

Indhold

Forord	7
Indledning	9
Kap. 1. Århundredskiftet og det gotiske	11
Samfundsooprøret	11
Maskinen	14
Det gotiske	20
Romansk og gotisk	24
Myten	30
Gotik 1900	32
Ejnar Elkær	33
Johannes Holbek	40
Kap. 2. Røntgenlyset – eller den gennemskuende metode Om Sophus Claussens produktionskrise 1893–1907	45
Røntgenlyset og fantasien	45
Den sene forståelse af krisen	48
Helligt og profant	49
Poesiens nye metode	54
Profan poesi	56
Naivitetsens død	58
Efter Antonius' død	73
Konsekvenserne af Antonius' død	75
Célimène	79
Det heroiske	81
Det heroiskes tilblivelse	85
Den heroiske Clara	88
Efter <i>Valfart</i>	90
Ventetid og forsken	93
Flaskoens konsekvenser	97

Odense Universitets publikationsudvalg
har ydet økonomisk støtte
til udgivelsen af denne bog

Forsideillustration efter en radering af
Sys Hindsbo © 1976

Trykt hos Fyens Stiftsbogtrykkeri
ISBN: 87-7492-196-7

FORORD

Ungdomsdrømmen	98
Arbejdersken	100
Indsigten føres ind i hans egen bevidsthed	103
Trylledrikken eller den omvendende metode	109
Fastlåsningsen i det erotiske	113
Offentlig og individuel erfaring	145
Nu igen! 1893-1904	121
Fastlåsningsen i sproget	121
Dårskaben	123
Løsningsen	124
Polemikken med Johs. V. Jensen 1907	127
Yderligere konklusion	129
Noter	135

Den foreliggende bog opfatter jeg selv som den lille aktive kerne, der blev tilbage af et stort projekt: »90' erlitteraturen og industrialiseringen i Danmark«.

Jeg fik i foråret 1973 et kandidatstipendium ved Københavns Universitet på ovennævnte projekt. Imidlertid blev jeg allerede året efter ansat som adjunkt-lektor på Odense Universitet, og undervisningsforpligtelserne her gjorde, at muligheden for at sammenholde og forske videre i det store område forsvandt. Jeg måtte koncentrere mig om enkeltområder og nøjes med sideløbende at henvise til og perspektivere i forhold til det ene års forskning, som først og fremmest havde drejet sig om samfundstilstanden i perioden 1888-1914.

Begrænsningen gjorde det muligt at lave artikler om disse enkeltområder, og de må så sammen med denne bog gælde for resultatet af min forskning i omtalte område.

Artiklerne er:

Indledning i bogen *Århundredskiftet*. Kbh. 1975.

Forfaldets forfriskende skønhed. En periodeanalyse af Sophus Michaëlis' digt *I Villa d'Estes Have*. i *Analysen af moderne dansk lyrik*. Bind I. Kbh. 1976.

Strindberg, tegnene og århundredskiftet. Kritik 39. Kbh. 1976.

Jeg har som sagt undervist, også medens jeg var kandidatstipendiat. Først i Perioden 1888-1914, hvor jeg havde et usædvanlig oplagt 1. delshold i København. Derefter i Odense to 2. delshold i emnerne: *Maskinen og det heroiske* og *Det borgerlige oprør i 90'ernes nordiske litteratur*. Uden deres inspiration og vilje til at være med var der ikke blevet spor ud af drømmen om et stort projekt. Hvad angår den foreliggende bog, er der kun tilbage at sige, at kapitelrækkefølgen markerer tilblivelsesprocessen, men at denne måske ikke er pædagogisk heldig. Stoffet i kapitel 1 er langt mere komprimeret og svært tilgængeligt end i 2. kapitel - så jeg kunne foreslå, at man, hvis man løb sur i kapitel 1, startede med kapitel 2 og fulgte

Maalet og ind i Himlen, vender tilbage gennem Maskinen». (Den gotiske renaissance I. udg. Kbh. 1901, s. 140).

Johs. V. Jensen tænker her helt figurligt. Maskinen kører rundt, selve dens væsen er rundgangen, som kommer igen og igen, udsletter tilfældigheden, er til at regne med, hvorfor den kan sammenstilles med de gamle guder i kraft. Men hvor de kunne svigte, der svigter maskinen aldrig, takten er konstant. Menneskets bævende usikkerhed med hensyn til himlens vilje erstatter den med ro og troværdighed. Den er indbegrebet af orden, og den »venter ikke paa Besked« (s. 139). Og med maskinens rundgang kan der produceres strøm til lys, således at nat kan blive til dag (s. 150), og konsekvensen er, at den fjerner natten og dermed døden:

»Byen og Byens Udødelighed! Se de gaar der, de levende, det er saa indtrængende vist, det ses med Voldsomhed, de er der. Og dette Indtryk af Rum, hvori de gaar og kommer, er saa stærkt at det brænder – ikke anderledes, ingen Forandring, evigt alt dette! De elektriske Blus slukkes ikke, Traadene ligger roligt i Jorden, Maskinerne arbejder langt borte i urokkelig Takt, blot for Opsætsighed, døde for Bevidsthed – Menne- skets selvhjulpne Forsyn«. (s. 151).

Forestillingen om, at maskinens vigtigste funktion er at gå rundt, er den, som leder Jensen til begejstringens tinder, for i denne rundgang ligger for hans abstrakte myteskabende fantasi simpelthen løsningen på hans ungdoms velnok største problem: døden, faldet, tyngden og videst muligt opfattet: begrænsningen, hæmningen for udfoldelse. Gang på gang er han i denne tidlige produktion stoppet op ved faldet, det at biologiske væsner på trods af en kraftig vækst og opstigning er forudbestemt til fald og død. Men maskinen går rundt, falder og stiger i vekslende takt, uendeligt!

Da han befinder sig i det store Pariserhjul på Verdensudstillingen i Paris 1900, skildrer han oplevelsen således:

»Aksen og Bærestøtterne skyder sig fjerlet til Vejs, al Tyngde glemmes, Metallat flyver«. (s. 85).

Sammenligner man dette sted med det følgende fra den tidligere myte »Springeren« vil man forstå, at opdagelsen af maskinen betød løsningen på et eksistentielt problem:

15

Fædrelandet er bare det Sted, hvor vi alle er Spedatske og Pukledes». (I. udg. 2. opl. Kbh. 1967 s. 109).

