

Indhold

	Tekst	Efter- skrift
Olivia Levison:		
<i>Loreley</i> 1877	7	339
<i>Støv</i> 1885	31	340
J.P. Jacobsen:		
<i>Fra Skitsbogen</i> 1882	33	341
Herman Bang:		
<i>Branden</i> 1884	39	341
<i>»Barchan er døde«</i> 1907	46	343
Holger Drachmann:		
<i>Den vilde Jæger</i> 1890	58	344
Sophus Claussen:		
<i>Valmue og Lærk</i> 1891	69	345
<i>Stilleben ved Middellhavet</i> 1895	73	346
<i>Blad af en vandrende Ridders Roman</i> 1896	79	347
Johs. Jørgensen:		
<i>Sommernat</i> 1892	83	348
<i>Efteraar</i> 1892	85	348
<i>Vesterbro</i> 1893	88	349
Viggo Stuckenberg:		
<i>Den hvide Dør</i> 1894	93	350
<i>Sne</i> 1899	100	351
Gustav Wied:		
<i>I Kjøpen</i> 1894	102	351
Ernesto Dalgas:		
<i>Grev Høg</i> 1896	106	352
Karl Larsen:		
<i>Hopsadrenge</i> 1898	115	353
Jakob Knudsen:		
<i>Et Gjensyn</i> 1898	124	353

Danske Klassikere udgives med støtte af Kulturministeriet. Redaktionsudvalg: Charlotte Madsen fra Nyt Dansk Litteraturselskab, Peter Seeberg for Dansk Forfatterforening, Mogens Brøndsted, Erik Dal og Jørgen Humøse for DSL. Serien redigeres af de to sidstnævnte, dette bind desuden af Flemming Conrad som tilsynsførende. Tekstgrundlag: Originaltrykkene. Nr. 195092.

Efterskrift og noter © DSL/Borgen 1991 · ISBN 87-418-5973-1
Omslag: Stig Brøgger · Tryk: Rounborgs grafiske hus, Holstebro

Johs. V. Jensen:		
<i>Cecil</i> 1898	183	354
<i>Maskinerne</i> 1901	191	355
<i>Varieté-myter</i> 1901:		356
<i>Manden med Hænderne. Fra Varieteten</i>	208	
<i>Variete. Springeren</i>	210	
<i>Variete. Sangerinden</i>	212	
<i>Kontropsa-strykker</i> 1901:		358
<i>Mit Foraar. Betragtning</i>	214	
<i>Inter-ferens</i>	215	
<i>Ved Bordet</i>	216	
Amalie Skram:		
<i>Glæde</i> 1899	217	359
<i>Det røde gardin</i> 1899	224	360
Sophus Michaëlis:		
<i>Køjseren</i> 1900	227	360
Harald Kidde:		
<i>I Stilleheden</i> 1900	240	361
<i>Anadyomene</i> 1904	245	362
M.A. Nexø:		
<i>Lønningsdag</i> 1900	248	362
Henrik Pontoppidan:		
<i>Den kongelige Gæst</i> 1902	251	363
Jakob Hansen:		
<i>Golgatha</i> 1904	263	364
Otto Rung:		
<i>Lægens Fortælling</i> 1906	281	364
Efterskrift		325
I. Det genræstetiske synspunkt		325
II. Enkelttolkninger		339
III. Tekstrettelser		366
Noter		367

Olivia Levison Loreley

Firenze, 4 November 1874.

Kjære Ven!

Jeg har efter nogen Overvejelse besluttet at skrive det Efterfølgende til Dig. Jeg anser det for nødvendigt, da jeg vil paakalde din Hjælp, en Hjælp, som jeg veed, Du vil yde, uagtet Du vil have nogen Fordom at overvinde. Det gjælder om at redde et Menneskeliv legemligt og aandeligt, et Liv, som efter min Mening er nogen Anstrengelse værd. Jeg stoler trygt paa, at Du efter Evne vil bestræbe Dig for at opfylde det Hverv, jeg saaledes paalægger Dig, baade i din Egenskab af Læge og som det humane, forstandige og forholdsvis fordomsfri Menneske, Du er.

