

Heling og form

Formdannelsens dilemma hos Virginia Woolf og Tom Kristensen

To foredrag

Dette lille hefte indeholder to foredrag: det første blev holdt på Vrå Højskole, juni 1995, hvor jeg deltog som gæstelærer i et kursus, som min kone, Karen Klitgård Povlsen, holdt for tidligere elever. Kursets titel var "Køn, krop og medier" og meningen var, at jeg skulle danne et break i hendes tale om mænds behandlinger af kønnet med et foredrag om en kvindes skrift om det samme. Det gjorde jeg ved at tale om Virginia Woolf. Men på en måde kom det kvindelige projekt desværre endnu en gang til at fremstå som en slags parantetisk parabase i mændenes main stream - og for at bøde lidt på det, har jeg strammet foredraget op og givet det en lidt anden drejning, end det havde den eftermiddag. Det handler stadig om Virginia Woolf og kønnet, men jeg har forsøgt at se problematikken i lyset af den Bloomsbury-kreds, der på mange måder var udgangspunktet for hendes forfatterskab.

I den optik bliver hendes forfatterskab da en del af den modernisme, der i så udpræget grad kredser om kunstværkets evne til at hele sår efter mistede kære - til at få de døde genopstandne tilbage i værkets form. Derom handlede også det andet af de to foredrag, en samlæsning af Tom Kristensens *Hærværk* og James Joyces *Ulysses*, holdt på et seminar om Joyce og Danmark på Københavns Universitet, april 1996. Min hovedinteresse er her at påvise den meget strenge symbolske form, *Hærværk* er bygget op med, en form der for dens protagonist viser en genfindelse af den døde moder - og for dens forfatter kan anes som en slags heling af et lignende sår. Også for Virginia Woolf var den kunstneriske formuleringsproces led i en sorgbearbejdelse og derved en helingsproces, men hendes visioner om den adækvate kunstneriske form var nogle ganske andre end Tom Kristensens. For Woolf var den kunstneriske præcision ikke kun et middel, den var også et problem: symbolet og den sammenhængende fortælling, der både skabte og artikulerede symbolets muligheder, var nødvendige for at give værket den fasthed, der gjorde det fangbart for subjektet og derfor virksomt i psyken. Men ved at gribe og overskue værket i dets æstetiske *framing* undslap der for Virginia Woolf altid en essens - en flydende, ubestemt rytme, som for hende var sprogets egentlige væsen, og som hun derfor måtte ud for at søge påny efter hvert færdiggjort

værk. Stillet skarpt op kunne man sige, at Tom Kristensen finder hvad han søger: sin mor i skriften; værkets symbolske form lukker sig lindrende om hans sår, hovedperson og forfatter finder hjem til moderen, jorden og mørket og alt ender godt. Virginia Woolfs forfatterskab er en livslang kamp med den umulige balance mellem det flydende og det faste i den kunstneriske form, og hun fandt den aldrig. Alle hendes hovedværker har et sted i deres struktur, hvorfra en usikkerhed udgår, der kræver et nyt forsøg i et nyt værk. Moderen, broderen og alle de kære *ville* ikke op af jorden. Hendes værk er både et led i modernismens forsøg på at skrive de døde tilbage - og et eksempel på, at den bedste del af modernismen altid vidste, at projektet var umuligt.

Hermed er også antydnet en værdiskala med *Hærværk* nederst, fordi det trods al sin spillende ordleg og sin righoldige metonymiske associationsform alligevel søger det faste og sikre i den symbolske kæde; og med de bedste af Virginia Woolfs romaner øverst, fordi de holder deres form åben og i deres formdannelsesproces medtænker usikkerheden og det umulige begær efter det uudsigelige. Men i øvrigt spiller kvalitet ingen rolle for mig i denne sammenhæng: hvem kan vurdere begæret, herunder det narrative?

Hvordan beskrive verden uden et jeg?