At sprænge denne binding kaldtes at være »Kosmopolit«, at være bundet var det samme som at være »Dansker«. Det var dette modsætningspar som Johs. V. Jensen formulerede sig over, da han i anledning af Pilefløjter skrev til Sophus Claussen: »Også jeg er Kosmopolit og Dansker til Benpiberne« (cit. efter Oluf Friis: *Den unge Johs. V. Jensen*). Og det var dobbeltheden af protest og sammenhørighed, han mente at genfinde hos Claussen, hvad denne da også bekræftede i debatten om »Den jyske Bevægelse« i 1907: »... (sålænge Johs. V. Jensen) med sin spændte Energi vilde fange Anelser om den ny Tid inden i sig selv og fæstne dem i deres Formler – saa længe har jeg uegennyttig glædet mig over ham som over en Forbundsfælle«. (»Mellem Digtere« Pol. 31. 7. 1907). Skønt denne debat førte dem så langt fra hinanden som overhovedet muligt, så er det værd at huske det, de var fælles om i tiden omkring 1900, sådan som Claussen gør det her og senere igen i forarbejderne til essaysamlingen *Foraarstaler 1927*, hvor han noterer »J.V.J., en Person, ikke just en Ven, med hvem vi havde fælles Udgangspunkt«. Det, de var fælles om, kan lyde lidt bart, når det formuleres nu, men det var et væsentligt træk i begge forfatterskaber, nemlig protesten mod det borgerlige samfund og forventningerne til en ny tids komme. Herman Bang lader den slagne violinist Jóan standse sin karriere, fordi han har hørt Jens Lund, som han finder større end sig selv, idet han spiller »om det større. Han spiller en ny Jubel« (s. 292). Jubelen, den sikre forventning valgte Jensen og Claussen forskel- lige udtryk for. Sophus Claussen fandt den udtrykt i »det heroiske«, medens Johs. V. Jensen følte den komme til udtryk gennem »Maskinen«. Hvad indebar nu disse begreber, som skulle udtrykke det samme?

Maskinen

»Maskinens Lyd adderer al ulighed i Tid og Summen af Lyd er syngende Takt. Maskinens stærke Lydighed er Resultatet af Lydighed mod Naturen, dens glatte og stumme Løb, dens utrættelige Evne i Kraft af Leddenes Samstemthed er Indbegrebet af Orden! Kraften i Hjærtets Muskler driver Blodstrømmen, men Dampstrømmen driver Stemplet i Cylindren ... saaledes er Kredsløbet fuldendt, Menneskets Livskraft, der før skød over

»Og atter leger han (springeren, akrobaten) mesterligt med sin fuldstændige komiske Afhængighed af Jordens tiltrækning (tyngden), paany gør han sine vildeste Flyveforsøg til Publikums Tilfredshed. Alt det Hornkvæg, der ser til, kan ingen Vegne komme selv, derfor møder det dem at se et velykket Spring. Men endnu dybere fryder det dem at være Vidne til Springernes nydelige Afmagt (af tyngden, d.v.s. at han falder ned igen)«.

(Mørkets Frodighed, Kbh. 1973, s. 110).

Springeren er i stand til et kort stykke tid at opsætte faldet, og dermed er han en figurering af menneskets længsel efter evighed, efter at gøre sig fri af faldet, af døden. Men hvad andet er maskinen end springeren fastholdt ud over den menneskelige evne i konstante opspring og fald. Maskinen i sammenkobler længsten efter at flyve med naturlovene, faldet, tyngden i sin rundgang. Denne figurlige tænkning udvides derpå eksistentielt, som vi har set det i de foregående citater. Maskinen frigør fra døden, fra den religiøse stræben efter evighed, fra bindingen til de faste forhold, f. eks. opholdssted. Den er den store konkrete mulighed for at komme ud af hele den trykkende dagligdagsverden, hvor der skal træffes valg, og hvor man hjemmøges af forpligtelser. Maskinen kan selv og handler uden om mennesket, hvis bevidsthed diskvalificerer det til handling. Skønt bygget efter naturlovene opsætter maskinen de selv samme love. Faldet er elimineret, det at alt har en ende. Det er derfor han med jubel kan konstatere: »Det er ikke noget Endeligt ved Dampmaskinen« (s. 139). Frigør maskinen fra døden, i hvert fald fra den nærværende bevidsthed om den, frigør den også fra ensomheden og stilheden, som det f. eks. skildres i II afsnit af »Maskinerne«, hvor Jensen i morgenbrækningen ligger i sin seng:

»Og denne Stilhed fra Evighed af, i denne legemløse Lytten, der slog mig vaagen, følte jeg en utilidelig Skræk, en gruelig Mindelse om Ophør af al Ting. Det farveløse Gry sneg sig afmægtigt og sorgfuldt ind. Da gjorde enhver virkelig ringe Lyd mig varm af Tak. Og efterhaanden som Paris tog til at vaagne og støje, fik jeg Ro«.

(D.G.R., s. 141).

Han hører så alle fabrikkernes og deres maskiner gå igang og føler sig dermed udløst af sin bevidstheds søgen efter en virkelighed, som er der af sig selv, og som kan sanses. Man kan altså godt sige, at maskinen som forestilling frigør for bevidsthed, den forbinder inder- og yderverden ved simpelthen at føre inderverdenen ud i yderverdenens rum, således at det

bliver det eneste, der er til. Tolkning som forbindelsesled er ikke længere nødvendigt, hvad der er i omverdenen er uden videre identisk med bevidstheden. Mørket og stilheden kan påføre jeget syner, som det imidlertid kan værges sig imod med lys og lyd.

Men fra denne næsten udelukkende fysiske forsvarsmekanisme trækker Jensen nogle overraskende konsekvenser. Rummet, som hjem søger ham i stilheden – det er mere eller mindre et religiøst rum, som også er overensstemmende med himmelrummet, dette rum, som ligesom har været det sted, hvor menneskets længsler er forsvundet – det lader han i »Intermez-zo« togene fange konkret ind:

»Det er en underlig Ting, at der skal leve Mennesker, for hvem alt bliver spekulativt ... skønt alt dog kun er saa at sige spiseligt. Vi udgør vist en kaste.