Jeg kom til Firenze den 12 Oktober. Mine Studier – eller rettere det Æmne, der for Tiden beskæftiger mig, havde ført mig temmelig direkte og uden Ophold hertil. Her indaandede jeg altsaa først i Ro Italiens Luft, her havde jeg først egenlig naaet det Maal, der saa længe havde staaet for mit Ønske. Jeg vil ikke forsøge paa at beskrive, hvorledes jeg var til Mode; Du har jo selv prøvet det og veed, hvorledes det er, første Gang at staa Ansigt til Ansigt med Italien. Kun saa Mæget, at jeg forekom mig selv mærkelig forandret; ti Aar yngre i Sind, med Bogstøvet fløjet for alle Vinde og 20 Aars Illusionerne staaet op fra de Døde; Studierne, jeg var kommen for, blev lagt paa Hylden, jeg bestilte ikke Andet end at drive, nyde, sole mig, kiggede vel ogsaa ind under Florentinerindernes brede Hatte og følte mig som en hel Karl. Alting forekom mig som skabt til min specielle Fornøjelse; selv Pensionatet, jeg boede i, med dets kosmopolitiske Vært, dets »Salon«, – hvis Gulvtræppes falmede Rosenflor spillede i en mistænkelig Overgang mellem Graat og Brun, medens det nøgne Bord prangede med Bøger med afbleget Guldsnit og Fotografimapper, slidte i Kanterne – dets Spisesal, flankeret af Spejle og prydet med store støvede Tøjbuketter, og dets Vestibule, hvis mægtige Piller og høje Hvæl-

2: Forfatterudvalget svarede til *Yngre danske Digtere* og *Yngre danske Digtere. Anden Samling*. Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, Kbh. og Kristiania 1905 og 1906.

3: Jvf. Aage Henriksen: Johannesvangeliet læst som novelle. *Gotisk tid*, 1971.

4: Søren Baggens efterskrift til *Fortællinger*. Udvalg ved Mogens Knudsen, 1967.

5: Finn Stein Larsen: *Prosaens monstre*, 1971.

6: Se bl.a.: Helga Maleen Damrau: *Studien zum Gattungsbegriff der deutschen Kurzgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert*, Bonn 1966. Ruth Kilchenmann: *Die Kurzgeschichte. Formen und Entwicklungen*, 1967, 3. Aufl. Stuttgart 1971. Hans Bunge (ed.): *Die amerikanische Short Story. Theorie und Entwicklung*, Darmstadt 1972.

7: Jørgen Dines Johansen: *Novelleteori siden 1945*, 1970.

8: Sven Møller Kristensen: *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*, 1938, 2. opl. 1955.

9: Niels Ingwersen: Den forsvunden episke forudsætning: Strejftog i 1890'ernes nordiske prosa. *Nordisk litteraturhistorie - en bog til Brøndsted*, Odense 1978.

Bøger om perioden:

Jørgen Bukdahl: *Dansk national Kunst*, 1929.

Ejnar Thomsen: *Dansk Litteratur efter 1870*, 1932. Fotograf. opt. 1962.

Sven Møller Kristensen: *Digteren og Samfundet i Danmark i det 19. Aarhundrede*, I-II, 1945. 2. udg. 1965.

Knud Michelsen: *Digter og storby*, 1974.

Politikens *Dansk litteraturhistorie*, III, 1966.

Gyldendals *Dansk litteraturhistorie*, VI, 1985.

II. Enkelttolkninger

Hver tekst i udvalget fortjener en motivering og et kort forslag til en tolkning, man kan diskutere med.

Egentlige tekstkommentarer findes i forbindelse med noterne til hver enkelt tekst.

Olivia Levison: *Loreley*

I et brev til forfatteren Erik Skram skriver Olivia Levison: »For jeg betragter det hvirvlende, det usikre, det brudte Menneke som værende naaet et Skridt videre end det vegetative sikre.« (5.1.1880).

Citatet er godt at have med ved læsningen af denne fortælling, hvis myldrende strøm af småbegivenheder synes at have taget form efter sin kvindelige hovedpersoners bevidsthed.