Virginia Woolf og Bloomsbury

Efter at Karen som kvinde har fortalt om mænds figurationer af kønnet, skal jeg nu som mand fortælle om en kvindes figuration af kønnet. Måske vil der opstå en pointe om, at det i sidste instans løber ud i det samme: at kønnet netop er en 'figuration', en model, som det er nødvendig at sætte i spil, men som ikke kan give nogen fast identitet. Derimod en masse fornøjelse undervejs selvfølgelig.

Jeg vil fortælle om en forfatter - Virginia Woolf - og nogle af hendes bøger. Jeg går ikke ud fra, at I har læst dem, men har I er det selvfølgelig en hjælp. Jeg håber derimod at I får lyst til at læse dem efter dette foredrag, for hun er en brandgod forfatter. Jeg vil fortælle om hendes liv og værk efter en gammel model for biografisk litteraturlæsning, der i mange år har været udgrænset fra det miljø, hvor jeg til daglig færdes, men som jeg ser mange gode grunde til at remeritere igen. Vi har siden den positivistiske biografismes dage lært at forstå subjektet så meget mere komplekst, og er blevet klar over, at dets kerne altid vil være dækket og ikke positivt kan udtrykkes. Med denne viden kan vi nu fortælle biografier på en anden måde. At jeg så i denne fortællen "the life of a writer" i en vis måde (men ikke i kvalitet) gentager Virginia Woolfs egen metode, er jeg mig naturligvis bevidst. Også Woolf ville finde "the tunneling process" til sine personers indre liv, ville prøve at ramme de skjulte smerte- og glædespunkter i deres liv, hvor deres skæbner ændredes, eller overhovedet blev styret. Hendes grundlæggende problem var, at hun vidste, at denne proces unddrog sig sprogets begribelse (og det var på mange måder en ny erkendelse ved århundredets begyndelse), men at hun som skribent kun havde sproget til at fange den med. Hendes værks Sisyfosarbejde er typisk for meget af det, jeg her kalder den tidlige modernisme, og er jo også mit vilkår i dag. At mit foredrag derved adskiller sig fra den tradition for det levende ord, som det ellers meget passende på dette sted indfolder sig i, er en til dels skjult pointe, som jeg har brugt en del tid på at reflektere over, men som I som tilhørere jo ikke behøver at tage jer af.

Min gennemgang vil falde i tre dele: 1. familien, der stiller problemet: hvem er jeg og hvad er min skæbne. 2. kredsen, der delvist giver svaret og udvikler en metode og en verdenstolkning, som hun kan fungere i. Og 3. værket, der kan ses som et svar på kredsens opløsning og et forsøg på at genetablere dens balance.

Virginia blev født 1882, og allerede nu må man vide, at hun i februar 1941 fyldte sine lommer med sten og gik ud i den lille flod Ouse, der løb forbi det

hus, hun og hendes mand Leonard havde sydvest for London. Alle livsfortællinger er nekrologer, siger Sartre, og et liv kan kun fortælles fra dets dødspunkt. Denne viden havde Virginia også selv, og som vi skal se, er alle hendes centrale fortællinger fortalt ud fra og hen imod en afgørende persons død. At døden er fortællingens sanktion, som Walter Benjamin har formuleret det, er en grundopfattelse, Virginia har til fælles med store dele af den tidlige modernisme.

Men når man skal fortælle sit eget liv, da må man vel nødvendigvis være i live? Autobiografien må da forudsætte, at dens hovedperson er i live, og kan da vel ikke skrives ud fra et kendskab til dennes død? Nej, det skulle man ikke synes, alligevel er det udkast til en selvbiografi, som Virginia påbegyndte i april 1939 og som hun skrev på til kort før sin død, gennemsyret af en dødsbevidsthed, som det er svært ikke at forbinde med dens forfatters selvmord. Det er, som om hun ikke alene skriver om og ud fra døden, men også ind i den. Helt bogstaveligt - også fordi hun begynder sin *Sketch of the Past* med at skitsere en slags poetik, der handler om, at skriften (hendes) skal forsøge at fange de "moments of being", som hendes bevidsthed og krop kun er et hylster for: "I am only the container of the feeling of ecstasy, of the feeling of rapture", skriver hun, og formuleringen gentages i mange udgaver gennem skriftet. Det er, som om bevidsthed og oplevelse kommer til hende uden jeg, "though I am really making it happen."¹ Det er som om, at når hun skriver, skriver hun sig selv væk, og en større intensitet, en slags idealitet toner frem: et slags mønster bag et bomuldsslør, som er kroppen, kønnet og alt det fysiske. Det er, som om skriften er en befrielse fra jeg'et.

