tydeliggør, at verden består af forskellige synsvinkler på den. ”Monomani” er et af Jacobsens første forsøg med noget, som skulle blive et hovedanliggende i hans prosa, nemlig den sensible gengivelse af intime svingninger i en subjektiv oplevelsesverden, begrænset af særlige forestillinger og ord. I en sådan konception af verden må der nødvendigvis ligge noget ambivalent, noget kontingent: på den ene side en accept af en mangfoldighed, af en udtømmelig pluralitet af stemmer og vurderinger; på den anden side angsten for menneskets ontologiske ensomhed, at enhver er indelukket i hvert sit univers uden mulighed for egentlig kontakt.

Arabesken ”Monomani” er et rolledigt og betjener sig som sådant af en ’fremmed’ stemme. Skønt selvcentreret udgør stemmen ikke en enhed. Fyldt med dissonanser og indre dialog, i indre modstrid som sjælekamp, bevæger den sig i et dramatisk forløb gennem stemningsmættede indre

verdener frem til en slutning, der afslører den som selvkredsen, som en lukket cirkel. Ind over den forrykkede/forrykte monolog lægges der en avanceret metafiktiv bevidsthed:

Jeg er gal og nu vil jeg synge;
Men jeg ved jeg er stum
Og at Strengene jeg slår
Er Jernstængerne for min Celle.
- Jeg synger det frem Alt sammen
Og det kommer i Klang og Farve;
Men den smilende Vogter
Ser kun mine Læber bevæges
Mine Fingre famle. (SV 4: 124).

At synge sit monomane univers frem, er også at forhærde sig i en faktisk isolation fra andre, for hvem den monomane blot gør uforståelige fagter. Og at skabe poesi på selve sin isolation, er som at skabe musik ved at anslå jernstængerne for sin celle.

Digtets særlige rum og tonalitet foregriber sådanne sjælekampe bag fængselstrømmer, gitre af jern, regn og ord, som fra 1890'erne og frem udfoldes i nordisk digtning, blandt andre af Gustaf Fröding ("En ghasel") og Johannes V. Jensen ("På Memphis Station"). Poe-interessen og beslægtede spor af denne kan genfindes samtidig hos den voldsomme og dekadente Jakob Hansen, der også gennemførte en ny oversættelse af Poes samlede fortællinger 1907-08.

J. P. Jacobsens berømteste og fyldigst omtalte arabesk, "Arabesk til en Haandtegnning af Michel Angelo (Kvindeprofil med sænkede Blikke i Ufficierne)", skal ikke tages op her. Blot skal det bemærkes, at vi også her har en indre dialog – med den i titlen nævnte kvinde/tegnning som central, om end tavs tredjepart – der lunefuldt springer mellem forskellige billeder, tonaliteter og stemninger. Ved sin stilistiske sammensathed og ekstreme modstilling af livslyst og livslede peger også dette digt frem mod år 1900 – med særligt henblik på konfrontationen mellem vitalisme og dekadence, eksempelvis i Johannes V. Jensens "Interferens".

I begge hovedgrene af sin smalle og rige lyrik har J. P. Jacobsen bidraget distinkt til den poetiske modernisme. Uden at give afkald på en virtuos anvendelse af lyrikkens rytmiske, klanglige og billedlige formsprog, har han fornyet lyrikken ved, skjult i pasticherne, åbent i arabeskerne, at gennemføre kompliceringer af den poetiske udsigelse i lighed med de raffinerede fortællerforhold, vi kender fra prosaen.

Prosa

Prosa i stykker

Jacobsens prosaværker, to romaner og et halvt dusin noveller og skitser, er som nævnt i reglen blevet klassificeret som realisme – eller endog naturalisme. I det følgende vil jeg præsentere mit bud på, hvilke væsentlige træk en sådan kategorisering går fejl af. Disse træk er i kort signalement: Et opgør med fortællingen, dvs. en forskydning fra ydre plot til mentale og verbale processer; en eksperimentel blanding af prosaens undergenrer; en unik lyrisk drejning af prosaen – og en kritisk fokusering på sproget i en dissonantisk mangestemmighed. Af pladshensyn holder jeg mig hovedsageligt til et af de værker, hvor de nye træk er mest markant udviklede, romanen *Niels Lyhne* (1880), men undervejs vil jeg henvise til beslægtede træk i de øvrige prosaværker.

I litterær prosa har modernismen ikke mindst udviklet sig som et opgør med *den realistiske fortælling*. Det sene 1700-tal og tidlige 1800-tal fremstår som fortællingens guldalder.

Dannelsesromanen var egentlig et spændende forsøg på at skildre forandring, men var tilbøjelig til at lægge skildringen ind i en forudforstået, teleologisk mønster (hjemme – ude – hjem), præget af en personlig og historisk udviklingstænkning, der lagde vægt på kontinuitet. Bestræbelsen kom til udtryk i en romanform med en ”styrende fortællerbevidsthed, der ud fra et tolkningspunkt, slutningen, af et amorft mylder af hændelser udvælger og ordner en begivenhedsrække og derved etablerer én tidlig linje (de røde tråd), én sammenhængende tolkning, én logik.” (Gemzøe 1994: 55f.).

Dannelsestænkningen gav snart anledning til protest og udvikling af alternativer. Et dansk opgør med en monologisk og kontinuitetsorienteret tankegang repræsenterede Søren Kierkegaard. Mod det entydige og -stemmige garderede han sig med sine pseudonymer, sin ironi, sin indirekte meddelelsesform. I stedet for den gradvise, sammenhængende udvikling satte han valg, brud, spring. Store værker som *Enten – Eller* (1843) og *Stadier på Livets Vej* (1845) modstiller vidt forskellige tilværelsesmodeller, værdier og sproglige verdener, der lægger op til *læserens valg*.

J. P. Jacobsen læste Kierkegaard og tog stærke indtryk af ham forud for sine første litterære forsøg – og under arbejdet med *Niels Lyhne* blev han mindet om hans betydning ved at læse Georg Brandes’ *Søren Kierkegaard. En kritisk Fremstilling i Grundrids* (1877). Som intet andet af Jacobsens værker viser *Niels Lyhne* Kierkegaards betydning for ham.

Denne roman om en problematisk ateist er jo helt blottet for intrigeagtig handling. Lige som sin hovedfigur er den uden udvikling, den episke linje er brudt. I en ophakket scenisk fremstilling

skildrer romanen, påvirket af Kierkegaards fokus på brud og sammenstød mellem uforenelige eksistentielle modi, en mands påtrængende problemer med sin identitet, sit liv og menneskene omkring sig. Det sker under adskillige henvisninger til Kierkegaard'ske nøglebegreber. Eksempelvis i begyndelsen af kapitel XI: "Fordringer", "Valg", "Resignationen", "Spring", vel at mærke som "disse idelige Tilløb til Spring, der aldrig blev sprunget" (Jacobsen 1986: 120).

Allerede Georg Brandes bemærkede, at kompositionen er indskrænket til det minimale, at hovedpersonen føres gennem en alle af bipersoner. De mange brud er dels motiveret af ydre omstændigheder: den hyppigt og tilfældigt rammende død og andre skæbnesvangre *tilfælde* – skæbnens moderne vehikel. Bruddenes indre motivationer har at gøre med, at Niels og alle de øvrige personer ligner hinanden ved at være splittede mellem uforenelige værdier og opfattelser, forskellige udgaver af et romantisk-idealistisk og et mere realistisk livssyn. Deres indre uafklarethed og halvhed driver dem på den ene side mod at søge en forløsning i mødet med en anden; på den anden side er den selvsamme psykiske disposition med til at gøre dem selvcentrerede og handlingslammede, gør det besværligt for ikke at sige umuligt for dem at åbne sig for andre. Vi får, som Jacobsen allerede noterede under sin planlægning af bogen, digteren, der ikke kan digte, skulptøren, der ikke kan skabe statuer, musikalskeren, der er tunghør, ateisten, der i fortvivlelse beder til Gud, kærlighedshungrende kvinder og mænd, der ikke kan elske.

Herman Bang forstod det opgør med fortællingen, som *Niels Lyhne* driver så langt ud, bedre, end Brandes gjorde. I *Realisme og Realister* (1879) skrev han med forståelse om J. P. Jacobsen. I denne bogs indledende essay "Lidt om dansk Realisme" understregede han, hvor svært det er for en realistisk forfatter at give "en sluttet kunstnerisk Komposition og en absolut Enhed", som ville have givet (illusion om) "en Enhed i Livet":

Selv Billedet af det enkelte Sjæleliv vil altid spalte sig i Billeder. Det Iagttagnes Mangfoldighed er for overvældende, og Forfatteren viger tilbage for af egen Magtfuldkommenhed at sammensmelte alt dette Mangeartede og alle disse Modsigelser, der rummes i det samme Liv. Jeg kjender derfor heller ikke nogen realistisk Roman, der ikke er en Samling Billeder, løsrevne Blade af den menneskelige Sjæls store Bog, en Bog, Ingen har læst tilende, og hvis Opløsning derfor Ingen kjender. (Bang 1879/2001: 23).

Jacobsens form for 'realisme' foregreb ligesom Bangs senere impressionisme hovedtræk i prosamodernismen ved at vende sig bort fra den sammenhængende ydre handling i en plotbaseret fortælling for i stedet at (gen)skabe minutiøse øjebliksbilleder af processer i sammensatte psyker. Jacobsens prosaværker, med *Niels Lyhne* som højdepunkt, er skelsættende forsøg på indblik i

sådanne psykiske processer gennem deres specielle fokus på sansninger og følelser, på bevidste og ubevidste forestillingsbilleder – og på sprogets og litteraturens umådelige betydning i den sammenhæng.