Men omkring denne strøm har vi netop en ramme dannet af en vegetativ sikker jeg-mandsperson, og begivenheden er da, at pigen Frk. Harder, som en gesandt for uaccepterede tilbøjeligheder i hans sind, farer ind i det og løser miljøets fuger, så han er lige ved at opdage, at han er forelsket. Han får imidlertid hurtigt genoprettet facaden ved at sende hende på samfundsopdragelse i lægefamilien.

Inde under denne ramme står dog en anden historie om Frk. Harders væsen og hendes forhold til den svenske maler Bergaren. Begivenheden i dette forhold indfinder sig, hvor jeget ikke er til stede på en bjergtur, næsten som en spejling af det område i sindet, jeg-fortælleren ikke vil nærme sig.

Fortælleren benytter ofte sådanne ydre situationer som spejl for det indre udsagn. Den piskede hest vokser således til symbol på Frk. Harder mellem de to mænd i pensionatet, og episoden i osteriet er jo egentlig et signal til jeg-fortælleren, om hvordan han som italieneren burde beskytte sin elskede mod Bergarens indirekte »maleriske« voldtrægt.

Der er altså tale om en fortælling, der i sin overflade er en klassisk novelle om en mandsperson, der ikke kan åbne sig for forelskelsen. Men på et andet plan er det også en fortælling om det kvindelige væ-

sen samlet i små sanselige beskrivelser af fingerbevægelser, regns slag mod ruden, små sanseligheder der, som situationer og de rum de medfører, truer med at opløse den klassiske koncentration om én begivenhed og dens følger. Netop historien om Frk. Harder opløser i sin tendens, som Pål Dahlerup siger om starttetatet her, det naturalistiske menneskebillede, og måske mere end det, snarere dannelsestænkningens identitets-centrum. Strukturen bliver hvirvlende, og prosaen egentlig den lysstråle, der gør den kvindelige livspraksis og -bevidsthed synlig ligesom støvet (jvf. i øvrigt *Støv*): »Jeg strakte mig træthed og noget utilfreds i en Lænestol og saa paa Lyset, der vandrede og trak Støvgranssøjlerne med sig, og paa de glimtende Smaalegerner, der uophørlig og lydøst boltrede sig imellem hverandre, indtil de opslugtes af det graa Skumringsskjær. Til sidst saa jeg intet mere.« (s. 13). – Igen et af historiens symbolsk-sanselige billeder for det mandlige jags syn ind i den kvindelige livsverden, som han ikke tillader sig selv at forstå.

Olivia Levison: *Støv*

Et kortprosastrykke, et lille essay om støv som faktisk kvindelig livspraksis og som metafor for kvindelig bevidsthed. Stykket fortætter således sporet fra *Loreley* og arbejder atter med forskellen mellem mandligt og kvindeligt væsen. Manden er vejen, kvinden er ikke-vej, ligeløb og kredsløb, som den samtidige filosof Ludvig Feilberg ville sige. Kvindelig psyke bliver dæmmonisk, uden afløb, tvunget til at hvirvle inden for de snævre begrænsninger.

Man kan lægge mærke til præsentationen i starten, hvor »del for helhed«-stilfigurer (metonymi) spiller en afgørende rolle og derved stilistisk stemmer overens med støvets mange små delmængder: *Tjennestepige-hoveder, kokette Møgenkapper* osv. I sig selv er dette lille essay et bevis både på Olivia Levisons analytiske styrke og den stilistiske træfsikkerhed, hun evnede.

J.P. Jacobsen: *Fra Skitsebogen*

Det overraskende ved denne tekst er egentlig det forfatterblik, der engang i 1882 besluttede, at den var en enhed, der kunne udgives. For teksten er jo ikke en novelle, en shortstory, og hvis den er en skitse (dvs. en beskrivelse uden fiktionspræg), er den temmelig spredt. Finn Stein Larsen savner i sin analyse i *Prosaens mønstre*, 1971, en fortæller til at sætte lidt styr på de mange forskellige tiltag i teksten. Dette savn er meget føleligt, hvis man ikke forstår, at handlingen er henlagt til forfatterens bevidsthed, hvor episke og æstetiske valg skal træffes i forbindelse med, at noget skal digtes frem. I stedet for en begivenhed har vi en *situation*, hvor aktørerne er forskellige fantasifotløb.