Denne befrielse svarer til selve hendes skrivesituation for selvbiografien, som hun påbegynder tynget og træt af at skrive en stor, monumental biografi om sin i 1934 afdøde ven, kunsthistorikeren Roger Fry, der var et af de fremtrædende medlemmer af den Bloomsburykreds, jeg skal vende tilbage til om lidt. Dette arbejde af "word filing and fitting" afbryder hun med sin erindrings strømmende proces, der associerende og bølgende bringer hende rundt om de smertepunkter, der har struktureret hendes liv. Flere gange vælger hun ud af sin erindringsmasse "af kunstneriske hensyn", og hendes fortælling om sit eget liv formes, som om der blev fortalt om en fiktiv, men meget nærstående person. I skriften kommer en person til syne, der både er og ikke er sin fortæller, og man må gysende notere, at den fortællende kaster sig ud i denne skrift, som kort tid efter den skrivende gik ud i floden: "Let me then, like a child advancing with bare feet into a cold river, descend again into that stream..."² "Mit dieser Erzählung gehe ich in den Tod", som Christa Wolf lader sin Cassandra sige.

Ved at skrive sig 'død' og (næsten) bogstaveligt ind i døden, bliver hendes skrift en slags imitation af hendes kære. De døde nemlig (næsten) alle, og *A Sketch of the Past* er ved nærmere eftersyn formet som en gentaget rytme af fire dødsfald. Nok strømmer hendes tekst som et flydende vand, men som farverne i Lily Briscoes billede i *To the Lighthouse* er skriften her holdt fast "af bolte af jern". Den bolt, der holder *A Sketch of the Past* fast er - ligesom den bolt, der i sidste instans fæstner Lilys vision til lærredet - døden.

Først moderens død, der fandt sted da Virginia var 13 år gammel i 1895. Moderen var en fejret skønhed i victoriatidens begyndelse; blev gift første gang med en lidenskabelig kærlighed, Herbert Duchworth, der døde efter fire års ægteskab og tre hurtige børn. Julias rolle i familien var den stumme mystiske skønhed, der holder menagen i gang, lidenskabeligt optaget af velgørenhed og sygepleje. Hun kunne fylde et rum med betydning (lys) uden at sige noget, senere blev hun til Mrs. Ramsay og smeltede ind i fyrtårnsymbolet. Men bag hendes tavshed lå altid sorgen over den mistede første mand, som Virginias far, Lesley Stephen aldrig erstattede. I *A Sketch of the Past* beskriver Virginia, hvordan hun først via moderens søster, tante Mary, erfarede om Herbert Duchworths enorme betydning for hende:

"He must have been to her the perfect man; heroic; handsome; magnanimous; "the great Achilles, whom we knew" - it seems natural to quote Tennyson - and also genial, lovable, simple, and also her husband; and her children's father."³.

En heltedyrkelse, som gentager sig i Virginias dyrkelse af sin broder Thoby. Ved sin død vender Julia Stephen tilbage til den, hun hele livet vedblev at elske i mindet.

Den næste i familien, hvis død *A Sketch of the Past* beskriver, er halvsøsteren Stella. Stella døde to år efter moderen, på et tidspunkt, hvor hun var nygift og gravid i tredje måned. Stella og Jacks kærlighed var, skriver Virginia, "the standard of love", deres kærlighed reflekteres i hendes sind - men kropsløst, som en ekstase, et lys. Stella fortæller, at som hun elsker, vil også Virginia og søsteren Vanessa en dag elske; og så dør hun, pludselig, nådesløst. Den rene, fysiske kærlighed fører lige ud i døden, det må være den lære den femtenårige fik med fra denne tragedie.