Genremæssig intertekstualitet – opgør, blanding og refleksion

I det 19. århundrede fik det stadig større betydning for hele den litterære dynamik, at der udviklede sig en art internationalt *eksperimentarium for romanen*, hvad der i begyndelsen af det 20.

århundrede førte til en bølge af indflydelsesrige romanpoetikker (Henry James, Percy Lubbock, E. M. Forster, Georg Lukács, Viktor Sklovskij, Michail Bachtin m.fl.). Med begge sine romaner gør Jacobsen sig gældende i dette eksperimentarium. Men især i *Niels Lyhne* er der et spil med romanens subgenrer – raffinerede opgør, usædvanlige blandinger – der indvæver denne roman i et mangetrådet intertekstuel net og giver den en udpræget metafiktiv dimension. Det er ikke primært, fordi den handler om en digterspire, en mere eller mindre mislykket forfatter, men fordi den på så mange måder reflekterer og konfronterer forskellige stilarter, romanformer, poetikker, æstetikker og hele strømninger.

Niels Lyhne er et opgør med dannelsesromanen, men også en kritisk videreførelse af stærke elementer i denne romanform, der jo som noget nyt gav litterær form til skildringen af en persons opdragelse, hans udvikling som individ i takt med den samtidige historiske forandring. Måske endnu vigtigere end forholdet til Kierkegaard var for J. P. Jacobsen forholdet til H.C. Andersen – med særlig vægt på hans to sidste dannelsesromaner *At være eller ikke være* (1857) og kunstnerromanen *Lykke-Peer* (1870). Andersens betydning viser sig i mange specifikke intertekstuelle spor. Indledningssekvensen i debutnovellen ”Mogens” (1872) er med sine spøgefulde allusioner til begyndelsen på ”Den grimme Ælling” på en gang en markering af et slægtskab og – i slutningen af scenen og i senere scener – et forsøg på overskridelse i retning af et mere moderne, naturvidenskabeligt baseret natur- og menneskesyn. Også i ”Et Skud i Taagen” spøger H.C. Andersen gennem navnet på hovedpersonen Hennings rival Niels Bryde. Sådan hed hovedpersonen i Andersens ateisme- og naturvidenskabsdebatterende ideroman *At være eller ikke være*. *Niels Lyhne* kombinerer med mange gentagelser og slående omvendinger temaer og anliggende i H. C. Andersens sidste to romaner: ateist- og kunstner-temaerne. I forhold til førstnævnte videreføres meget fra *At være eller ikke være*, som også tematiserer ateismen som en udfordring for unge intellektuelle mænd i en brydningstid. Også hos Andersen sætter en indre kamp mellem nyerhvervet ateisme og overleveret tro hovedpersonen på prøve under livskriser ved et barns død, ved en elsket kvindes død og ved den helt parallelle situation, at hovedpersonen bliver

såret i krig (hos Andersen ved Nybøl under Treårskrigen – hos Jacobsen lader tidsangivelsen marts os slutte til Dybbøl i 1864). Kunstneretemaet kan ligeledes ses i forlængelse af H. C. Andersens optagethed af det i romaner som *Improvisatoren* (1835), *Kun en Spillemand* (1837) og altså *Lykke-Peer* med dens romantiske triumfdød. Men *Niels Lyhne* 'ligner' for samtidig at markere et radikalt opgør med den Andersen'ske dannelsesromans fortælle måde og komposition, med Andersens natur- og menneskesyn, herunder vurderingen af ateismen i *At være eller ikke være*, samt med den romantiske kunstnermyte i *Lykke-Peer*.¹¹

I sit opgør med dannelsesromanen i *Niels Lyhne* kunne Jacobsen trække på en allerede veludviklet genrevariant, nemlig udviklingsromanen, også kaldet desillusionsromanen. Prominente eksempler på denne linje er Stendhals *Rødt og sort*, 1832), en række af Balzacs romaner, især *Far Goriot* (1834-35), *Bristede illusioner* (1837-43) og *Kurtisanerne* (1838-47), til en vis grad Tugenjevs *Fædre og sønner* (1862) – og efter min vurdering vigtigst i denne sammenhæng Flauberts *Følelsernes opdragelse* (*L'Education sentimentale*, 1869).

Ifølge Edvard Brandes var Jacobsen meget optaget af denne roman.¹² Der er da også ret mange fællestræk mellem den og *Niels Lyhne*. Ligesom hos Balzac er grundmodellen den, at en ung mand fra provinsen kommer til hovedstaden for at studere og gøre karriere. Han udvikler sig, men løber hurtigt ind i vanskeligheder og splittelser – og desillusioneres. Flauberts hovedperson Frédéric Moreau, forsynet med litterært bevidste allusioner til Balzacs Rastignac, har moralske og emotionelle problemer i en politisk og religiøs brydningstid. Det er en nær-historisk roman, der fra en form for sidelinje giver et tidsbillede af Frankrigs revolutionære omvæltningsår 1848-51, altså næsten samme tid, som *Niels Lyhne* udspiller sig i. Fra sidelinjen bliver historien set, fordi Frédéric af karakter er den ubeslutsomme, den handlingslammede. Han kan hverken tage et valg i kærlighed, i politik eller i livsgerning, men vakler mellem halvhjertede engagementer. Denne form for (anti-)helt var Turgenjev berømt for at have sat på den litterære dagsorden, og der var da også ganske nære forbindelser mellem Flaubert og Turgenjev (der lejlighedsvis oversatte Flaubert til russisk). Udviklingsromanens hovedperson ligner dannelsesromanens helt ved typisk at være placeret på grænsen mellem to epoker, på overgangspunktet fra den ene til den anden. Men hvor dannelsesromanens helt bliver et nyt menneske med den nye tid, eller i hvert fald realiserer en vellykket syntese, et kompromis mellem gammelt og nyt, står udviklingsromanens problematiske karakter splittet og handlingslammet, kynisk eller skuffet tilbage mellem modstridende følelser og inhomogene kulturbrokker.

Når disse fælles træk er noteret, er det vigtigt at understrege, hvor slående *Niels Lyhne* skiller sig fra Flaubert og de øvrige repræsentanter for denne genregren gennem en langt mere lyrisk stil, en meget hyppigere og mere radikal anvendelse af indre monolog som bevidsthedsstrøm, en anderledes dybtborende psykologisk orientering – til gengæld for et mere vagt historisk tidsbillede med færre 'ydre' detaljer.

Desillusionsromanen i det 19. århundrede trak kraftigt på og gav nogle særlige drejninger til en indflydelsesrig romanform, nemlig *fantastromanen*. Prototypen på den er Cervantes' *Don Quixote* (1605-1615), ofte karakteriseret som den første 'moderne' europæiske roman. Den handler jo om *dårlig* dannelse, idet hovedpersonen gør det svært for sig selv ved at forlæse sig på forældet (ridder)romantisk litteratur og forveksle høvisk fiktion med skinbarlig virkelighed. I denne fiktionsart er en metafiktiv dimension indbygget i form af en kritisk bevidsthed om det muligt skadelige i boglig dannelse, herunder litterær fiktion. En skarp kritik af (især romantisk) litteraturs forførelse af naive læsere ind i en livsfjern illusionsverden er en hovedstrøm i det 19. århundredes realistiske roman. Flaubert gav den en meget indflydelsesrig udformning i *Madame Bovary* (1857). Samme år gav Hans Egede Schack med *Phantasterne* et i dansk sammenhæng vigtigt bidrag til *fantastromanen*. Edvard og Georg Brandes opfattede drengenes leg i *Niels Lyhne* som et lidet nærende opkog på *Phantasterne*. Jacobsen havde jo læst Schack, og der er motivligheder i legescenerne. Men Flauberts tilgang ligger betydeligt nærmere, og faktisk er der meget mere *Fru Bovary* i *Niels Lyhne* end i *Fru Marie Grubbe* på trods af allusionen til Flauberts titel og hovedpersonens køn i sidstnævnte.

Foruden at positionere sig i forhold til dannelses-, desillusions- og *fantastromanen* inddrager Jacobsen, som i *Fru Marie Grubbe*, endnu en ældre romanform, nemlig *den biografiske roman*. *Niels Lyhne* har som/i stedet for komposition (stationer i) et livsforløb med almindelige, genkendelige faser fra fødsel til død – mens de førnævnte subgenrer i reglen slutter, når dannelses- eller desillusioneringsprocessen er fuldført i modne år. Efter kapitel XI, trekantstragedien med Erik og Fennimore, er Niels' 'dannelse' fuldført og hans digterprojekt i praksis opgivet. De sidste tre kapitler skildrer derfor ikke udvikling, men hvorledes livets tilskikkelser rammer og *prøver* Niels i forhold til kærligheden og den ateistiske livsholdning. Der er derfor elementer af en endnu ældre romantype, *prøvelsesromanen*, hvor en eller flere heltes moral og øvrige menneskelige kvaliteter testes gennem modgang og kriser.¹³

I sin genremæssige intertekstualitet med alle de ovennævnte varianter placerer *Niels Lyhne* sig påfaldende ubekvemt. Dannelsen fører mindre til udvikling end til fastlåsning. Trods gentagne

desillusioneringer er illusionerne ikke til at slippe af med, og hovedpersonen har til det sidste en rem af fantastens hud. Livet forbliver på flere måder ulevet på grund af spring, der aldrig bliver sprunget, og manglende greb i virkeligheden. Prøve(lse)rne bliver både ikke-bestået og bestået. Nogle effekter af denne kritisk ladede genreblanding er diskutabile. Det er en udbredt iagttagelse, som jeg må tilslutte mig, at intensiteten falder i de sidste tre kapitler, hvor der ikke længere er en eller anden form for udvikling i hovedpersonen.