Efter at have afstedkommet lidt mindre end et Jordskælv, fandt jeg Frelse i at bringe en Smule abstrakt Tanke til Verden. Vi vinder Rummet ind! – det kom jeg i Tanke om den Nat. Togene, Dampskibene, Telefonerne ... « (afsn. »Ny Appetit« i Intermezzo, 1899).

Han er på dette trin af sin udvikling så nuanceret, at han kalder det en »abstrakt« tanke, men senere er det ikke desto mindre det, han gør til en konkret sandhed. Det religiøse rum og det rum, togene vinder ind, turde være kvalitativt forskellige, men Johs. V. Jensen gør dem identiske, fordi denne tankebevægelse sætter ham fri af det religiøse rum, hvor længslen hidindtil har befundet sig hjemløs. Og det er, i forbindelse med hvad der ovenfor blev sagt om den 90'er-typiske bestræbelse på at få yderverdenen til at stemme overens med inderverdenen, lige netop hvad han opnår ved at sætte uforenelige kategorier lige, men i stedet for at inderverdenen bliver den verden, der sætter aksiomerne for overensstemmelsen, bliver det nu omverdenen. Det sker, fordi hans inderverden er ukontrollabel.

For der er ingen tvivl om, at i mørket, overladt til sig selv, hjem søgtes Johs. V. Jensen af en vildtvoksende tropisk fantasi, som oftest gav sig udslag i skrækvisioner. Alligevel kunne han skrive en tidlig »myte« »Mørkets Frodighed« om det, at i og fra mørket voksede fantasien frem i mærkværdige billeddannende former. Inden morgenbrækningen i Paris sker der noget sådant:

»Nu laa Byens to Millioner i Dvale, Torve og Gader bredte sig tomt . . . det var, som stod der nu et højt grønt Ansigt op i Luften, derude over Byen fra Himmel til Jord, Billedet af et Ansigt«. (s. 141 i D.G.R.).

Det er dette syn, som maskinlyden slipper ham løs af. Som en person, der er i færd med at indtage hallucinerende stoffer, pludselig føler, at de begynder at virke og fortryder og vil være normal igen og derfor griber efter bordet, således griber Jensen efter virkelighedens lyde, når fantasierne truer med at tage magten fra ham.

Maskinen var et spring ind i løsningen, bort fra den bevidsthedsverden, hvor alle forestillinger samtidig var knyttet sammen med deres modsætning, en »spekulativ« verden som han med en anden del af sin bevidsthed vidste skulle være »spiselig«, eller som det fremgår af citatet, hvor det først siges, at »det var som om«, hvorpå ansigtet ikke får lov at være til, men reduceres til »Billedet« af et ansigt. Hvad var hvad, ansigt eller billedet af det? Maskinen blev et snit i disse konstante og uendelige spørgsmål i forestillingernes række. Omverdenen trådte ind og tog stilling i stedet for det refleksionshærgede jeg.

Var maskinen på det samfundsmæssigt reelle plan løsningen, så var Jensen dog, som han selv sagde det, evigt dømt til at skrive, til at være digter. I den rolle blev myten et begreb af lignende art som maskinen. Den var: »ingen lang majsommelig Opregning men et spring ind i et Billedet« (»Myten som Kunstform«, Årbog 1916). Men dette spring måtte ikke kun opfattes som en pladsmæssig indsnævring:

»Nu er Korthed ikke netop at forstaa som Lapidarstil, det er Genvejen i Sproget. Metaforen, Billedet der erstatter Bredden; (Efterskrift til Myter og Beskrivelser 1907-44).

Springet ind i billedet knyttede yderverden, sansning, til den inderverden af overleverede og tillærte forestillinger, som var det stof, fantasien kombinerede ukontrollabelt frodigt af. Billedet gav fantasien acceptabel sanselig form i en række mytiske øjeblikke, og formen bevirkede, at væksten i tankerækkerne stoppede i et udtryk, fantasien trådte ud af tiden, og dermed endeligheden, for at blive uendelig i formen. Det ses f. eks. tydeligt første gang ordet myte bruges om tilstanden i »Provins« (1901, Pol. 17. 5.), hvor en lugtsansning vækker følelsen af noget glemt:

»Apotek! Navnet bliver pludselig til en Myte. Jeg skimter Troperne, jeg lugter Varmen. Det grønne er som en Essens af Løvet i de badstuevarme Skove. Jeg ved noget om brogede Fugle, jeg forestiller mig Flagreaber i Trærne, jeg ser store, blaa og gule Fisk svømme mellem Koråbrev«. (mine understregetninger).

Det er følelsen af overensstemmelse mellem sansning og forestilling, som navnet »Apotek« tilfører ham. En sikkerhed for forestillingens ægthed, dens virkelighed. Billedet ophæver altså ved sin fremkomst den utålelige situation, hvor forestillinger så at sige skal kvalificere sig gennem argumentation, sammenhæng m.m. De er blevet til virkelighed!

En beskrivelse af en situation, hvor et sådant billede ikke indfinder sig er digtet »Interferens«, samtidig med at man kan hævde, at hele digtet er billedet.

Sansningen er i digtet den, at pulsen slår som en kraft gennem den søvnløse krop. Denne sansning, som er »Hjærtets hede Spænding«, kontrasteres så med bevidsthedens »iskolde Ro«, og modsætningen udmøntes som en »ulidelig Smærte«. Der sker ingen kortslutning mellem de to verdener, men tværtimod fortsætter de digtet igennem med at være modsætninger, tom sansestærk hverdag over for en betydningsfuld bevidsthedsdramatik: »alle Tings Endelighed« over for »Verdens opmaalte Under«. Men kan de ikke mødes under et fælles tredje, så kan disse modsatte verdener i hvert fald ødelægge hinanden, og ødelæggelsen gøres så til det medierende tredje, interferensen:

Min Bevidsthed ytrer sig som sjælelig Interferens.
Selve det skrigende Forhold mellem alle i øvrigt harmoniske Virkeligheder er mit Indres gennemtrængende Tonart. (Digte 1906).