Muren er virkelig nok og op ad den kastes »burde have været«-mulighederne, indtil de mister deres energi; den første taber sig ved en slettes vidde, den anden ved et uendeligt horisontalt blik, hvorefter fantasien endelig finder sin kunstige form i proverbet. Også det taber imidlertid i fascinationskraft til fordel for et firben i muren.

Med alle disse afprøvninger kommer teksten til at handle om »den vage Ynglingeelskov, der aldrig finder Hvile, men rastløs flakker gennem alle Anelsers Lande og alle Haabets Himle, syv af Længsel efter at stilles i én stor samlet Følelses stærke, inderlige Gløden«; – dvs. den kommer til at handle om sig selv også i sin struktur.

Da forfatterblikket besluttede, at dette var mere end blot en skitse til noget, trådte vedkommende ind i modernismens metode: at skrive ten skriver temaet frem i stedet for blot at være en meddelelseskanal for det på forhånd ud tænkte. Dette andet blik blev inden da også fun-damentet for den symbolistiske billedtrænkning, der bøjer sig ind over førsteoplevelsen og udspjeder den for dens æstetiske anden vær-di.

Herman Bang: *Branden*

Herman Bang var lige så meget journalist, som han var instruktør (ca. 80 opætninger), som han var forfatter. Han debuterede i journalistrollen i *Jyllands-Posten* 1878, kom til *Nationaltidende* 1879 og blev der

til 1884. Derefter ophørte han som fastansat journalist, men skrev dog af og til reportager, causerier og lignende avisstof. Til fagbladet *Journalisten's* enquete »Hvilken Betydning har Deres journalistiske Virksomhed haft for Deres Forfatterskab?«, 1911, – svarede han: »(...) Journalistikken stillede mig Ansigt til Ansigt med Livets Realiteter. (...) Journalistikken udleverede mig Stoffet (...) Dog rummer Journalistik en Fare. Journalisten skriver hastigt og kan ikke vrage sine Ord. Digterens Kunst er derimod at vrage, indtil det eneste Ord er fundet.«

Flere udvalg har dog efterhånden dokumenteret Herman Bangs også journalistiske kunst – ja, han opfandt næsten New Journalism ca. 80 år før fænomenets start i vestlig presse. Kan journalisten ikke vrage, så kan han til gengæld spille på folks konkrete medviden, som det kræver artistisk sans at føre videre og perspektivere.

Med en så allestedsnærværende begivenhed som Christiansborgs brand gør han det ved at aktivere øjne og ører hos læseren på skift. Situation på situation, sted på sted opsøger jeget på sporet efter hvad: Branden, eller man kunne fristes til at sige *begivenheden*, som imidlertid opløses i jegets oplevelser, den ene efter den anden. Han er i sin egen selvforståelse på jagt efter årsagen til at katastrofen kunne blive så omfattende. Denne søgen udvikler sig automatisk til tekstens egen søgen efter sin tematik, der også kursiveres, da den verbalt formuleres i al sin suggestive enkelhed: Således *brændte Gassen midt i det flammende Slot*. Ingen styrende person har fundet på at slukke for gassen, ergo er mangel på styring årsag til brandens omfang. I selve reportagen vokser imidlertid den brændende gas til et symbol på katastrofen, den hyggelige hjemlige belysning midt i et dommedagsbål. Kongeborgen ødelagt af mangel på styring. Men med alle de samfundsfunktioner, der får vredet vrangen ud under branden, bliver reportagen også en symbolsk fortælling om et gammelt samfund der går under, fordi det ikke ser sammenhængen mellem den lille ild og verdensbranden (jvf. Dybbøl 1864).

Bang skrev sin reportage fredag d. 3.10.1884 sent samme aften, som slottet var brændt (jvf. i øvrigt Anna Levin: *Fra Herman Bangs Journalistaar*, 1932, s. 153-159).