Og efter kvinderne kommer mændene, deres død gentager kvindernes, og alligevel forskelligt. Efter ni års ubodelig sorg over sin kone, en periode hvor han mere og mere har trukket den højtbegavede Virginia ind i et tæt intellektuelt, men også depressivt præget forhold, dør faderen Leslie Stephen. Virginia Woolf var i høj grad "an educated man's daughter" og har ikke mindst i sin essayistik lært meget af sin far. Leslie Stephen var filosof, kritiker og redaktør af Den engelske nationalbiografi. Også han mente, at man ikke kunne

vurdere et liv, før det var afsluttet. Han gik altid rundt med en lille bog, hvor han noterede vigtige menneskers dødsdatoer og døds måder. Han var besat af døden. Men også af at overvinde døden, bl.a. på halsbrækkende klatreture i Alperne som formand for det engelske alpine selskab. Virginia bevarede hele livet stor respekt for hans metode: det utrættelige og vedvarende angreb på en person, eller et problem, det at kunne holde en tekst i gang til man med et kort hug kan slå ned på det afgørende punkt. Sådan skal man efter sigende også angribe vanskelige bjergtoppe!

Men efter Julias død forvandlede han sig mere og mere til en intellektuel despot, og *A Sketch of the Past* beskriver ikke dette dødsfald som en tragedie. For Virginia og hendes tre helsøskende var det tværtimod noget af en befrielse. Med Leslies død kunne de forlade det store dystre hus i Hyde Park Gate 22 og flytte til det rummelige, lyse Gordon Square 46 i Londonbydelen Bloomsbury. I foredraget "Old Bloomsbury" beskriver Virginia senere denne flytning: den kvælende, følelsesmæssigt intense, døds- og vanvidsbefængte atmosfære i det gamle victorianske hjem, mørkt og uoverskueligt, beliggende i en snæver blind gyde, afløses af det åbne, lyse hus ud til en rummelig plads, et hus malersøsteren Vanessa dekorerer i moderne former og farver, begyndelsen til den designstil, som bliver en vigtig del af Bloomsbury-æstetikken.

Og kort tid efter omflytningen etablerer broderen Thoby her det miljø, som senere har fået navnet 'Bloomsbury'. Thoby var halvandet år ældre end Virginia og var 1899 startet på Cambridge, hvor han kom i kontakt med et for datiden avanceret intellektuelt miljø. Navne som Lytton Strachey, Clive Bell, John Maynard Keynes, Sydney-Turner, Leonard Woolf, Bertrand Russell, Desmond MacCarthy og Roger Fry bliver dominerende i engelsk åndsliv langt op i århundredet og prægede det første opgør med den victorianisme, som havde været grundlaget for det Stephenske hjem.

Cambridge-miljøet og derfor også den første Bloomsburygruppe var under stærk indflydelse af filosofen G. E. Moore, hvis *Principia Ethica* fra 1903 blev en slags bibel for gruppen. Moores filosofi repræsenterer både et radikalt opgør med idealismen (verden og dens egenskaber er givet af et højere princip) og med den utilitarisme, der var vokset frem i slutningen af 1800-tallet: det gode er det, der tjener dette eller hint praktiske, sociale hensyn. Heroverfor hævder Moore, at det gode udelukkende er af denne verden og ikke kan defineres ved andet end sig selv: det gode er det, man med common sense-agtig sikkerhed ved er det gode. Moores filosofiske metode er altså en hævde af nogle uomtvistelige etiske værdier (herunder også kunstnerisk meditation), kombineret med en skarpsindig sproglig analyse af en række af den idealistiske og pragmatiske filosofis fejltagelser. En instinktivitet kombineret

med analytisk intellektualisme, der fascinerede de unge Cambridgestuder og gjorde Moore til en slags guru for gruppen.