Livsbevidsthederne mødes og skærpes i hans hjerne, og af denne proces' intensitet måler han sin livsintensitet. Dette er imidlertid ødelæggende i længden, hvor intet kan stoppe den opløsende bevægelse i bevidstheden. Netop i dette forhold er det, at mytens billede som form standser bevægelsen, standser selve den »sønderdelende Proces«. Myten var blevet den digteriske forestilling, som svarede til maskinen i evnen til at standse både den galopperende fantasi og den uendelige analytiske spørger.

Det gotiske

Johs. V. Jensen kaldte maskinens tid for »den gotiske Renæssance«, og understregede med ordet »gotik«, at denne handlingens løsning på bevidsthedens problem efter hans mening var af speciel nordeuropæisk oprindelse, forbundet med de gotiske folks hovedkarakter, sådan som den i moderne tid kom renessé til udtryk i Amerika gennem disse folks indvandring. I *Den gotiske Renæssance* (1901) definerer han ikke nærmere begrebet *gotik*, men benytter det synonymt med protest imod *det romanske*. Senere hen, i bogen *Introduktion til vor Tidsalder*, kommer han flere steder ind på begrebet, og disse steder afslører, at han ikke var ganske uvidende om hvilket felt, han bevægede sig ind på ved at bruge et udtryk, som i øvrigt med stort held kan benyttes på andre 90'er-kunstneres bestræbelser. Han skriver f. eks.:

»Hvad der staar her er selv Gotik! Grib mig i al den Svimmelhed I vil, sig at Taarnet hælder, Gotik er hvad der var Hjernesvind indtil det blev sandt, eller omvendt, det er det der ingen Form har men som vil favne alt og skifter Form gennem Former, Gotik er det Uudslukkelige og det Uskrevene; hvad her staar er en Skyskraber, er det saa godt? (s. 152 i *IvT Kbh.* 1915)

»For mig opløser det hemmelighedsfulde i Gotikens hele religiøse Apparat sig i Bestanddele hentet sammen fra Begrebet Rejse« (s. 162).
»Guds Rige er tabt paa Jorden, men er det næsten ikke Træk for Træk blevet en Virkelighed i Gotiken, er den Inderlighed, hvormed de Gamle søgte og rejste og byggede Rejser paa Stedet i store Afhælede og fyldte dem med Sferernes Musik, Guds Moder og det evigt Kvindelige, er det ikke Guds Rige selv?« (s. 163).

Gotik er altså for Johs. V. Jensen længsel efter det absolutte, der under sin stræben afsætter et *afbillede* af det absolutte. Det er den hæmmede rejse, som i stedet for at nå frem rejser på stedet i fantasiens forsøg på at genskabe stedet, hvor rejsen skulle gå hen.

Det er en stræben ud af bundetheden og det givne, hvorfor den ifølge Den gotiske Renæssance også udmærker sig ved at være en emancipatorisk (s. 44) bevægelse drevet frem af en analytisk evne (s. 68/192), der altid er i opposition og »vil naar Tilværelsen ikke vil« (s. 134), og med en vilje til frihed som grundholdning. De egentlige gotiske personligheder er derfor særlinge og skævgroede karakterer, der på trods af deres hæmninger

alligevel vil og derfor kan. Det gotiske er som følge heraf meget klart det frigørelsesideal, som indledningsvis blev omtalt i forbindelse med Georg Brandes, det er det luciferisk stræbende princip mod lys, klarhed og overskuen. Men netop det skævgroede står jo i modsætning til Georg Brandes' hellenistiske menneskebillede, og her i denne modsætning er vi ved kernen af det gotiske og det, Jensen opfatter rigtigt, nemlig at i og med, at en vertikal stræben mod det absolutte udløses, så er det samtidig typisk for det gotiske væsen, at den tolkes og forstås i forhold til horisontale menneskelige vilkår. Det er denne dobbelthed i det gotiske, der så at sige kræver det absolutte i det dennesidiges genbillede, som får P. Fraenkl til i sit kæmpeværk *The Gothic* (Princeton 1960), at sammenfatte det rigt facetterede område i følgende sætning, der går igen som kerne i alle variationerne: »the form as a symbol of its meaning«. Den gotiske katedral er som form symbolet på Guds rige, er selve Guds rige på jorden.

Den kunsthistoriske forståelse af gotikken i dag er, at den er en fælles-europæisk stilbestræbelse i tiden fra ca. 1200 til ca. 1500. Kernen i denne bestræbelse er et forsøg på at udtrykke den stræben efter lys og frihed, som de ændrede magtforhold i datidens europæiske samfund medførte. Bindingen til de stærke kirkelige magtcentre opløstes lidt efter lidt og kunstnere og håndværkere fandt aftagere inden for andre og mere verdslige kredse end kirken. Dette forstærkede det realistiske element i deres kunst, ligesom de til en vis grad fik udskiftet deres kirkelige symbolsprog med et, der var mere direkte orienteret efter menneskers sanselige erfaringer.

Korstøtterne medførte en enorm udvidelse af det geografiske rum, ja, de fik ligefrem karakter af ekspansion ud over det kendte landområdes grænser. Mange vendte hjem fra de hellige steder med indtryk, som kunne bruges til at forstå de kirkelige dogmer på en mere personlig måde. Men det er samtidig også skolestikkens tidsrum med dens fornyede interesse for lærdom. Således søgtes der både intellektuelt og følelsesmæssigt efter klarhed og sandhed. De store gotiske katedraler med deres spidsbuer, gennembrudte søjler og dynamiske struktur, blev eksempler på, hvorledes de mange individuelle håndværkere og kunstnere kunne arbejde sammen under en fælles vilje, der ofte tog generationer for den nåede sit mål, den færdige bygning.

Det var dobbeltheden, det absolutte overfor håndværkets og kunstens forsøg på at fastholde et genbillede af det, og det var det individuelle opgåen i den fælles vilje uden tab af intensitet, som interesserede kunst-

gotiske vil velsigne alle dele på trods af deres individuelle afskyelighed, fordi de lader sig indordne under en fælles vilje; det vil videre sige, at den gotiske kunstner må vedgå sine begrænsninger, sine arbejdsbetingelser og vende dem til en styrke, og deraf springer den gotiske kunsts dobbelthed: vertikalitet — horisontalitet.