Herman Bang: »Barchan er død«

Mange vil sikkert undre sig over dette valg, men det har spillet ind, at klassikere som *Irene Holm* og *Franz Pander*, der også burde have haft deres plads i antologien, er genoptrykt så mange gange, at det at de bliver nævnt her må være tilstrækkeligt til at inddrage dem i antologiens tekst-korpus.

Følgelig falder valget skævt i forfatterskabet på en af de sidste historier, og endda i en genre som Bang meget sjældent benyttede: de fantastiske fortællinger, på den tid kaldt *Sælsomme Fortællinger*, 1907.

Historien er fuld af gentagelser, nærmest sproglig reduplikation i f.eks. navnet *Ivan Ivanovitz*. Selv om det er almindelig russisk navneskik, får det tekstlig betydning sammen med de andre gentagelser: de to dødsfald: først det sproglige, nemlig sætningen »Barchan er død«, som er novellens titel og som sådan dens egentlige begivenhed – derefter det egentlige dødsfald som overgår Marian Michailowitcz Waldheim. Gentagelsesformen fortæller om en skjult virkelighed mellem og bag ved ordene, formuleringen stammer, fordi den ikke kan få sagt, ikke finde sprog til denne ikke-sproglige verden. Den automatiske hvorned bemærkningen »Barchan er død« falder, er historiens egentlige ærind. Den kaldes også for »Digt«, hvilket udvider perspektivet meget: hvilke virkelighedsstyrende kræfter bor der i den slags ikke-viljestyrede bemærkninger. Hvad kan hypnotisere os? Kan et ansigt? osv.

Med sin åbne struktur – historien slutter jo egentlig ikke; med sin principielt uafgjorte diskussion om bevidsthedens rækkevidde, sin dagligdags samtale, der pludselig vider sig ud til et kik ned i dybderne bag den tilforladelige overflade; med sin suggestive uhyggestemning er historien vel nok antologiens bedste eksempel på en shortstory. Men man bør lægge mærke til det klassiske træk med jefortællerens etablering af et startmiljø, som imidlertid ikke er en samfundsbeskrivelse, men en terrasse, hvis mørke popler står som øjnene i et ansigt i skumringen, det ansigt som måske tvinger tilståelsen frem. Begivenheden ligger jo uden for historiens ramme og er som sætning måske ikke engang rigtigt til, i hvert fald slet ikke i den yderste ramme, hvor den blot genfortælles.

Teksten stammer fra »kunst«-bogen *Troldeøj*, 1889-90, som med et gennemført »art-nouveau«-lay-out og flotte illustrationer af Thorvald Bindesbøll, Joachim Skovgaard og Aug. Jerndorff til novellernes titler må betragtes som et af de smukkeste bogkunstværker fra tidsrummet. Illustrationen går ud fra det »sagn«-vers, som indleder hver enkelt nutids-novelle, og verset er skrevet ind i illustrationen med håndskrift.

Den vilde Jægers vers handler om opstemmet lidenskab, der søger sig kompensationsløb i voldsomme mållose handlinger. Således også i fortællingens hovedfigur Grev Hemming, der ikke kan få den han elsker, skønt hun også elsker ham. Forhindringen er ikke voldsomt stor, men vel snarest den, at konen, han er gift med, egentlig er god nok, og at de elskende faktisk ikke regner med, at det kan blive meget bedre, hvis de får hinanden. Alligevel stormer Stamherren rundt om natten i selvoppisket sorg. Det forekommer, at selve lidenskabens kogen nydes, og det faktum, at den ikke kan blive til noget, krydreder den kun mere. De vilde grassatløb i natten er pantet på, at der har været noget i sindet, at jegeren er styret af en særlig indre magt – og det er vigtigere end lykke og opfyldelse.

Som fortællende prosa er novellen mest interessant ved at gengive Grevens talestrøm, dens »kalejdoskopiske« væsen som det siges andetsteds. Interpunktioner, de brudte tankerækker, det kun halvt formulerede m.m. bliver, som de vilde ridt i natten, tegn på den indre magts hærgen. En opstemmet og kredsende bevidsthed handler historien om, uden at have nogen begivenhed, andet end en betroelsessituation på jegerens krovarelse. Det nye subjekt kan ikke forstås, hævder fortællingens stil indirekte, det kan kun suggestivt opleves, idet læseren bringes i svingninger af den brudte strømmende sætningsfølge. Det fortællende jeg anes som levn af en klassisk novellestruktur, men ellers er det shortstoryens afdækning af hverdagslivets skjulte dybder, der står på programmet.