I sidste instans udgjorde Moores tænkning en common sense filosofi, der ikke har løst egentlige filosofiske problemer, men skabte en stil for den filosofiske samtale: en fuldstændig lige, tilstræbt fordomsfri og forudsætningsløs dialog med tro på at sprogets opgave er at befri sig fra metafysisk sludder og blive klar og transparent: derigennem åbenbares det sande, det skønne og det gode, som disse mennesker havde en fundamental tillid til. Den blev derigennem også et opgør mod moralismen: alle konventioner er overflødige, alt er tilladt hvis det begrundes fra starten i en lige, fordomsfri og ubundet samtale.

Det var denne stil, der indfandt sig i det nymalede hus på Gordon Square på de torsdag aftener, hvor Thoby havde erklæret, at han var hjemme, og venner bare kunne komme. Og de kom: "They came in hesitatingly...", beskriver Virginia det i "Old Bloomsbury", "self-effacingly, and folded themselves up quietly in the corners of sofas. For a long time they said nothing..."⁴. Denne tavshed var ukonventionel, for i det gamle victorianske miljø var det et must at man altid måtte holde samtalen i gang, og ingen engle måtte gå gennem stuen. Her tier de unge studerende, indtil pludselig et filosofisk grundbegreb kastes ind i kredsen: "It was as if the bull had at last been turned into the ring." skriver Virginia med den ironiske distance, der på trods af hendes dybe involvering i kredsen, altid kendetegnede hendes forhold til den.

"The bull might be 'beauty', might be 'good', might be 'reality'. Whatever it was, it was some abstract question that now drew out all our forces. Never have I listened so intently to each step and halfstep in an argument. Never have I been at such pains to sharpen and launch my own little dart.... One had glimpses of something miraculous happening high up in the air. Often we would still be sitting in a circle at two or three in the morning.... The marvellous edifice was, one could stumble off to bed feeling that something very important had happened. It had been proved that beauty was - or beauty was not - for I have never been quite sure which - part of a picture."⁵

Det er svært helt at forstå, hvad der fascinerede Virginia i den grad i dette abstrakte, højintellektuelle miljø. Måske var det oplevelsen af for første gang at være en ligeværdig part i et intellektuelt spil. Pigerne var nemlig først ikke med i kredsen, men til de unge løvers store forbavselse havde de noget at sige, og blev siden inddraget som ligeberettigede parter (og senere som hustruemner, hvad Virginia oplevede som en trussel mod kredsen). Virginia dog hele tiden lidt på sidelinien, hun var ganske vist et konversationstalant af format ("la grande diseuse" kaldte E. M. Forster hende), men også ironiker og skeptiker (datter af Julia Stephens, der skrev en lille bog *Notes From Sick Rooms*

med et kapitel om krummerne i sengen, som intet filosofisk hidtil har kunnet forklare forekomsten af!), der dog elskede kredsens stil med leg og ordspil. Senere begyndte man også at spille med kønnet i kredsens udprægede biseksuelle adfærd. Det gjalt også Virginia, der senere havde sine største seksuelle oplevelser med kvinder, men i øvrigt reagerede på kønnet med tilbagetrækning og marginalisering. For hende bestod kredsens værdi hovedsagelig i de muligheder, den gav hende for at trække sig tilbage fra de turbulente følelser i opvækstmiljøet. Jeg'ets død i den abstrakte samtale blev hendes svar på de mange af hendes kæres død. På det punkt stod hun i kontrast til den øvrige kreds' seksuelle grådighed (også Vanessas). Kort tid efter at torsdagskredsen er etableret, danner Vanessa i øvrigt sin egen fredagskreds, hvor hun samler en række malere og kunstkritikere (bl.a. Duncan Grant) og skaber sin egen diskurs, mere konkret og rettet mod et praktisk kunstnerisk udtryk. Også her kom Virginia gerne, den abstrakte torsdagskreds og den konkrete fredagsklub giver hende et komplet åndeligt stæsted.