Man kan spørge sig selv om man ikke, ved at blive gotisk kunstner her omkring 1900, ved at skulle fremstille begrænsningerne i arbejdet side om side med idealet, faktisk tog livet af det, således at enkeltledenes realisme d. v. s. deres begrænsning blev det egentlige. I spørgsmålet om kunstens legitimering vil det da betyde, at det grundlag, hvorfra der skal argumenteres, er virkelighedens og ikke kunstens. Det er dette problem, som Ibsen fremstiller i *Når vi døde vågner*, hvor kunstneren Rubek netop i sit mesterværk »Opstandelsens Dag« har rykket idealet, som Irene har været model til, tilbage i baggrunden for at lade noget andet træde frem: Rubek:

»Jeg dikter det til som jeg rundt omkring meg i verden så med mine øyne. Jeg måtte ha det med. Kunne ikke annet, Irene. Plinten videt jeg ut, så den blev stor og rommelig. Og på den la jeg et stykke av den buede, bristede jord. Og opp av jordrevnerne vrimler der nu mennesker med dulgte dyreansikter. Kvinner og menn, — slik som jeg kjente dem ute fra livet.«

Det er i egentligste forstand arbejdsbetingelserne, som Rubek har ladet fortrænge idealet, der derfor ikke længere står i »midten« med »lysglæden« over sig.

For Johs. V. Jensen var disse svagheder og arbejdsbetingelser de forudsætninger, han mødte op med i den københavnske litterære verden, selve hans hjemstavnsafhængighed og den dertil knyttede erfaring om fattigdom og skævgroethed. Deraf voksede hans hidsigthed mod det romanske, som den kom til udtryk i DGR, i protesten mod det spanske folks idealisering af krigen, hvor de så bort fra krigens rædsler.

Udtrykket »gotik« anvendtes også af Claude Debussy, da han skulle karakterisere sin læremester Erik Satie's musik, han kaldte den »musicque gotique«. Dermed mente han, hvad man også tydeligt hører både i Satie's musik og dens titler (f.eks. *Trois morceaux en forme de poire* — tre pæreformede stykker), at her går en høj klangstræben hånd i hånd med det mest kløvnede. Satie's arbejdsbetingelser var »music-hall«-en med dens lette underholdning, og relikter fra dens repertoire indgår i hans musik som det fundament, hvorfra klangopbygningen finder sted. Når et stykke kaldes

ner dybt omkring århundredskiftet. Det hænger sammen med den fase, som industrialiseringen og dermed frigørelsen i forhold til gamle standsmæssige og geografiske bindinger befandt sig i. I slutningen af det industrielle springs fase i England skrev John Ruskin i 1852-53 om gotikkens natur:

»Gå hen og se på den gamle katedrals facade. Du har ofte leet af de gamle skulptørers groteske ukyndighed, se nu endnu en gang på disse skævtrolde og formløse vidundere, på de stivt strængte statuer uden anatomi. Men hån dem ikke, thi de er vidnesbyrd om den levende kraft som besjælede disse døde stenmasser og om den frihed, som var deres. De ejede tankens frihed, en plads i tilværelsen, som ingen love, ingen privilegier ingen velgørelighed kan sikre os, men som hele Europa må sætte alt ind på at genvinde for sine børn. (---).

Jeg tror at jeg allerede har sagt nok til at vise læseren at den klodsethed og ufuldkommenhed, som gjorde betegnelsen »gotisk« til et skældsord, ret forstået er en af den kristne arkitekturs ædlest egenskaber og dertil endog den væsentligste. Det kan synes som et paradoks, men det er ikke desto mindre en vigtig sandhed, at ingen arkitektur kan være virkeligt ædel, hvis den ikke er ufuldkommen. Det er let at vise. Eftersom arkitekten, som vi må antage kan gøre alting fuldendt, ikke kan udføre arbejdet med egne hænder, så må han vælge mellem to ting. Han må enten gøre sine arbejdere til slaver som de gamle grækere og vore dages englændere og tilpasse sit værk efter slavernes kapacitet, hvilket indebærer, at han må sænke kvaliteten. Eller også må han acceptere sine arbejdere sådan som de er, lade dem vise deres svagheder tillige med deres stærke sider, hvilket får til følge, at hans værk bliver ufuldkommen som den gotiske kunst, men så ædel som vor tidsalder kan frembringe den«.

For Ruskin handler det tydeligvis om, at gotikkens natur er viljen til at udføre formen, friheden til det og ikke selve formen, da den altid vil være ufuldkommen.

Men det er også en evne til at godtage de svagheder, man måtte have, og vende dem til en styrke, med Jensens ord: »Hvad der var Hjernespind indtil det blev sandt«. Set i endnu større perspektiv, som Ruskin gerne ville det, er det gotiske en protest mod den borgerlige livsform, som forsøger at skjule sit fundament, udbygningen af arbejderklassen og i det individuelle f. eks. fortrængningen af de erotiske tilbøjeligheder. Det

pæreformen, så ligger der heri også en indforstået protest mod de klassiske musiktitler, og et ønske om at tilnærme den til det helt hverdagsagtige.

Romansk og gotisk

Det må på dette sted være på sin plads at foretage en egentlig gennemgang af Den gotiske Renæssance med de tilhørende essaysamlinger fra 1907 og 1915, nemlig *Den ny Verden* og *Introduktion til vor Tidsalder*. I forhold til det foregående vil gennemgangen komme til at indeholde en del gentagelser.

Hovedmodsatningen i *Den gotiske Renæssance* er det gotiske over for det romanske. Det er begreber, Johs. V. Jensen dels placerer på hele befolkningsgrupper og dels på enkeltpersoner, eftersom deres sprog, deres hjemegn, eller deres handlinger kan føres tilbage til et af disse begreber. Det må fastholdes, at det er handlingerne, der er det primære vurderingsgrundlag, folk som Maupassant og Baudelaire kan udmærket være goter.

Det er, som det berettes i bogen, rejsen til Spanien, der bibringer ham indsigt i forskellen mellem de to »Racer« eller kulturer, og forskellen er også del af den oplevende og erkendende person selv, idet han skriver:

»Og mens Krigen (den spansk-amerikanske) gik sin Gang, lyttede jeg som aldrig før eller siden. Bagateller fik Betydning, Krigen angik mig på det højeste, thi jeg var selv organisk spaltet i to Naturer, hvoraf den ene maatte sejre, hvis ikke begge i Forening skulde gaa til Grunde. (. . .). Det var den gotiske Natur, der sejrede. (s. 17 i DGR Kbh. 1901).