Allerede titlen i forhold til teksten fortæller, at her bruges sproget metaforisk-allegorisk. Det er jo ikke planter, men piger, der tænkes på. Og langt tilbage i stilistikkens historie er det blevet fastslået, at en fortsat metafor er en allegori. Clausen ville vist hellere have kaldt produktet en fabel, men det allegoriske træk skal ikke glemmes. For det påpeger den vekselvirkning, kunst og liv står i, ikke kun sådan at liv bliver til kunst, men også omvendt: at æstetiske valg kommer til at indgå i livsførelsen. Teksten vil jo ikke fortælle præcist om denne eller hin elskovstur – rummet den beskriver er opbygget med betydning og farveglæde, ikke som en kopi af et faktisk eksisterende. Den vil heller ikke fortælle som en novelle eller en shortstory – beskrivelse og beretning og evt. dialog er alle tre helt underlagt den fjerde dimension: *kommentaren*. Den er det, der udfolder sig, idet den smykker sig metaforisk. Teksten vil indskrive liv i æstetik for at se, hvilken erkendelse det giver – ikke bare for pjat, men for det sandhedsudsagn, den hævder der ligger i det. Men det har sine vanskeligheder, for teksten vedgår gerne sine »halve Løgne og daarlige Fantasier«, den er bevidst om den kunstneriske kunnen: »tænke det i bevægede Billeder, prænte det i sær dirrende Tale«. – Alligevel er det et endnu højere eller lavere billede, der har givet denne indsigst, nemlig billedet af pigen for valmuerne og lærketræerne.

Teksten er som sådan et symbolistisk prosadigt, hvor den netop er sig selv bevidst som *kunstig* i forhold til realiteten, samtidig med at den tror på billedets evne til at tale sandt om jegeren. Overhovedet at oversætte levet liv ind i et billede, et maleri med firkanter ramme, og betragte det med et sådant betydningssugende blik, er centralt for symbolismen. Derfor er farveglæden også en del af symbolismens æstetik med en materiel baggrund i de nye industrialiserede farvefremstillinger med deraf følgende pålidelige stærke farver på store flader i f.eks. plakatkunsten. Farveglæden er også tydelig i nogle af Debussys *Nocturner*, komponeret for lydligt at gengive farvenuancer (se desuden Jørgen Humosøes efterskrift til Sophus Clausen: *Antonius i Paris, Valfart i Danske Klassikere*, 1990, s. 293ff).

Sophus Claussen: *Stilleben ved Middelhavet*

Teksten skal repræsentere Claussens to prosahovedværker fra 1896 *Antonius i Paris* og *Valfart*. Den er af uransagelige grunde ikke optaget i den sidste – måske kan man sige, at *Valfart* er en »storudvidelse« af netop denne tekst. Fra *Antonius i Paris* burde i denne antologismenubang have været optaget *De to Søstre paa Montmartre*, der som novelle er interessant ved sin opløsning af den klassiske novelle igen-nem ironi, paradiske anakronismer og jeg-henvisninger. Da begge de nævnte værker imidlertid foreligger i ét samlet bind i *Danske Klassi-kere*, har jeg i stedet valgt denne tekst.

Man ser den sikkert efter første læsning som et poetisk rejsebrev. Efter anden og evt. flere læsninger opdager man, at nok opregner teksten en række konkrete fenomener i Rapallo, men den trækker dem også sammen på en måde, som ikke har med Rapallo at gøre, men med jeget selv. I den forbindelse er ordet *kniple* vigtigt, for det angiver selve tekstens metode. Tematråde af forskellig art trækkes rundt om punkter i teksten: Rapallo, firben, kirkeklokke – og danner et mærkværdigt mønster, som teksten vistnok ikke engang selv ved hvad betyder, men som peger på noget der slutter: Kirkeklokkens dang, æslets skyden. Slumningen af teksten med pigens bemærkning om manden, der opfandt klokkerne, peger jo tilbage på tekstens jeg, der lige har skrevet om dem, og således i denne tekst faktisk har op-fundet dem. Mod æslets skyden rejser sig altså tekstens knipleri.