Hvad fascinationen i Bloomsbury end bestod i, var der ingen tvivl om, at den for Virginia var båret af Thobys personlighed. Allerede før de unge løver var begyndt at komme i Gordon Square 46 havde Thobys heltehistorier om dem opflammet Virginia, og i Virginias erindring om ham er der også noget legendeagtigt. Han var monolitten, den maskuline Gud, faderens yndling, men samtidigt mystisk og tilbageholdende som en kvinde. Da hun skal omtale hans død i *A Sketch of the Past*, sker det da også med et indirekte citat af Fortinbras ord om den døde Hamlet: "Had he been put on, he would have proved most royally..." (p. 139). I "Old Bloomsbury" fremstiller hun det, som om opløsningen af den oprindelige Bloomsbury-ånd sker den dag, man i kredsen begynder at tale om sex: derved sprænges den højstemte, distanceret-abstrakte tankeform (med dens befrielse fra den victorianistiske følelsessvulst) og den platte virkelighed indfinder sig. Men af *A Sketch of the Past* fremgår det, at Bloomsburyåndens egentlige død finder sted, da Thoby dør. Han var for Virginia helten, befrieren, kombinationen af fadernes og moderens egenskaber, den der førte hende ud af fangenskabets i Ægypten og til grænsen til det hellige land.

Da han dør i 1906 af tyfus erhvervet i Grækenland, er der for Virginia kun ét sted Bloomsburyånden (og han) kan genopstå: i skriften. Det kunstneriske sprog overtager den døde og vækker vedkommende til live igen - ligesom hun efter Thobys død i flere uger bliver ved med at skrive om ham til veninden Violet Dickinson, som om han stadig levede. Man kan med megen ret betragte Virginia Woolfs forfatterskab som et gentaget forsøg på at skrive sig tilbage til

Bloomsbury - og tilbage til de personer, hvis død blev ophævet og stabiliseret gennem Thoby og torsdagsaftenernes sublime abstrakthed. Det er det, jeg vil skitsere i det følgende.

De fleste af Woolfs vigtigste romaner er struktureret omkring en hovedpersons død, men kredser også i en eller anden forstand omkring 'den dødes tilbagekomst'. Og samtidigt er de på forskellig måde eksempler på det Roland Barthes har kaldt for "forfatterens død" i moderne litteratur: den præcise fortællerstemme og det sikre fortællested opløser sig, følelsen af et 'jeg' bag det fortalte forsvinder under læsningen, og en anden præcision i teksten manifesterer sig. Et symbol, en rytme kommer til syne, dér hvor et fortællerjeg er forsvundet (er 'dødt'), sådan som Virginias ven, E. M. Forster beskrev det som idealet for en roman i sin *Aspects of the Novel*. Den absolutte værdi, som Moores filosofi hævdede eksistensen af, men som han kun indirekte kunne pege på ved at angribe andre filosofiske systemer; og den værdi, som Bloomsburykredsen så intensivt forfulgte i natlige samtalers kværnende stemme - den værdi søger Virginia i sine romaner at fæstne og konkretisere i en æstetisk form, der på én gang fastholder det flydende og den faste figuration. Sådan som hun forsøgte det i sin 'selvbiografi' *A Sketch of the Past*. Den blev som sagt skrevet i hullerne under udarbejdelsen af den store biografi om Roger Fry, en biografi der i sin form ikke kunne tilfredsstille 'Bloomsbury-idealet'. Det kunne derimod på mange måder Roger Frys kunstteori, som Virginia lærte utroligt meget af. Også Roger Fry søger i kunstværkerne en sublim kerne, som han ved er der, men som kun en indirekte, ofte kritisk diskurs kan indkredse, og som han i sidste instans ikke kan andet end pege på. På samme måde som Frys store forbillede, Cezanne, kredsedde om sine opstillinger eller om sit bjerg i Provences - analyserede former og farver i en stadig gentagelsesproces uden nogen sinde at nå det uudtrykkelige. I Rogers Frys æstetik finder Virginia samtidigt idealet om malerpersonens 'død' i maleriet, det æstetiske som et oprør mod psykologien og den psykologiske fortælling i billedet, til fordel for en konstruktiv abstraktionisme, der for Fry kunne udtrykke den betydningsgivende form. Roger Fry-biografien blev ikke for Virginia en vellykket måde at fortælle et liv på - men den blev et sted, hvor hun (på faldrebet) kunne gøre sig sin æstetik klar.