I hovedsagen er det dog muligt at se det berettigede og formålstjenlige i dette sære konglomerat af romanformer i lyset af alt det, Jacobsen især med *Niels Lyhne* har betydet for udviklingen af den modernistiske roman: en ny litterær tilgængeliggørelse af individers indre oplevelsesverden, sansninger, stemninger, halvt eller helt ubevidste emotioner gennem lyriske tableauer og raffineret brug af indre monologer og dialoger. Heri indgår en skærpet bevidsthed om sprogets muligheder og farer. Både som psykolog og som sprogkritiker går Jacobsen med *Niels Lyhne* meget videre end Flaubert. Ligesom i lyrikken åbner Jacobsen i sin prosa for en sprogkritisk metafiktiv dimension¹⁴ og anslår et specifikt modernistisk tema: *kritik af sprog som fængsel*. Snart sagt alle romanens personer er fanget i mentale fælder, der ikke mindst har at gøre med sprogbundne forestillingsbilleder. For at komme bedre omkring i dette lidet udforskede felt, er det nødvendigt at nærme sig romanens udsigelsesforhold med skærpede analytiske sanser, der kan opfange forskellige toner og stemmer i dens stemningsbilleder.

Lyrisk indlevelse og prosaisk dissonans

Allerede i prosadebuten "Mogens" kommer en række af Jacobsens ejendommeligheder som prosaist til energisk udfoldelse. En uhyre bevægelig fortæller, vanskelig at fastholde i form af en 'egen' stil og tydelige værdier, skifter mellem de forskellige synsvinkler, alle grader af nærhed og fjernhed til de fremstillede personer og en skurrende mangfoldighed af stilarter. Særligt raffineret er den 'pseudobjektive' fremstilling gennem en lang række afarter af *style indirecte libre*, dækket direkte tale, i dialogscener, indre monologer og ikke mindst stilistisk ladede naturskildringer. Jeg har allerede strejft den indledende natursekvens med dens skæmtsomme blanding af H. C. Andersens menneskeliggørelse af naturen og naturalistisk naturalisering af mennesket. Novellens andet afsnit er også en længere naturskildring, der kulminerer i følgende:

Justitsraaden var en Ven af Naturen, Naturen var ganske særdeles, Naturen var en af Tilværelsens skønneste Zirater. Justitsraaden protegerede Naturen, han forsvarede den mod det Kunstige; Haver var ikke Andet end fordærvet Natur, men Haver med Stiil i det var

vanvittig Natur; der var ingen Stiil i Naturen, Vorherre havde viseligen gjort Naturen naturlig, ikke Andet end naturlig. Naturen var det Ubundne, det Ufordærvede; men ved Syndefaldet var Civilisationen kommen over Menneskene; nu var Civilisationen bleven til en Fornødenhed, men det var bedre, om den ikke havde været det; Naturtilstanden var noget ganske Andet, ganske noget Andet. Justitsraaden skulde ikke have Noget imod at ernære sig af at gaae omkring i Lammeskindspelts og skyde Harer og Snepper og Brokfugle og Rytter og Dyrekøller og Vildsviin. Nei, Naturtilstanden var nu engang en Perle, formelig en Perle. (Jacobsen 1993: 108).

Med en indlevet solidaritet, der er tyk af ironi, refererer teksten gennem dækket direkte tale justitsrådets velmente ord om naturen. Ved med udsøgt lydhørhed at lade hans yndlingsord og - vendinger snige sig ind som 'fremmede ord' og fylde stadigt mere, lader teksten den bedsteborgerlige kultur, hvoraf dette natursyn udspringer, afsløre sig gennem sine 'egne' ord.¹⁵ Også i mange andre af novellens senere afsnit indgår der stærkt ladede naturscener, hvori de involveredes stemninger og modstridende værdier kommer til udtryk i komplekse stilfarvninger, fx de ofte omtalte sekvenser omkring branden, i Mogens' depressioner og opgør efter katastrofen og – mest oplagt – i samtalen om natursyn mellem Thora og Mogens.

I *Niels Lyhne* er udsigelsesforholdene endnu mere raffinerede og differentierede: ” – Paa Bogens første Side findes et: Jeg, Bogens eneste; men det dukker hele Værket igjennem frem som hvad man kunde kalde lyriske Udbrud af en Livsanskuelse, der af Folk, som ikke kjende Pessimismen, benævnes pessimistisk, men som vi, naar vi blive gamle, maaske vil blive nødte til at indrømme var optimistisk.” (Jacobsen 6, 1974: 121). Sådan karakteriserede Jacobsen selv i et brev til Vilhelm Møller af 6.12.1880 fortællerens 'selvstændige' stil og fremtræden. Hvad der bør tilføjes er, at fortælleren i øvrigt er uhyre bevægelig og svær at afgrænse, påtager sig flere masker og går ind og ud af de fremstillede personer med alle arter og grader af indlevelse og distance.

I romanens indledende portræt af Bartholine, Niels' moder, blandes fortællerens beskrivende og åbenlyst vurderende ord gennem næsten umærkelige overgange med de poetiske ord af romantisk herkomst, hvori Bartholine med henført entusiasme ønsker at fortolke livet og sig selv: ”Men Versene derimod! De var for hende fulde af nye Tanker og dybsindige Lærdomme om Livet derude i Verden, hvor Sorgen er sort og Glæden er rød, og de finklede med billeder, skummede og perlede med Rhythmer og Rim;” (Jacobsen 1986: 8). At få fat på den eksalterede romantiske stil og de dertil knyttede idealistiske og heroiske (forestillings)billeder er afgørende. For det første giver hun dem lidenskabeligt og effektivt videre til sønnen Niels, hvis opdragelse bliver præget af

beretninger ”om alle de krigens og Fredens heroer, hvis Levnet egnede sig til at vise, hvilken Magt der boer i en Menneskesjæl, naar den kun vil det Ene, det Store og hverken lader sig skræmme modløs af Døgnets kortsynede Tvivl eller lokke ned i dets bløde, daadløse Fred.” (Jacobsen 1986: 15). For det andet er de ikke bare typiske for hende, men *stil- og epokalypsiske*, repræsenterer en stil og tone, der med forskellige variationer er fælles for de fleste af romanens personer. Derfor bliver en række af de ord og vendinger, vi første gang hører i *style indirecte* omkring Bartholine, tilbagevendende *ledemotiver*, der som gengangere romanen igennem rumsterer i Niels’ (og andre personers) tanker og tale.

Modsætningen mellem Bartholine og Knud Lyhne markeres ligeledes som en modsætning i stil og intonation. Når det om Lyhnerne hedder: ”Deres Tale var bredeligt afrundet, zirligt pointeret, men noget affekteret retorisk, det var unægtelig” (9), så er hele skildringen af dem invaderet af en zirlig retorik i det 18. århundredes ånd. Den indrømmende reaktion ”det var unægtelig”, tilhører umiddelbart fortælleren, men repræsenterer så at sige foregribende i lige så høj grad Bartholines reaktion på Knuds sprog, en reaktion, vi hører mere til kort efter: ”Om alle disse Ting fortalte han, men ikke som Digterne, langt mere virkeligt og saa saa fortroligt [...]” (10). Medens det altså kræver en indsats at skelne mellem hendes og fortællerens reaktion i denne sammenhæng, nærmer de sig også hinanden noget, når hun i lejlighedsvist tilbagevendende skuffelse tager afstand fra sit poetiske livsgrundlag: ”i barnagtig Cynisme morede hun sig med at gjøre sig Verden overdreven prosaisk, kaldt Maanen for en grøn Ost og Roserne for Potpouri, Alt sammen med en Følelse af at hun hævnede sig, men også med en halvt ængstelig, halvt pirrende Fornemmelse af at det var Blasfemi.” (14). I dette tilfælde er forskellen på fortællerens prosaiske blik og hendes reaktion på sit eget poetiske afgudereri dog til at få øje på, både gennem endnu en afslørende gengivelse af hendes egne termer (fx ”grøn Ost”) og gennem fortællerens direkte vurderende vendinger: ”barnagtig Cynisme”, ”overdreven”, ”hævned sig”, ”halvt ængstelig, halvt pirrende” og ”Blasfemi”.

Præsentationen af Bartholine og hendes forhold til Knud lægger en lang række afgørende spor ud. De fleste af personerne i denne kunstnerroman er tilbøjelige til at gøre poesien til den højeste livsværdi og til at drømme om et liv, hvor – som Bartholine oplever det i sin første forelskelse – ”det hele Døgn opløste sig i en Række poetiske Situationer.” (10). Denne poesi opfattes i samtidens ånd. Den rummer et moment af idealistisk heroisme og eksalteret selvdyrkende megalomani (sidstnævnte træk kommer tydeligere frem hos huslæreren Bigum, Niels’ anden rollemodel) samt endnu mere fremtrædende momenter af skønhedsdyrkende universalromantik og harmoniserende biedermeier.