Hvori består så modsætningen mellem den gotiske og romanske natur, eller modsætningen mellem jegets to naturer? I den forskel som en samtidig autodidakt og mekanistisk filosof Ludvig Feilberg skildrede i sin bog om »Ligeløb og Kredsning i Sjælslivet« (Kbh. 1896). Han karakteriserer heri de to bevidsthedsformer som Jensen tager vurderende stilling til. Ligeløb er en indført arbejds mængde (energi), som udføres, uden oplagring, i virkning, og det vigtigste træk ved ligeløbet er: »Aabenhed, Udførelsel af levende Kraft«. Udførelsen er maskinagtig, ubevidst og upersonlig og kan vel figurligt karakteriseres ved en pil.

Kredsningen derimod, som figurligt er en kørende cirkel, betegner en tilbagekaldelse af de udadgående strømme. Denne bevægelsesforms karakteristika for sindet er bevidsthed, lukkethed, opsamling og forstærkning, personlighed i modsætning til ubevidst liv. Faren ved denne form er selvfølgelig, at oplagringen aldrig omsættes til handling, ligeløb, men tværtimod sprænger »kedlen« eller indehaverens bevidsthed i en pludselig og uoverlagt handling.

Uden at ville postulere en påvirkning fra Feilberg til Johs. V. Jensen kan sammenhængen mellem de to synsmåder karakteriseres som en tidsammenhæng udsprunget af en fælles »mekanistisk« betragtning af sjælelivet.

Hvor Feilberg forudsætter begge bevidsthedsformers tilstedeværelse som grundlag for en harmonisk person, træffer Jensen et valg til fordel for de handlingsorienterede ubevidste ligeløb, som han kalder den gotiske natur. Vi så f.eks. i det foregående, hvorledes han en morgen i brækningen hjemsogetes af syner og forgæves forsøgte at finde et stædet i sin bevidsthed, da så pludselig denne søgen fandt afløb, ikke ved egen indsats, men ved at fabrikslyden meldte arbejdsdagens begyndelse ud over byen.

Kredsningen eller det romanske er det, der som modsætning til det gotiske har de fleste bestemmelser i bogen, og de er knyttet til det spanske folk. Dette folks forhold til den amerikansk-cubanske krig er først og fremmest »klassisk« (s. 51) og »patetisk« (s. 3), hvilket medfører, at de tolker krigen ved hjælp af begreber som »Ære« (s. 51) og ritual, og ikke ønsker at kende de lidelser, som soldaterne er udsat for. Det, der interesserer dem, er ikke sejr eller nederlag, men det »heroiske« (s. 68), »det farverige« og »skønne«. Johs. V. Jensen kalder dette for en udpræget mangel på »frie Forestillinger og aktiv Indbildningskraft« og mener hermed, at deres forestillingssevne er bundet til størrelser, som intet mere har at gøre med deres liv. Vil spanierne ikke vide af disse frie Forestillinger, så vil Jensen, og han udfolder sprogligt i en beskrivelse af et søslag, hvordan de skal forstås:

Men Spanierne forestillede sig ikke det Helvede, der blev udspillet paa Havet ved Santiago de Cuba mellem Skibene – det var for langt borte – de hørte ikke Luften dundre af Lyd, de forestillede sig ikke Staallegemer male mod hinanden med en Energi af mange tusinde Hestekræfter. Stempelstænger tykkere end en Mand tvang Tons af Metal til at rotere og glide i hver sin Fuge (. . .) Bare Lyden af slige Staatsammenstød er som at faa staaet en Teglsten mod sitte blottede Fortænder. Og Armen af en Soldat

triller hen ad Dækket ... og en anden Soldat rører sig i et Hjørne som et knust Insekt, der klæber ved sine Indvolde til en Sten ... (62).

Det frie og det aktive er altså evnen til *kropsligt* og *fysisk* at identificere sig med begivenheden. Overfor en sådan evne må spaniernes holdning nødvendigvis tage sig ud som »æstetik«; de rejser sig ikke »i retfærdig menne-skelig Smærte« i protest mod dette.

Det er enorm dødsangst, som på dette sted manifesterer sig som en uløselig del af det, Jensen forstår ved det gotiske: protesten mod dødens eller faldets lov, der i livet viser sig som fysiologisk smerte. Det indebærer, at den konkrete virkelighed er den primære, og det viser goterne ved at protestere direkte, medens romanernes protest er forklædt i æstetik og ritualer og dermed »falsk« (s. 18). Det romanske rum er lukket ovenfor af religiøsitet eller æstetik, mens det gotiske når ud i rummet: »Spanierne har Himlen over sig – ikke Rummet. Hertil og ikke længere«. (53). Deraf kommer det ufrie i deres forestillinger. Figurligt kan man forestille sig forskellen mellem den romanske rundbuestil og den gotiske kirkerudes opadstræbende form, hvor de to sideliniers møde har karakter af et *tvunget* møde mellem to himmelstræbende linier.

Det er i den handlende protest mod givne konventioner og ufrie vilkår, at det gotiske karakteriseres, som det også ses af de personer, som Johs. V. Jensen bruger som eksempler på goter. I Indledningen står der flg.:

Ja Swift kunde godt have været en Sætling i Danmark! En forskruet Teolog af et Jærnhoved i København eller en genial og rasende Procesbønde paa tre Tønder Hartkorn i Rinds Herred (s. VIII).

Senere om goterne i nutidig ren form: Englænderne:

Jeg ser den invalide gotiske Naturs Befrielse i Richard d. III's skikkelse. Han er Vanfø, men han hersker, han vil. (s. 173).

men typen findes også i Jensens hjemegn:

Den mest udprægede Hedning af en Jyde, jeg har kendt, var Krøbling, men kæmpestærk, en puklet og sammenbøjet Rise – Tordenkalven var hans navn (s. 173) (mine understreg.).