Biografisk skjuler der sig måske rundt omkring i teksten en mila-nesisk frue, Clara Robinsson, i hvert fald er hun i *Valfart* klædt i rødt og ses i en betydningsfuld sammenhæng med en sommerfugl. Det forklarer også den indledende dobbelttydighed, at man skal gennem mange borter (undertøj) for at komme ind til Rapallo, samt peger frem mod digtet *Il letto (Djævlelier, 1904)*, hvor kniplingerne ganske vist er fra Valenciennes.

Allerede i et brev fra 28. juli 1866 til vennen Aubanel skriver den franske symbolistiske forfatter Mallarmé om kniplinger som en cen-tral metafor for den digteriske proces:

»Jeg ville ganske enkelt sige dig, at jeg har lagt planen til hele mit værk. Det skete efter, at jeg havde fundet nøglen til mig selv, til hvalvet, eller til centrum, om du vil (for ikke at fortabe os i meta-

forer) – centret i mig selv, hvor jeg opholder mig som en hellig edderkop på de vigtigste tråde, der allerede er udgået af min ånd, og ved hvis hjælp jeg vil væve – i mødepunkterne – vidunderlige kniplinger, som jeg vagt fornemmer, og som allerede eksisterer i skønhedens skod.« (citeret efter: Stephane Mallarmé: *Propos sur la poésie*, red. M. Henri Mondor, Monaco 1953).

Det er i øvrigt interessant at sammenligne demonens opholdssted og stemning i *Valmue* og *Lærke* med Mallarmés edderkop. Det er det særlige blik på ordstoffet, som skaber de symbolistiske korrespondancer, der kalder på udtryk som huler eller hvælv.

Sophus Claussen: *Blad af en vandrende Ridders Roman*

Som man vil kunne se i noterne, er teksten hentet fra et slags fest-skrift til Holger Drachmann i anledning af hans 50-årsdag 1896. Det forklarer, hvem den store drømmer og troubadour er, som jeget til sidst ønsker at møde i nærheden af et landligt tærskværk. Det må være den hakkende rytme i et sådant, som nedslætheden får til at stemme med begyndelsens »Tandaradei«. Nedslået, fordi han ikke mødte hende, han egentlig kom til byen for at møde. Undervejs har han dog følt ridderligheden vokse i sig, trangen til at beskytte en pige mod to mænd, men da han reduceres til en betragter i et vindue, ta-ger han tilflugt til heroiske forestillinger om fjerne tider og riddere. Besøget i den forhen elskedes by fører altså til en genopvækkelse af gammel tro på heltemod og selvopofrelse, der imidlertid ikke brin-ger noget nyt i den søndagskovnur, han ender i, og hvor den forhen elskedes søstre hengiver sig med stor fryd til landskagnetene. Hans he-roisme må holde sig til den indre nattergal i brystet.

Det er et voldsomt knipleri, der finder sted omkring ordet *Tan-da-ra-dei*. Rytmen kan genfindes i *lo-ko-mo-iv*, en gang i udtrykket »i min forhen/elskede By« – at det så senere udvikler sig fra fuglekvid-ren til tærskværk er blot en påpegnig af den selvbetragtning og selvironi, der er på spil i denne tekst. Den må karakteriseres som en mellemting mellem et rejsebrev, en festtale til Holger Drachmann og et prosadigt om hjemkonst fra det store udland med moderne loko-motiver for at ende i gamle problemstillinger.

Karen Blixen har øjensynligt haft teksten og hele Sophus Clausens erotisk-heroiske forfatterskab i erindring, da hun skrev fortællingen: *Den gamle vandrende Rytter*.

Johannes Jørgensen: *Sommernat*

Teksten er fra *Stemninger*, hvad der vel også kan være en udmærket genrebetegnelse for dette prosadigt: en stemning – et beskrevet indtryk med en antydning, men ikke udfoldet perspektivering eller fiktionisering. Nymfen er ikke rigtig, for hun står i en juminat, og det har vist aldrig været *juni* måned i mytologien. Desuden er hun mest optaget af at betragte sig selv, tyde sig selv og naturen som *tegn*, der viser hen til en særlig betydningsfuld anden verden, dernede i vandets skygger.