Når de meget reflekterede og slet ikke uintelligente protagonister gennemskuer det uholdbare i dette poetiske livsgrundlag, tager reaktionen imidlertid ikke form af en nøgtern besindelse på livets prosaiske vilkår, men af et brat stemningskifte til en form for romantisk livslede og kynisme. Jeg minder om, at åndslivet i Danmark i 1830'erne og 1840'erne ofte er blevet forstået som udspændt mellem *biedermeier* og *romantisme*. Reaktionen bliver set som primært følelsesstyret (en art hævn). Den bliver gradvurderet ("overdreven prosaisk"). Og den tolkes i betydningsfærer, der kommer til at udgøre nogle af romanens ledemotiver og tematiske hovedspor. *Udvikling*: "barnagtig" – et præg af pubertet, af umodenhed, er gennemgående hos de fleste af romanens karakterer. *Eksistens*: "halvt ængstelig" – forsøg på at kassere livsgrundlaget og komme ud af den poetiske drømmeverden fremkalder angst. *Erotik*: "halvt pirrende" – selvafsløringen tager form af en dyb selvydmygelse og -fornedrelse, der rummer en intens, om end midlertidig, mere eller mindre bevidst masochistisk tilfredsstillelse. *Religion*: "Blasfemi" – poesien identificeres med den herskende religion eller træder i dennes sted; også religionsopgøret er en følelsesstyret reaktion, der i en vis forstand forudsætter den fortsatte eksistens af de værdier, der negeres.

Medens de indledende afsnits forskelle i værdiladet intonation mellem fortællerens, Bartholines og Knuds 'stemmer' er nogenlunde til at få fat på, bliver det ofte noget vanskeligere senere i bogen, hvor overgangene bliver betydeligt mere subtile og umærkelige, og hvor fortælleren ofte slet ikke markerer sig ved afstandtagende vendinger, men 'nøjes' med at positionere sig ved hjælp af en let parodisk, hyperbolsk intonation – med strategisk udspreddning af ledemotiviske vendinger.

Lad os se nærmere på nogle eksempler. I kapitel VI skildres et nybrud blandt tidens unge talenter i kulturlivet:

allesammen Kunstnere paa deres Ungdom mere end deres Talent [...] de fleste af dem var opfyldte af det, der den Gang var det Nye, drukne af det Nyes Theorier, vilde af det Nyes Kraft og blændede af dets Morgenklarhed. [...] der var en Stormgangs Jubel i de unge Sjæle, og der var en Tro paa store Tankestjærners Lys, og der var Haab som der er Have, Begejstring bar dem som Ørnevinger, og Hjærtet blev dem stort af tusind Mod. (55).

I langt de fleste behandlinger af *Niels Lyhne* opfattes dette afsnit som en slet skjult skildring af Jacobsens egen oplevelse af Det moderne Gennembrud, som en ufrivillig anakronisme, der altså passer meget bedre på dette end på opbruddene i 1840'erne og 1850'erne – og som et direkte, lidt primitivt udtryk for den implicite autors direkte tilslutning – uanset fortællerens tidlige markering "nye indtil Overdrivelse". Idet jeg senere kommer tilbage til spørgsmålet om epokalt dobbeltsigte,

vil jeg under alle omstændigheder tillade mig at undre mig over, om ikke den fremherskende opfattelse mangler lidt gehør?

Han var da ikke mere en ensom Barnekonge, der hersked over Lande, han havde drømt sig til, nej, han var En i Flokken, en Mand i Flokken, Soldat i Ideens, i det Nyes Sold. Der var Sværd i hans Haand, og en Fane var der for ham./ Hvilken forunderlig, forjætningsfuld Tid var det ikke, hvor sælsomt ikke med Øren at høre sin Sjæls utydelige, løndomsfulde Hvisken klinge frem i Virkelighedens Luft, som vildt udfordrende Lurtoner, som Brag af Kølleslag paa Tempelmure, som Hvin af Davidsstene paa Flugt mod Goliathspander og som sejrssikker Fanfare. (56).

Dette er *divergerende* tostemmig diskurs, *dissonant psyko-narration* og (hvad angår den sidst anførte passage) *fortalt monolog* med mere *ironi* end empati. Endog denne oplevelse af det nyes gennembrud i virkeligheden er jo konciperet i billeder og ord i direkte forlængelse af Bartholines eksalterede, idealistiske heroisme; bekendelsen til realiteterne er kvælende draperet i en tung, gammeltestamentlig sprog- og billeddragt.

Et andet eksempel kunne være fru Boyes skæmtsomt formulerede, men alvorligt mente forsvar for "Gamle Shakspearesen" og fordring på en ny æstetik, der skildrer kvindelig skønhed med større erotisk dristighed, end Oehlschläger gjorde med havfruen i *Helge*:

Jeg vil indvies i saadan et Havfruelegemes ejendommelige Skjønhed, og nu beder jeg Dem, hvad skal jeg kunne gjøre ud af hvide Arme og dejlige Lemmer med et Stykke Spejlflor over? – Herregud! – Nej, hun skulde være nøgen som en Bølge, og havets vilde Skjønhed skal gaa igen i hende. Der maatte være noget af Sommerhavets Fosforskjær over hendes Hud, noget af Tangskovenes sorte forfiltrede Rædsel i hendes Haar. Ikke? – Jo, Vandets tusinde Farver maa gaa og komme i blinkende Skiften i hendes Øjne, det blege Bryst maa være koldt af en vellystigt kølende Kulde, Bølgerne risle deres vuggende Gang gjennem alle hendes Former, og der er Malstrømmens Sugem i hendes Kys og der er Skummets bristende Blødhed i Favntaget af hendes Arme. (54).

Edvard Brandes havde flere indvendinger mod fru Boyes måde at tale på i denne scene: "Jeg kan ikke lide Diktionen der, jeg tror ikke paa at andre paa Jorden end Du siger "Shakspeare'sen". Og jeg har aldrig hørt nogen *dansk* Kvinde udtrykke sig saa fyldigt og modent om æstetiske Sager som Fruen." (Brev af 30.12.1880, cit. fra Barfoed 1970: 65). J. P Jacobsen forsvarede sig bl.a. med følgende: "Det er muligt, der ikke er andre end mig der siger Shakspearsen, men jeg har lært den Jargon af en Dame. Hvad Fru Boyes Æsthetik angaaer, saa husk paa at det ikke er en Nutidsdame,

men en fra den Tid, da Damer kunde Goethe og Schiller udenad.” (Brev af 6.1.1881, Jacobsen 6, 1974: 134). Det har været en dominerende tendens i senere kritik at se fru Boye som direkte talerør for Jacobsen.¹⁶ For mit øre profileres fru Boye umiskendeligt gennem denne verbale opvisning for de unge kunstnerspirer. Med de mange indslag af koket, ’damet’ smalltalk (”nu beder jeg Dem”, ” – Herregud! – Nej”, ”Ikke? Jo”) glider hun ’nedenud’ af enhver rimelig forestilling om den implicite autors position; med sin overdrevne romanti(sti)ske eksaltation ’ovenud’ af samme. I tillæg hertil er hendes tale et pragtstykke i verbalerotisk forførelse (af uerfarne tilbedere, som også rødmer behørigt), der både metaforisk og rytmisk ’mimer’ et samlejes stigen til en orgastisk kulmination. Gennem de mange over- og undertoner i fruens fyldige, miljø- og individualtypiske, men næppe modne udtryk om æstetik karakteriseres hun – som overalt i bogen – med raffineret dissonans. Og hvis der skulle være nogen affinitet til Jacobsen i ordene, vil jeg opfatte det som et strejf af selvironi og parodi på den unge Jacobsens stil i ”En Arabesk” og omegn.

Hos fru Tema Boye brydes ulmende sanselighed og uovervindelig hæmning, eksaltation og bornerthed, frigørelseslyst og ufravigeligt hensyn til borgerlig konvens i en sådan grad, at snart sagt enhver af hendes ytringer nærmer sig selvmodsigelsen. På Niels gør det et lige så fascinerende som forvirrende indtryk. Når denne fantasi-erotikkens virtuos undsiger ”Fantasteriets Fattigkomedie”, erklærer sit had til den ”aandfulde Kjærlighed” og karakteriserer mænds sværmerisk idealiserende tilbedelse af den elskede kvinde som tyrannisk (holdninger, som næppe ligger den implicite autor fjernt), sker det på en sværmerisk, åndfuld måde, hvorved hun samtidig intimiderer sin tilbeder fra at overskride den kritiserede rolle. Og når hun erklærer, at hun ønsker at blive elsket som sig selv, ud fra sit eget væsen, sin egen natur, er dette ønske indfældet i en megaloman fantasi om at være ”skjøn! Aa, men bedaarende skjøn, dejligere end nogen Kvinde, der har levet, saa Alle, der saa mig, blev grebne af en uudslukkelig, vaandefuld Kjærlighed, blev slagne deraf som af en Trolddom” (64).

Det selvmodstridende i hendes karakter kulminerer i den formidable gyngestolsscene, hvor hun afbryder en fin erotisk intimitet under lovende udvikling og sender Niels bort med en aggressivitet, der svarer til voldsomheden i hendes egen indre konflikt mellem lyst og frygtsom beregning. Efter Niels Lyhnes exit tillader hun sig at give sin ophidselse udløsning i en lysende lyst-fantasi, en onanistisk statue-drøm. Herefter samler hun sig: ”Hun aabned langsomt sine Øjne, og saa paa sit Spejlbillede med et diskret Smil som til en Medvider, hun ikke vilde indlade sig alt for dybt med; [...] Hemmeligt, ligesom tilfældigt, gav hun Gyngestolen et lille fortroligt Puf med Albuen./ Hun holdt nok af Scener.” (93). Hele denne scenes tabu- og banebrydende tale- og

bevidsthedsstrøm eksemplificerer kompleksiteten i romanens menneskeskildring. Med lidt mere koket kontrolleret fortrængning end de fleste af romanens øvrige personer ligner Tema Boye dem ved den sammensathed, der præger hendes ord og gerninger, ligesom ved den høje grad af selvrefleksion. Et aspekt af dette er hyppige glimt af indsigt i egne svagheder – hvilket ganske vist ikke hjælper meget på handlingsmønstre, der har det med tvangsmæssig gentagelse. Et andet aspekt er en fremmedgørende oplevelse af at være tilskuer til egne handlinger. Under alle omstændigheder er der ikke meget af det, som fortælleren afslører om personerne, som de ikke 'selv' har en ret udviklet bevidsthed om. At de fleste af dem ikke dummere, end at de er helt eller halvt bevidst om de mekanismer, der styrer dem, gør dem imidlertid ikke til herre over dem.