Det fælles for alle disse beskrivelser er det fordrejede forhold til normaliteten, det de sætter sig ud over. De er på en gang behersket af deres »arbejdsbetingelser«, og sætter sig ud over dem. Forholdet fører naturligt over i anden halvdel af bogen, som er beskrivelser fra verdensudstillingen i Paris, hvor Jensen i maskinerne møder den samme evne i de udstillede maskiner til at sætte sig ud over begrænsninger. Det var den biologiske begrænsning som de skildrede goter satte sig ud over, og hvis den er døden, tyngden og faldet, hvad den er for Johs. V. Jensen, ja så er det gotiske i nutiden den bevægelse, som sætter sig ud over tyngdeloven, gennem jernkonstruktioner opløser fornemmelsen af massens tyngde (162), og faktisk emanciperer sig over faldets lov ved hjælp af hjulet, udnytter både vækst og tilbagefald, længslen og nødvendigheden, som det sker i maskinen (139).

Maskinen er den gotiske længsels endemål, og kaldes menneskets »selvhjulpne Forsyn«, med den træder den eftertragtede evige orden ind i tilværelsen, ligevægten, for maskinen adderer ulighed til lighed i sin takt, opsætter »Tiden« ved at tænde det elektriske Lys, så nat ikke er til at kende fra dag, og opsætter derved døden og trøster de levende. I maskinens grænseløshed ligger menneskets stræben objektiveret. Den ophæver tid, og ikke mindst afstande og gør derigennem alle steder på jorden lige og nærværende, deraf grænseløsheden.

Maskinen er i forhold til Feilbergs ligeløb og kredsløb simpelthen den *upersonlige* kredsløb, ikke bevidsthedens ødelæggende oplagring, men en potentialitet i en yderverden, der omsættes i handling. For at forstå, hvorledes længslen fra at være alene opadstræbende både kan vendes og føres ind i virkelighedsverdenen som en maskine, og alligevel stadigvæk forblive gotisk stræbende ud af bundetheden, er det nok nødvendigt at huske på, at der er to dimensioner i det gotiske, dels den evighedsstræbende og dels den samtdsrelevante. Den første gør oprør mod den sidste og sætter sig ud over den nødvendighed, der ligger i denne, men samtidig benytter den denne nødvendighed, in casu arbejdsbetingelserne, svaghe-derne, det borgerlige samfunds falskhed, som nødvendige trin i den stadi-gede emancipation. Med andre ord: Var der ikke noget at nå ud over, forsvandt længslen også.

Maskinen er det på dette tidspunkt sidste trin i bevægelsen. Den er fremstået som et kompromis mellem længslen og naturlovene, nødvendigheden, samtidig med at den sublimerer dem og sætter dem delvis ud af

funktion. I relation til de tidligere portrætter lader den nye tids goter, maskinskaberne, sig fremstille således:

De, der byggede den, stod ikke stæmpende Stille i Idealerne, de bøjede sig for Sandheden som Kværlanter, der kommer til Fornuft. Maskinerne er skabt af et Forlig, Menneskets Akkord med det, der er. Mennesket har i dem udtalt sin Objektivitet, han har i dem frigjort sig gennem Beherskelse. (s. 159) (m. u.).

De er nok gået på akkord, men alligevel er der tale om en frigørelse ud af bundtheden, som var deres længsels mål. De har frigjort sig fra den organiske naturs *nødvendige* død til en *smedet* naturs »evighed« (jvf. s. 162). Ud fra dette standpunkt må alt andet, der tilhører livet i den organiske natur også forsvinde, faldbevidstheden og den deraf opståede kredsløb m. m. Ikke underligt, at Jensen var begejstret. Her syntes jo løsningen på hele ungdomsforfatterskabets dødsangst at ligge gemt.

Den gotiske Renaissance vender sig fra Spanien indirekte mod Danmark, hvorimod *Den ny Verden* fra 1907 holder Amerika op som spejlbillede for Danmark. Dens første del beretter om forskellige forhold i Amerika, giver portrætter af »store« mænd, medens anden del igennem det noksom bekendte hovedafsnit, artiklerne *Den jyske Bevægelse*⁴⁾ (som vi senere skal vende tilbage til), prøver at vise, hvorledes Danmark og Norden kommer med i den moderne tidsalder gennem sine forskellige folkelige traditioner. Bogen er fyldt med provokatoriske hip til det hjemlige, som hævdes endnu at finde sig i heltedyrkelsens og idealitetens verden. Amerika er derimod den levende gotik, som udmærker sig ved »Kendskab til den geniale Vekseldrift af Tyngdeloven og Kraftspringet«.

Endvidere:

»Det er i høj grad en uklassisk Verden, men den er ikke væsensforskellig fra vor egen, kun friskere, den er os allesammen foifra, i større og lykkeligere Stil, uden skæbnesvangre Reuser i Hjertet af Tilværelsen, bare Liv, Drift, Flugt og Appetit, en Springe-over Verden«. (Den ny Verden *Kbh.* 1907, s. 3) (m. u.).

I Amerika har man ingen traditioner, men lever i nutiden; man har ikke noget privatliv, men kan dækkende beskrives ud fra den figur, man gør i offentligheden, som dækkes af aviser, der ikke er kunstværker som hjem-

me, men præges af den sorgløse sans for realiteterne. Desuden har Amerika eksporteret sin moderne kultur til Japan, der kvitterer ved at slå den gamle verden sønder og sammen ved at sænke den russiske flåde ved Tuschima 1905:

»Men det, der sejrede var den moderne Kultur. Det var Vestens Teknik, anvendt med hedensk Friskhed, der overvældede Europas raadne Hierarki.« (s. 118).

Efter således at være blevet det gamle århundrede kvit kunne der nok behøves en redegørelse for den nye tidsalders rødder, og Jensens version kom i form af *Introduktion til vor Tidsalder* 1915. Bogen har form som en lang opdagelsesrejse, som skal klarlægge det moderne menneskes rødder. Det er en rundgang, som starter i storbyerne i Europa, kommenterer klimaet i Europa, standser op ved Darwin og Goethe, og derpå fortsætter over Suez, over troperne, hvor malajen ses som en udløber af den nordiske race. Rejsen går derefter til Kina, Rusland, Europa og ender i New York.