Flagermusen ødelægget spejlbilledet og sårer hele den betydningsopbygning, der var i gang, men dyret kommer nu nok også, fordi opbygningen ikke vil blive noget rigtigt tegn, men kun en stemning af et muligt. Men også dette – negative – resultat trækkes ind som et sår, der stadig peger tilbage på det underfulde hele, vi ikke fik lov at se, men som derigennem alligevel hævdes at have været til – og smerteligt at tabe.

Nymfen bliver et tegn på den selvbetragende tekst, der i feltet mellem jeg og spejlbillede, mellem det kendte jeg og det ukendte yderjeg, tror på muligheden af, at spejlverdenen kan blive virkelig. At det almindelige liv bør blive som den spændende, sete, æstetiske mulighed. I denne tekst bliver det æstetiske båret af gule iris, pointeret mørke, kæmpemæssige undersøiske vegetationer, eller alger drivende med hovedet nedad. Altsammen som forhæng, bag hvilke man finder den fundamentale indsigt, hvis man ellers kunne komme derind!

Johannes Jørgensen: *Efteraar*

Hvis landskabet er en sjælstilstand, sådan som Jørgensen citerer Amiel for i symbolismeartiklen i tidsskriftet *Tårnet*, saa er dette landskab skaber af en melankoli. Eller jegtet er melankolsk, fordi landskabet ikke vil bære tydningsforsøgene. Efteråret er jo, som det siges, de lan-

ge vandrings tid, ventetidernes tid, kontemplationens tid. Men for Jørgensen består denne kontemplation i at betragte naturen og finde ting, der suggestivt kan gengive jeget dets centrale placering som den, der giver sprog til naturens processer. Først høsten, så brombærrene, så granerne og de gyldne birke, der tilskrives en farve som ibenholt og de andre forsninger – så de farvede svampe, emmen af råd og endelig suset i trætoppene.

Suset er en hentydning til det betydningsfulde fjerne, som ikke har ladet sig skrive frem, men som processen her i stykket har nået at pege på. Men den egentlige tolkning udskydes til engang i fremtiden, hvor denne aften vil blive mindet, og den rigtige tidshorisont mellem to punkter vil kunne nydes som stemningsfuldt tab.

Hvor Johs. V. Jensen ti år senere i *Interferens* taler om *sammenstød*, der taler Jørgensen om *sammenfald* og placerer endog en frokost i kroen, der i stoflige detaljer vedr. måltidet ikke giver *Ved Frokosten* noget efter. Forskellen er alene holdningen til verden. Jørgensen søger bekræftende tegn på en anden sammenhængs eksistens, skuffes ofte, uden at det dog anfægter den søgen, der pågår. Hos Jensen vokser skuffelsen til et selvstændigt synspunkt, der kæmper med den positive søgen i et sammenstøds mønster: interferens.

Johannes Jørgensen: *Vesterbro*

Sophus Claussen plejede at sige, at al den modernitet Johs. V. Jensen pralede med, den havde Johannes Jørgensen allerede præsteret i begyndelsen af 1890'erne. Frokosten i det foregående stykke kan give lidt besked i den retning og Vesterbro-beskrivelsen her ligesådan, skønt man også må sige, at den hudløse fræsen tillagde Jørgensen sig nu aldrig. Den var Jensen helt alene om.

Stykket her er taget fra det afsnit om København, som Jørgensen i 1893 skrev til et samleværk om Danmark. Det er altså et stykke fiktionprosa, der dog gerne må have den personlige tilgang som tone. Her er denne tone på én gang solidaritet med fattigdommen og fascineret afsky for nattelivet i kvarteret. Og for at holde denne dobbelt-hed fast søger Jørgensen da også »Formlen«, for det på det tidspunkt nybyggede kvarter, Vesterbro, i tekstens start – og finder den i motonien og massen. Arbejdsvogne og butikker beskrives, lugte og