Her sniger fortællerens mange nuancer af dissonantisk intonation sig umærkeligt ind. Ingen af romanens spændte diskussioner om centrale livsanliggender er uden en eller anden grad af distancerende stilistisk og ideologisk farvning, modsigelse eller selvmodstrid. Vi kan tænke på julesamtalen mellem Niels og Dr. Hjerrild, hvor den konservative nationalist med veloplagt humor er gjort til kynisk sandhedsvidne over for den progressive intellektuelles parodierede *Überschwenglichkeit*. Eller på de indgående *ekfraser* af Eriks billeder i kapitel X, hvor alle de kunstneriske og menneskelige implikationer mere end i gengivelsen af indholdet ligger i stil og tone med en eminent balance mellem indfølelse og dræbende ironi: "Hun har virkelig ingen Taalmodighed med Eros mere, allerede dirre hendes Læber af den kommende Graad, haabløst udfordrende gaar hendes Blik ud i Rummet [...]" (105).

Heller ikke fortællerens lejlighedsvis lyriske udbrud af nøgternhed er som nævnt bare at opfatte som neutrale og pålidelige, men tager ofte stilistisk farve af de involverede personer. Lad os afslutningsvis se på stil og karakterskildring i det store kapitel XI, trekantsdramaet mellem Niels, Erik og Fennimore. Dette kapitel, med dets voldsomme slutning, er ofte blevet kritiseret – tilbage til Edvard Brandes' breve kort efter udgivelsen. Harald Kidde syntes også, at Jacobsen her var for fordømmende. Niels Barfoed mener, at "der er en stærk eksaltation i de greb, hvormed J. P. Jacobsen sjælekrænger Fennimore, som han dog før hendes fald tegnede med så overordentlig ømhed. Han kunne ligefrem udbryde, helt på egne vegne: "Stakkels Fennimore!" (Barfoed (red) 1970: 277). Vosmar tager derimod også denne del af romanen til indtægt for, "at Jacobsen har været for impliceret i sin hovedperson til at kunne overskue ham." (Vosmar 1986: 200). At ikke bare Niels, men også "ræsonnøren Hjerrild og fortælleren selv bevæger sig i det samme heroisk-høje stilleje, giver basis for at hævde, at det overalt er forfatterens egen stemme, man hører." (ibid.). Jeg

vil derimod med analytiske midler optere for, at dette kapitel er et højdepunkt i Jacobsens dissonantisk flerstemmige fremstillingskunst og menneskeskildring.

Indledningen skildrer, mest gennem en spændstig brug af tredje person nutid, Niels' kamp for at genvinde balancen efter sine heftige, resultatløse forelskelser og hans mere eller mindre halvhjertede forsøg på at realisere sig som digter, altid opgivet igen efter nogen tid. Det er et mesterstykke i dissonant psyko-narration i form af Niels' spændte indre dialog, som fortælleren blander sig kritisk ind i: "Han er Uger om at opgive Arbejdet, men han opgiver det dog, og spørger irriteret sig selv, hvorfor han skulde blive ved: hvad har han at vinde? Han har nydt Undfangsens Lykke, Opfostringens Møde er tilbage, at hæge, nære og bære det fuldt – hvorfor? For hvem? Han er ingen Pelikan, siger han. Men han kan sige, hvad han vil, han er dog misfornøjet [...]" (119). Hvis ikke fortælleren 'nøjes' med at distancere sig gennem sine ætsende ironiske gengivelser af en romantisk digterspires indre, i det ydre urealiserede, retoriske pragtstykker. Fx om ungdomsidealerne, der nu har trukket sig tilbage til en fjern himmel "i guddommelig Uvirksomhed, medens en daadløs Tilbedelses Virak stødvis hvirvler sig op mod deres Throne i festlige Bugter." (120).

Da Niels så får et brev fra sin ven, billedhuggeren og nu maleren Erik, der klager over en – ret tilsvarende – kunstnerisk krise, er det en velkommen afledning, og Niels hidser sig virkelig op: "En fanatisk Venskabsfølelse betog ham. Han ville give Afkald paa Fremtid, paa Berømmelse, ærgjerrige Drømme, Alting, for Eriks Skyld. Alt hvad han ejede af ulmende Begejstring og af gjærende Skaberkraft, vilde han sætte ind paa Erik [...]" (123) – med sædvanlig lystgevinst ved en sådan fantasi om opofrende selvfornedrelse.

Foruden Eriks kunstneriske krise har en ægteskabelig deroute ramt Erik og Fennimore. Om Erik ved vi (og Niels), at han med sin ene side – her ligger hans idealer og alle hans kunstneriske evner – hænger ved en biedermeier af den mest sarte og sødladne art, men den anden side kompenserer ved "en rasende Trang efter grove Nydelsers grove Lyst", og da er "kun lidet ham raat eller voldsomt nok" (107). Om Fennimore ved vi (og Niels), at den indre modstrid, hun har med sig som arv fra forældrene er endnu mere ekstrem end fx den mellem Bartholine og Knud, der regerer i Niels: Fennimores moder var komplet aseksuel, men fromt selvopofrende, faderen havde derimod skejet ud og lagt sig ganske mange ikke-ægteskabelige børn til.

Fennimores yppighed og sanselighed har ansporet Erik til en erotik uden ømhed, "uden Grændser og uden Naade" (123), der provokerer begges bornerte normer, driver dem ud i selvforagt og foragt for hinanden. Fennimore føler sig som prostitueret og plager sig ofte "med Ord, langt

hvasse en Svøber, indtil hun forvirredes af Kval og Pine” (124). Skildringen af denne onde ægteskabelige cirkel, et ekstremt tilfælde af det madonna-luder-kompleks, der hjemsøger de fleste af romanens personer, er præget af fortællerens ”lyriske Udbrud af en Livsanskuelse, der af Folk, som ikke kjende Pessimismen, benævnes pessimistisk” – med Jacobsens før citerede ord, og hele to gange, kort efter hinanden lyder udbruddet: ”Stakkels Fennimore!” Er det nu ”helt på egne vegne”? Midt i nøgternheden er et udbrud som ”Stakkels ...” efterfulgt af et kvindenavn typisk for *sentimentalismen*. Det samme udbrud lyder senere i Niels’ mund, da han og Fennimore nærmest ufrivilligt har røbet deres stormende kærlighed for hinanden: ””Skulde jeg have tiet,” klagede han, ”stakkels Fennimore, vilde du ønske du aldrig havde faaet det at vide?”” (141). Dette sammenfald af ord taler imod, at fortællerens udbrud er ”helt på egne vegne”, men kan efter min læsning alligevel ikke bruges som argument for en manglende distance mellem Jacobsen og hans hovedperson – Vosmars position. Udbruddet i Niels’ mund forbinder sig med fortællerens på en måde, der både viser tilbage og frem. Ved at koble tilbage bliver vi som læsere (yderligere) opmærksomme på, at fortællerens indledende skildring af ægteskabskrisen i synsvinkel og tonalitet ligesom foregribende er farvet af Niels’ medlidenhed med Fennimore, et forskudt udtryk for den fortrængte forelskelse, der efterhånden vågner til live igen. På den anden side ligger der i fortællerordets genopdukken i denne scene, sammen med Fennimores manglende mod til valg af et klart brud, et fatalt varsel om, at de samme mekanismer lurker på det nye forhold.

Og der er sandelig ingen mangel på distancemarkeringer i forhold til Niels. De implicerer meget ofte ledemotiviske genoptagelser af retorikker og billeddannelser med udspring tilbage til præsentationen af Bartholine, men nu spændt op med retning mod kapitlets afsluttende kulmination, der i en vis forstand er romanens. I forhold til venskabsprojektet trækkes Cervantes-forbindelsen op: ”Men Niels han kom, Venskabets vandrende Ridder i egen Person, og fik da ogsaa den halvt afvisende, halvt ynksomme Velkomst, som vandrende Riddere altid har faaet af dem, for hvis Skyld de har trukket Rosinante ud af den lune Stald.” (127). I forhold til kærligheden gnistrer den ironiske dissonans, da Niels indleder det fornyede forhold til Fennimore med at bedyre sin tro på kvindens renhed. Ligesom fru Boye afviser hun det stereotyp idealistiske kvindebillede som en spændetrøje, men med en desperation og fortvivlelse, der er øjenåbnende for Niels: ”Niels forstod meget [...]” (132). Også her lurker ironien dog. Niels forstår måske næsten lige så meget af Erik og Fennimores ægteskabelige tragedie, som fortælleren har formodet, men Niels har jo netop demonstreret, at han ikke har forstået at moderere sine banale kønsrolleklicheer eller i det hele taget har lært noget af affæren med fru Boye.