Johs. V. Jensen taler i denne bog åbent om sit forhold til gotikken, som han genfinder i bl. a. skyskraberne. Meget er allerede blevet citeret i det foregående, men flg. citat sammenfatter den noget ældre og roligere Jensens synet:

Efter Opdagelsesrejserne, som Gotiken falder sammen med, gaar den ud over sin religiøse Ide, gør arkitektonisk Springet fra gennembrudt Sten til vore Dages Jernkonstruktioner, bliver verdslig men stadig stræbende i Højden, stadig et Udtryk for Menneskehedens Udvidelsesaand. Jeg har i New Yorks Arkitektur set en Ny-Gotik; vore Dages Banegaarde, hvor Trafikken blander Verden sammen, har været mine Andagtssteder, der har jeg hørt det tyvende Aarhundredes Salme. Tekniken med et Ord er en Ytring af samme folkelige Kraft, som den der virker i Middeldalderens Kirker.

Hvad der staar her er selv Gotik! (. . .) (s. 152 i IvT).

Men ét var den essayistiske behandling af opdagelsen. Litteraturen var ikke meget værd i forhold til virkeligheden, men Johs. V. Jensen var trods alt digter, og da gjaldt det om at skabe en kunstform, som kunne rumme opdagelsen. Eller måske snarere gang på gang gentage opdagelsen hele følelsesindehold, for når Jensen kunne kalde næsten alt mellem

himmel og jord blandt kortprosaen for myter, så var det muligvis, fordi han i dette ord sammenfattede den stadige og næsten uvarierede gentagelse af en gang gjort erkendelse.

Myten

Det blev tidligere slået fast, at *myten* var et spring ind i et billede, der sammenfattede sansningen og forestillingen. Springet og kortformen hører sammen i den forstand, at sansningen, så at sige skjult, af forestillingernes hele masse udvælger sig nogle enkelte, den stemmer overens med. Samtidig går bevægelsen den modsatte vej; de udvalgte forestillinger kvalificerer sansningen, bestemmer den som ur-overensstemmende med tidligere tiders menneskers vilkår, sådan som de er opmagasinerede i forestillingerne. I »Knokkelmanden« står der:

Det er bleven til en Myte i min Erindring altsammen – Hunden og Sømanden, Knokkelmanden og Kate. (...) Jo, Kates skære Stemme vakte alle Længsler, og den rustne Bas rundt om hende grinede ... Mnd!

Hvad er det, der her opleves? Figurationer af et urgammelt forhold mellem længslen og nødvendigheden, mellem kraften og faldet, det forhold, som blev maskinens princip, og den selv blev løsningen på. Løsningen på modstillingen i teksten er den myte, som indfinder sig dels på papiret, dels i fortællerens hoved. Et urgammelt forhold er udtrykt, færdigt, og herom kan så de øvrige sansninger og forestillinger lejre sig. Springet ind i billedet har frigjort ham fra hele den ukontrollable masse af forestillinger til fordel for nogle enkelte. Verden er blevet entydig, kan tilbagelægges som et punktforsløb, der ikke behøver en episk sammenbinding, da det i egentligste forstand er en stadig gentagelse af samme grundmodsatning. At der kunne laves en udviklingshistorie som *Den lange Rejse* på den mytiske forestilling ser måske indviklet ud, men er i virkeligheden enkelt.

Rundt omkring kan man møde fænomenet »trin«, når Jensen tænker udviklingshistorisk, Knut Hamsun har f.eks. »formaaet at springe gennem alle Udviklingstrin« (DnV s. 180). Hvert af disse trin har samme grundform og strækker sig gennem hele menneskets historie. Hver gang har en kraft rejst sig, og hver gang er den derpå blevet knægtet af faldet, men



afhængigt af hvor højt den stræbte, inden den faldt, har den givet efterfølgeren et højere trin at starte fra, og således er der af den punktwise gentagelse fremstået en udvikling. Denne udvikling kan kaldes gotisk, for hvad er den andet end en kraft, der sætter sig ud over sin svaghed, som Tor-denkalven, der var krøbling, men stærk som en rise.

Inden opdagelsen af maskinens befriende konsekvenser rigtigt havde sat sig i Johs. V. Jensen, havde mytebegrebet mere karakter af en gruvækkende konstatering af faldets lov overalt i nutidslivet såvel som i historien. Men efterhånden som opdagelsen åbenbarede sig, fik myten karakter af befrielse. Ved sin kortform, sit spring ind i et billede, befriede den for bevidsthedens lange argumentationsforsøg, idet den lod sansningen stemme overens med *et par* forestillinger, men ikke dem *alle*. Men ud over et sådant spring ind i et billede kunne den også rumme en anden forenk-lende metode:

»... eller ogsaa (er den) et Stof fra Fortiden belyst eller givet ny Betydning gennem den moderne Indsigt, der staar til vor Raadighed, Naturvidenskabens anvendt med tilbagevirkende Kraft. Enhver Skildring der bringer et Stykke af Naturen i sammenhæng med Tiderne er en Myte. (...)

De gamles Følelse udvidet til ogsaa at omfatte og optage det Moderne, det er Myten. Endnu en Gang, det er min Lidenskab at blusse sammen med de Ting i vor Tid, der ellers anses for aandsfortærende, fordi de endnu ligger for nær, og brænde sammen med dem i en mytisk, universel Flamme, og jeg vil at hvad der er gammelt, de overvundne foragtede Trin, Dyret, skal faa Skønhed og Kraft ved den Venskabsfølelse, vi med alle Midler, gennem Naturhistorien kan finde Grund for (...) At gøre indivi-lede og ængstende Ting simple, under samtidig Frigørelse af Livsglæde, det er vel nok en af Hemmelighederne ved den digteriske Proces. Det er en Forkortning. – (Aarbog 1916, Myten som kunstform).

At anvende naturvidenskaben med tilbagevirkende kraft er ganske enkelt at se faldets lov overalt, og at bringe et stykke af naturen i sammenhæng med tiderne er at bringe en *sansning* i overensstemmelse med *forestillingen* om tiderne. Dette arbejde bærer den tilfredsstillelse, at det moderne og nære bliver det kendte og dermed uden ængstende elementer.

Således blev myten som kunstform, hvad maskinen var i virkelighedens verden. Som maskinen omskabte den ængstende nat til det gode lyse