De følgende skildringer af kærlighedsforholdets udvikling får ikke mindst nerve af fortællerens uafbrudte glidninger mellem fintmærkende indføling, udstrøet ironi og ledemotiviske advarselssignaler. Den berømte havestuescene med det intime, næsten ordløse samvær mellem Fennimore og Niels, deres erotisk ladede ture i efterårsskoven og adskillige momenter i det videre forløb genskaber oplevelser af lykke og livsfylde med en da som nu enestående fænomenologisk intimitet. Men fra den rørende tilståelsesscene optræder der, som nævnt, for alvor groteske og ildevarslende træk. Og den smukke skildring af Niels oplevelse af endelig at møde kærligheden som helhed, fylde og organisk livsrytme går uhyggelig umærkeligt over i en diktion og billedverden, der atter afslører Niels' uafvendelige drift mod idealisme og megalomane storhedsdrømme:

Han havde aldrig kjendt en saadan Følelsens Inderlighed og Vælde, og der var Øjeblikke, hvor han syntes sig selv titanisk, langt mer end Menneske, saadan en Uudtømmelighed fornam han i sit Indre, saa vingebred en Ømhed svulmed fra hans Hjærte, saa vidt var hans Syn, saa kæmpemilde var hans Domme. (143).

Fra stor kærlighed med et vrid af intonationen over i sådanne titaniske storhedsdrømme, der rasede i Bigum (fx s. 20f. og s. 42). Lige som hos Bigum er der hos Niels tale om et forsøg på at drømme sig ud over virkelige vanskeligheder. Det er oplagt, hvorledes Jacobsen kunne være en vigtig inspirationskilde til Freuds udvikling af fortrængningsbegrebet. Men mere i overensstemmelse med fremstillingens eget koncept er det at se den på baggrund af Kierkegaards tænkning og som en foregribelse af sekulære former for eksistentialisme. Forholdets inautenticitet og den heraf følgende tendens til flugt 'opad' (idealisering) og 'nedad' (kynisk degradering) skyldes umiddelbart Fennimores manglende (mod til) at vælge det nødvendige brud med Erik. Men jo også Niels' oprindelige (livs- og digter-)krise med dens manglende valg og spring. Der er et element af overspringshandling i hele Niels' projekt med Erik og Fennimore, hvor han i sit indre ikke bare ser sig som titan, men også som frelser. Han ligner dem imidlertid alt for meget til at kunne udfylde nogen frelser-rolle. For alle involverede er nagende indre uafklarethed og *mauvaise foi* (ond tro, med Sartres betegnelse) uafvendeligt medbestemmende for forløbet. Derfor er ikke engang desillusionen troværdig: "De nævnte med en sørgelig Frejdighed Tingene ved deres rette Navn, og saae dem i Øjnene, sagde de, saadan som de var." (145). Det lille "sagde de" er mindst på højde med H. C. Andersens mest sylespidse ironiske indskud.

Ekstremernes finale kulmination i himmelflugt omgående efterfulgt af nedstyrtning i helvede sker næsten helt i Fennimores psyke, mens hun venter på Niels og så modtager meddelelsen om Eriks død. Først får vi hendes forventningsfulde dagdrøm, et erotisk festfyrværkeri, der er lige så

eminent karakteristisk for hende, som statuedrømmen var for fru Boye – hvem hun også sammenligner sig med. Fra dette højdepunkt¹⁷ fremkalder buddet om Eriks død et brat omslag til ekstrem rædsel og selvydmygelse, hvor hun næsten dør af en rædsel af Poe'ske dimensioner, da den pietistiske syndsbevidsthed, hun har fået ind med modernismen, personificerer sig som straffende blik i familieportrætternes døde øjne. Jeg mener, at voldsomheden i denne angstoplevelse, og det fnyssende had, hvormed hun kort efter skaffer sig afløb ved at overfalde Niels, er psykologisk velmotiveret i de ekstreme former, madonna-luder-komplekset har antaget hos hende og Erik, og at der gennem en lang række foregribelser og varsler er bygget omhyggeligt op til det. Selve det ubeherskede i hendes brud er endnu et udtryk for idealistisk megalomani, en forestilling om "noget Ophøjet og Mægtigt" (154), det indser hun da den uundgåelige selvrefleksion indfinder sig, hendes selvbetraktning 'udefra' af den netop overståede scene – men også her kan hun bittert læsse ansvar over på Niels: "Hun havde dog lært Noget af Niels." (ibid.).

For Niels er den efterfølgende desillusionering, som han allerede gennemlever på sin farefulde natlige færd på skøjter tilbage over den islagte fjord, hans hidtil hårdeste. Hans selverkendelse er imidlertid stadig formuleret i samme gamle heroisk-idealistiske grundbillede af ham selv som soldat i ideens sold: "Mon han da aldrig kunde lære i al Tarvelighed at stræbe efter at gjøre sin Pligt i Ideens Garnisonstjeneste, som Menig af en meget underordnet Klasse." (153). Det forsøger han i den sidste, resignerede del af sit liv, som der berettes om i de tre sidste korte kapitler, der til sammen kun fylder godt halvt så meget som kapitel XI. Men på trods af, at de prøvelser, som næsten ubærlige tab og indre svigt stiller ham overfor, burde kunne ribbe de fleste for eventuelle tilbageværende illusioner, er det klart markeret, at Niels ikke slipper ud af prægningen fra Bartholine med den heroiske ridderromantik. Under sin døds kamp, efter at være blevet såret ved Dybbøl, "laa han og fablede om sin Rustning og om, at han vilde dø staaende." (175).

Litteratur uden helte og billeder af sprog

Ligesom det har været gængs mange steder i *Niels Lyhne* at opfatte optrædende personer som talerør for forfatteren, er den afsluttende dødsscene af adskillige kritikere og læsere fra den første modtagelse af romanen og lige siden blevet læst med identifikation mellem den standhaftige ateist Niels og den dødsmerkede forfatter. I et brev til Georg Brandes af 13.3.1881 (kort efter dennes anmeldelse i *Morgenbladet* og med en meget kort tak for den) havde J. P. Jacobsen denne bemærkning om forholdet mellem forfatter og fremstillede personer:

At visse Folk troer at N. L. er Forfatterens "Ideal" eller er opstillet som et Mønster til Efterfølgelse er jo blot en Vane erhvervet ved den ældre, naive Litteratur hvor Forfatterne altid havde en Helt at ride om paa gjennem Tykt og Tyndt; de har endnu ikke lært at for Naturalisterne ligesom for Kammertjenerne (sans comparaison) er der ingen Helte. (Jacobsen 6, 1974: 151).

Uden videre kan man som bekendt ikke gå ud fra, at forfatteres kommentarer til egne værker er særligt pålidelige eller retvisende, men det er påfaldende, hvor ofte Jacobsens betragtninger i brevene efter udgivelsen af *Niels Lyhne* rammer lige i plet. Sammenligningen mellem den 'naturalistiske' forfatter og tjenerpositionen er god uanset det parentetiske forbehold. Tjeneren som illusionsløst vidne til sin herres eller skiftende herrers intime liv – gennem hans øjne kan læseren få indblik i ellers skjulte sider af privatlivet – har spillet en vigtig rolle i romanrealismens udvikling, bl.a. i skælmeromanen, også kaldet den picareske roman.¹⁸ Under alle omstændigheder har Jacobsen her klart og træfsikkert, men tilsyneladende uden at opnå megen opmærksomhed og tilslutning blandt sine kritikere fra da til nu, plæderet for en opfattelse, som det har været et hovedanliggende i nærværende artikel at underbygge analytisk: I *Niels Lyhne* specielt og forfatterskabet generelt er der meget mere ironi og distance mellem den implicite autor og de fremstillede personer og deres ord, end det almindeligvis har været antaget. Men måske skyldes trangen til biografiske kortslutninger og andre forenklinger i Jacobsens tilfælde netop, at udsigelsesforhold og valoriseringer er så ovenud fluktuerende? Allerede de tidlige noveller og *Fru Marie Grubbe* er jo omtrent lige så udfordrende, og tekster som "Pesten i Bergamo" og "Fra Skitsebogen" om muligt endnu mere tricky.

Det kan på dette sted præciseres, at der er kunstnerisk og stilistisk logik i, at fx fru Boyes ord, ganske som alle andres tale i *Niels Lyhne*, på ingen måde lever op til krav om en *realistisk replikindividualisme*. Jacobsen kunstfærdige ord- og tankestrømme giver derimod *billeder af sprog*, der med *overrealistisk* kompleksitet og præcision viser, hvorledes en brydningstid præger menneskers intime liv, den sfære, hvor følelser og sansninger, religion, kunst og erotik fylder mest. Og når de fleste af denne romans personer ofte taler og tænker så pokkers litterært, at det gennemsyrrer romanen, bør det betragtes som et bevidst æstetisk greb og en central pointe.

Dersom Jacobsen måske ikke har sin største styrke i realistiske, talesprogsnære replikskifter, så formår han til gengæld at skabe skildringer og scener gennemsyret af dialogicitet i form af brydninger mellem forskellige intonationer og heri implicerede værdier, mellem vidtgående indsigter og de tidsbundne og illusionsbefordrende retorikker, de bliver formuleret i. Gennem

fortællerens labyrintiske vej rundt i vekslende synsvinkler og bevidstheder, fluktuerende stemninger og stemmeføringer, der kan skifte umærkeligt eller chokagtigt, udfolder Jacobsen med *Niels Lyhne* flere aspekter af en ny litterær menneskeskildring, der fører længere ind i psykens fællesmenneskelige, ontologisk givne tropismer, end det nogensinde var set før; men i samme bevægelse anskueliggøres tilværelsens tidslighed, dens ufravigelige historicitet, som et mentalt faktum. Denne roman viser 'indefra' mennesker i en overgangstid. De er opflasket med en eksalteret idealisme, tilvænnet et rigt, afhængighedsskabende drømmeliv, hvis farvepragt kan få den meste virkelighed til at blegne, men samtidig trækker både deres egne erfaringer og den historiske udvikling dem hen imod et mere nøgternt realistisk virkelighedssyn. Tiltrukket af begge poler vakler de mellem halvhed og ekstremer, mellem en næsten gennemskuet, men følelsesmæssigt vanskeligt undværlig idealisme og en virkelighedserkendelse, der i reglen har en bitter bismag af selvforagt, skuffelse og nederlag. Det sammensatte, for ikke at sige usammenhængende, kendetegner disse overgangsmennesker; det uforløste; valget, der ikke bliver truffet; springet, der ikke bliver sprunget; dialogicitet uden rigtig dialog. Således foregriber *Niels Lyhne* nogle grundtendenser i store modernistiske romaner fra første halvdel af det 20. århundrede: gennem strømme af udtalte ord får vi indblik i mennesker med et righoldigt indre liv, sammensat til grænsen af det usammenhængende, men dog bundet til en række smertefulde gentagelsesmønstre – ofte med skarp kontrast til de få, banale ord, der bliver artikuleret i et sparsomt udfoldet hverdagsliv.

Den tidsmæssige forskydning til en nær fortid, altså den epokale dobbeltbevidsthed, der præger *Niels Lyhne*, er efter min opfattelse en vigtig kvalitet. Det kan ikke nægtes, at nogle elementer passer nok så godt på 1870'erne som på 1850'erne. Det er også rigtigt, at der er en slående mangel på ydre historiske detaljer. Hele historien er – som fokus i øvrigt – flyttet indad, oven i købet ind i indadvendte kunstnere og intellektuelle, der, selv om tingene netop flytter sig voldsomt omkring dem, ikke interesserer sig for meget andet end erotik, kunst og religion. Politik hører vi forbløffende lidt om – men slutningen af 1870'erne var ganske vist også en tid, hvor alle politiske håb fra tiårets begyndelse måtte opgives. Ligesom de sproglige sammenstød er skildringen af en historisk overgangstid *stilisert* op til sådanne almene træk, som at de yngre generationer tager nye tiders løfter om frigørelse til sig i en begejstringsrus, mens de ældre er stærkt bekymrede over de unges løse seksualmoral, lange hår og sjuskede påklædning. En sådan stilisering, en art almengørelse af det historiske, kan føre op i det luftige eller ind til det væsentlige, peger i hvert fald igen i modernistisk retning, bort fra den hurtige forældelse, der *kan* ligge i en journalistisk realismes

overdrevne interesse for ydre, tidsbestemte detaljer. I tilfældet *Niels Lyhne* giver forskydningen bagud en gavnlig distance. Gennem brydningerne i den stiliserede overgangstid og de konfligerende stemmer i de overrealistiske billeder af sprog har *Niels Lyhne* fat i noget almengyldigt – og tegner samtidig et fremragende indfølt og kritisk signalement af *mentaliteten* før Det moderne Gennembrud. Dermed er bogen også midt i al sin komplekse menneskeskildring med almene perspektiver et levende indlæg i sin tids debat, et ’negativt’, indirekte indlæg for en idealismekritisk indstilling, for et nøgternt og rummeligt menneskesyn og en sekulær etik.

Det historiske i *Niels Lyhne* kunne også karakteriseres som en *toning* af noget almengyldigt. I denne bog, som gennemgående i forfatterskabet, fokuserer fremstillingen på den erotiske kærlighed som en afgørende forudsætning for livslykke eller det modsatte. I mange af Jacobsens betydeligste værker, vel at mærke både først og sidst – fx i ”Mogens”, *Fru Marie Grubbe* og ”Fru Fønss” – fortæller han faktisk nogle stærke frigørelseshistorier, om end de alle er yderst anfægtede og problematiske. I *Niels Lyhne* går Jacobsen tættere på erotikken som lyst og livskraft end noget andet sted, men også på alt det, der historisk-kulturelt kan give den urimelige vilkår. Ingen erotiske udfoldelser går her fri af historiske hæmninger, af sprogbårne forestillingsbilleder, der forformer følelsen og disponerer for komplekser og onde cirkler. Med ’realistisk’ erkendelse af historiciteten også i kærlighedsfølelsen, hævder *Niels Lyhne* kritisk, negativt, erotikkens betydning med mindst samme styrke som emancipationshistorierne. Og den ’stiliserede’ forskydning til en tidligere periode kan siges at åbne en sprække i pessimismen.

Arven efter J. P. Jacobsen

Omkring år 1900 blev J. P. Jacobsen som bekendt en stor inspirator for toneangivende modernistiske kunstnere – prosaister, lyrikere og musikere. Det var på grund af den originalitet, hvormed han gjorde lyrikken mere prosaisk og prosaen mere lyrisk. Det var også, fordi han i samme bevægelse formåede at flytte det litterære fokus længere indad i psyken og udvikle hertil egnede litterære teknikker. Men ifølge min læsning af ham er de væsentligste impulser, der er udgået fra ham, næppe ”at løfte sit stof op over enhver realistisk sammenhæng og gøre det til stemningsmættede, svævende kloder af skønhed og indsigt.” (Vosmar 1986: 212). Kendetegnen for hans forfatterskab er snarere end den abstraktion fra tid og historie, han ofte er blevet tilskrevet, en stiliseret, kondenseret historicitet; snarere end at udgyde sin egen røst i en lukket lyrisk enetale, som det endnu oftere har været påstået om ham, har han destabiliseret udsigelsen og gennem stiliserede billeder af sprog, gennemfuret af skiftende intonationer, skabt et egenartet,

mangestemmigt rum; og hans i praksis omsatte erkendelse af sprogets eminente betydning har ikke ført bort fra virkeligheden, men nærmere mod en erkendelse af sprogets historiske og eksistentielle betydning. Hvis det, han med de fleste og mest fornyende sider af sit forfatterskab repræsenterede og foregreb, bedst skulle kunne betegnes som en form for modernisme, var den næppe æterisk, svævende og monologisk. På de rette bølgelængder er der åbent for de dulgte brag i stemmernes sammenstød og alt det pulserende bag de hæmmede liv.

Litteratur

- Jacobsen, J. P.: *Samlede Værker*, bind 4, 5 og 6, Rosenkilde og Bagger, København 1973 og 1974.
- Jacobsen, J. P.: *Niels Lyhne*, Gyldendalske Boghandels Forlag, København 1880.
- Jacobsen, J. P.: *Niels Lyhne*, udg., efterskrift og noter ved Jørn Vosmar, Danske Klassikere, Borgen, København 1986.
- Jacobsen, J. P.: *Fru Marie Grubbe. Interieurer fra det syttende Aarhundrede*, udg., efterskrift og noter ved Jørn Erslev Andersen, Danske Klassikere, Borgen, København 1989.
- Jacobsen, J. P.: *Lyrisk og prosa*, udg. og efterskrift ved Jørn Erslev Andersen, og noter i samarbejde med Esther Kielberg, Danske Klassikere, Borgen, København 1993.
- Andersen, H. C.: *At være eller ikke være*, 1857, og *Lykke-Peer*, 1870, in H. C. Andersens *Samlede Værker*, bind 6, Romaner III, Gyldendal, København 2004.
- Andersen, Jørn Erslev: *Værkelighed. Essays om dansk litteratur*, Modtryk, Århus 2005.
- Andersen, Jørn Erslev: "J. P. Jacobsen and the Nature of Man", in *Jacobseniana* nr. 1, 2006, s. 5-25.
- Andersen, Jørn Erslev: "The Fashionable J. P. Jacobsen 1900 and 2000", in *Jacobseniana* nr. 1, 2006, s. 26-39.
- Andersen, Jørn Erslev: "Dryssende roser - om spor i J.P. Jacobsens skrift", in *Kritik* 81, 1987.
- Andersen, Vilhelm: *Illustreret dansk Litteraturhistorie*, bind 4, Gyldendal, København 1925.
- Bachtin, Michail: *Dostojevskijs poetik*, Anthropos, Gråbo 2010 (revideret, udvidet udgave).
- Bachtin, Mikhail M.: *Rum, tid og historie – kronotopens former i europæisk litteratur*, Klim, Århus 2006.
- Bachtin, Michail: *Ordet i romanen*, Gyldendal, København 2003.
- Bachtin, Michail: "Epos och roman", in *Det dialogiska ordet*, Anthropos, Gråbo 1991.
- Bang, Herman: *Realisme og Realister* [1879]. *Kritiske Studier og Udkast*, Borgen, København 2001.
- Barfoed, Niels (red.): *Omkring Niels Lyhne*, Hans Reitzels Forlag, København 1970.
- Bangsgaard, Poul Holm: "Jacobsen og Joyce", in Ida Klitgaard og Steen Klitgård Povlsen: *Joyce og Danmark*, Aarhus Universitetsforlag, Århus 2006.
- Borum, Poul: *Poetisk modernisme: En kritisk introduktion*, Stig Vendelkærs Forlag, København 1966.
- Borum, Poul: "Jacobsen mellem Mallarmé og Rimbaud", in Thomas Bredsdorff (red.): *Danske digtanalyser*, Arena, København 1969.
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness*, Princeton University Press, Princeton 1983.

- Gemzøe, Anker: "Nordic Modernisms 1870-1940", in Peter Brooker, Andrzej Gasiorek, Deborah Parsons og Andrew Thacker (red.): *The Oxford Handbook of Modernisms*. Oxford University Press, Oxford 2010a.
- Gemzøe, Anker: "Forbrydelsen, realismen og romanen", in Jørgen Riber Christensen og Kim Toft Hansen (red.): *Fingeraftryk. Studier i krimi og det kriminelle. Festskrift til Gunhild Agger*. Aalborg Universitetsforlag, Aalborg 2010b. Også elektronisk publiceret i serien *Krimi og kriminaljournalistik i Skandinavien*, www.krimiforsk.aau.dk, Arbejdsrapport nr. 14.
- Gemzøe, Anker: "Andreopponent Anker Gemzøe" ("Poesiens potentialer. Michail Bachtins saltomortaler og Peter Stein Larsens krumspring. Opposition til Peter Stein Larsen: *Drømme og dialoger*"), in *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning* nr. 4, 2010c, s. 407-416.
- Gemzøe, Anker: "Modernism, Narrativity and Bakhtinian Theory", in Astradur Eysteinnsson and Vivian Liska (red.): *Modernism I-II*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2007.
- Gemzøe, Anker: "Metafiktion", in Søndergaard, Leif (red.): *Om litteratur – metoder og perspektiver*, Systime, Århus 2003a, s. 118-132.
- Gemzøe, Anker: "Metafiktionens mangfoldighed", in Gemzøe, Knudsen og Larsen (red.): *Metafiktion – selvrefleksionens retorik i moderne litteratur, teater, film og sprog*, Medusa, København 2001.
- Gemzøe, Anker: "Modernisme og mimesis", in Anker Gemzøe og Peter Stein Larsen (red.): *Modernismens historie*, Modernismestudier 2, Akademisk Forlag, København 2003b, s. 49-75.
- Gemzøe, Anker: "Tavshed og ord. Om Villy Sørensen's "Ægget"", in *Kritik* nr. 147, 2000a, s. 33-43.
- Gemzøe, Anker: "Intertekstualitet. Tavshed og ord hos Michail Bachtin og Villy Sørensen", in *Nordlit* nr. 8, 2000b, s. 3-32.
- Gemzøe, Anker: *Metamorfoser i Mellemtiden. Studier i Svend Åge Madsens forfatterskab 1962-1986*, Medusa, København 1997.
- Gemzøe, Anker: "Modernismens opgør med fortællingen", in *K&K* nr. 76, 1994.
- Grodal, Torben Kragh: "Jacobsen – byfrigørelse og dødsmerket provins", in *Dansk litteraturhistorie*, bd. 6, Gyldendal, København 1985.
- Jacobseniana* nr. 1-4.
- Jansen, F. J. Billeskov (red.): *J. P. Jacobsens Spor i Ord, Billeder og Toner*, C. A. Reitzels Forlag, København 1985.
- Kristensen, Sven Møller: *Digtning og livssyn*, Gyldendal, København (1959) 1963.
- Larsen, Peter Stein: *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*, Syddansk Universitetsforlag, Odense 2009.
- Marnersdóttir, Malan: "Intertekstualitet", in Leif Søndergaard (red.): *Om litteratur – metoder og perspektiver*, Systime, Århus 2003, s. 118-132.
- Ottosen, Jørgen (red.): *Omkring Fru Marie Grubbe*, Hans Reitzels Forlag, København 1972.
- Pahuus, Mogens: *J. P. Jacobsen. En eksistentiel fortolkning*, Systime, Herning 1986.
- Rimestad, Chr.: *Digtere i Forhør. Interviews og Breve*, Gyldendal, København 1906.
- Rubow, Paul V.: *Saga og Pastiche. Bidrag til dansk Prosahistorie*, Gyldendal, København (1923) 1968.
- Sørensen, Sven og Nielsen, Niels: *At bære livet som det er. Om J. P. Jacobsens liv og digtning*, Sparekassen Thy's Forlag, Thisted 1997.
- Tigerschiöld, Brita: *J. P. Jacobsen och hans roman Niels Lyhne*, Elanders boktryckeri, Göteborg 1945.
- Vosmar, Jørn: "Værkets verden, værkets holdning", in *Kritik* nr. 12, 1969.
- Vosmar, Jørn: *J. P. Jacobsens digtning*, Gyldendal, København 1984.

Vosmar, Jørn: "Efterskrift" til Jacobsen, J. P.: *Niels Lyhne*, Danske Klassikere, Borgen, København 1986.

¹ Vosmar var min lærer på Aarhus Universitet 1965-68. Jeg havde ham til litteraturhistorie gennem to år og fulgte hans første separate kursus om J. P. Jacobsen – netop mens han mest intensivt udviklede sin fænomenologiske metode og sine banebrydende nærlæsninger af Jacobsen.

² I *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness* (Cohn 1978/83) har Dorrit Cohn – inspireret bl.a. af Michail Bachtins begreber om *konvergerende og divergerende tostemmige ord* (Bachtin 2010) – udviklet en meget anvendelig inddeling af (fremstillingsformer i) moderne fiktionsprosa, hovedsageligt med udgangspunkt i det værkinterne forhold mellem forfatter og fremstillet person. Som titlen antyder, fokuserer bogen på prosaens interesseforskydning sidst i 1800-tallet fra det ydre samfundsliv over mod det indre bevidsthedsliv. Cohn kender tydeligvis ikke til Jacobsen, men de fleste af hendes eksempler er fra forfattere, som har haft betydning for ham (ikke mindst Flaubert), eller som han har haft betydning for (fx Knut Hamsun, Thomas Mann og James Joyce). En hovedkategori er *psycho-narration* (bevidsthedsfortælling), der kan antage "consonant" eller (meget ofte) "dissonant" form.

³ Jf. Gemzøe 1997, 2000a og 2000b. Jf. også diskussionen i Marnersdóttir 2003.

⁴ Jf. Gemzøe 2001 og 2003a.

⁵ Herved ønsker jeg at udfolde de ansatser i den retning, jeg har anlagt i min behandling af Jacobsen i artiklen "Nordic Modernisms" (Gemzøe 2010a).

⁶ Jeg henviser til forrige note samt til Gemzøe 2003b, som der trækkes på i nogle af de følgende passager.

⁷ Disse træk er minutiøst analyseret i Vosmars programmatisk, fortsat inspirerende artikel "Værkets verden, værkets holdning", der om digtets holdning skriver: "Det lille digt er den ængstelige J. P. Jacobsens drøm om østerlandsk vellyst – en vellyst af en ganske bestemt art: den er doven og stedsevarende [...]" (Vosmar 1969: 96). Ganske vist har han fat i, at elementer som halvmånen og minareterne giver "et ironisk krydderi", er "en blinken til læseren. [...] Han fremstiller den [sin dagdrøm] med hele sin suggestive kraft – men har kun et skævt smil til overs for den." (97). Dette er hos Vosmar et sjældent eksempel på bevidsthed om ironisk distance hos Jacobsen. I relation til det pågældende digt kunne det betones og udvikles yderligere – i relation til forfatterskabet som helhed, som det fremstår i den senere doktorafhandling, synes denne bevidsthed næsten at være forsvundet.

⁸ Flere detaljer i Poul Borums fremragende metriske analyse af digtet i "Jacobsen mellem Mallarmé og Rimbaud" (Borum 1969), hvor han bl.a. påpeger, at autor ganske vist lader *enderimet* gå i fisk, men dementerer sig selv gennem en rigdom af *bogstavrim*. Borum har også fat i det ironiske og metalitterære i digtet, men ser det i nogle andre sammenhænge, end det her gøres.

⁹ Jf. Tigerschiöld 1945: 44.

¹⁰ "Under "romanherredømmets" epoker "romaniseres" næsten alle genrer mere eller mindre: dramaet romaniseres (fx Ibsens og Hauptmanns dramaer, hele det naturalistiske drama), versfortællingen (fx *Child Harold* og *Don Juan* af Byron) og til og med lyrikken (et slående eksempel er Heines lyrik)." (Bachtin 1991: 168, min oversættelse fra svensk). En skelsættende anvendelse af Bachtin på lyrikken m.h.p. karakteristik af 'prosaeringen' af den danske lyrik omkring år 2000 er Peter Stein Larsens doktorafhandling *Drømme og dialoger* (Larsen 2009). Jf. også behandlingen af Bachtins forhold til lyrikken i min oppositionsartikel "Poesiens potentialer. Michail Bachtins saltomortaler og Peter Stein Larsens krumspring" (Gemzøe 2010c).

¹¹ Punkteringer af den romantiske digtermyte havde Andersen ganske vist også selv foretaget i eventyr som "Skyggen" og "Tante Tandpine".

¹² "Flaubert var en af Jacobsens yndlingsforfattere. Vi talte ofte sammen om *L'éducation sentimentale*." Edvard Brandes i "Enquete om Niels Lyhne", *Det ny Aarhundrede* 1907, cit. efter Barfoed (red.) 1970: 138.

¹³ Om prøvelsesromanen og den biografiske roman se fx Bakhtin 2006: 180-188.

¹⁴ Om metafiktive former (her *sprogmeta*) og retninger, se Gemzøe 2001.

¹⁵ For videre eksemplarisk analyse af denne sekvens, se Larsen 2009: 157ff.

¹⁶ Jf. fx Tigerschiöld 1945: 250 og Grodal 1985: 295f.

¹⁷ Som inspirerede Joyce til fyrværkeriscenen i 13. kapitel af *Ulysses* – ligesom den erotiske bevidsthedsstrøm, der indleder *Fru Marie Grubbe*, er en af forudsætningerne for Mollys 'citerede indre monolog' i sidste kapitel. Jf. Poul Bangsgaards udmærkede redegørelse (Bangsgaard 2006).

¹⁸ Et tema i Bakhtin 2006, jf. også min behandling i Gemzøe 2010b.