Roger Fry havde også en forestilling om det psykiske sammenbruds frugtbarhed ("in the lava of madness" - springer nyt liv), ligesom han gennem sin kone Helen havde sindsygdommen tæt inde på livet. Forholdet mellem Virginias psykiske sammenbrud og hendes forfatterskab er et omdiskuteret emne i forskningen, men skal ikke beskæftige mig meget her. Nævnes skal det dog, at hendes ægteskab med Leonard Woolf fra 1912 synes at have været en

slags afbalancering af hendes farlige lidenskaber, et slags forsvar mod den voldsomme intimitet, som hendes opvækst med dens dødsoplevelser havde gjort uudholdelig for hende. De etablerer efter Virginias første, traumatiske møde med seksualiteten (der fører til hendes længste psykiske sammenbrud) en næsten seksualitetsløs, meget kærlig og intens alliance livet ud. Bl.a. udviklede de i omgang og breve med og til hinanden et helt fantastisk hemmeligt kodesprog, et sted for udveksling af intensitet der samtidigt løftede følelsen ud af dens bestemthed og gjorde den abstrakt. Men forhindre Virginia i at bryde sammen kunne Leonard Woolf dog ikke - og til sidst kunne hun altså ikke holde det ud mere, og gik ud i floden. I øvrigt efterladende sin mand et af de mest rørende afskedsbreve, verdenslitteraturen kender til. Og efterladende os *A Sketch of the Past*, som jeg også læser som et langt afskedsbrev.

Ofte fulgte Virginias psykiske sammenbrud efter færdiggørelsen af store romanprojekter - den nærmen sig sine døde, som enhver skriveproces var for hende, og den imiteren af sin egen død, som skrivningen også var, udløste det psykotiske breakdown. Mod den depression, som oftest blev resultatet af disse mørke perioder, var skiften på den anden side også det eneste middel, der hjalp. Hvis man betragter sammenbrudene som forbundne med den dødsbevidsthed ('dødsdrift?'), der til sidst endte med at indhente Virginia, skriver hun sine romaner både hen imod og væk fra døden. Døden bliver den umulige 'værdi', som hele hendes tekst kredser om - på samme måde som Bloomsburykredsens tale kredsedede omkring den sublim værdi 'det gode'.

Hun begynder således at skrive sin første roman umiddelbart efter faderens død og det sammenbrud, hun fik i den forbindelse. Den er svaret på hans død, selv om den ikke direkte handler om ham. Det bliver dog først 1915 til *The Voyage Out*, hvor hun lader sin hovedperson Rachel gå under i sin stumhed og dø under pres fra sin forlovede, Terence (der har mange træk til fælles med Clive Bell, søsterens mand der i nogle år havde gjort heftigt kur til Virginia). Hendes første reaktion på faderens død er altså at påbegynde en historie med sin egen alter ego-figurs død, samtidigt med at hun opfylder faderens drøm om hende som forfatter: "That's a good thing for ladies", som han havde fortalt hende. Men romanen er ellers en traditionel udviklingsroman, fortalt i tredje person udefra, og lader i sidste instans Rachels sammenbrud og død fremstå som uforklarlig og som en 'andethed', fortælleren unddrager sig. *The Voyage Out* og den efterfølgende *Night and Day* kunne i deres traditionelle, naturalistiske form ikke tilfredsstillende Virginia kunstneriske behov.

Men fra denne mangelføring udgår hendes skriveprojekt: at få sammenbrudet ind i teksten, i dens form, for derigennem at få opstandelsen fra de døde, regenerationen i sammenbrudet og tilbagetrækningen gestaltet.

Hendes mål bliver senere ikke blot at fortælle om den generative proces i døden, men også vise den i den sproglige form. Hendes projekt: ikke blot at møde de døde i psykosens vanvid, men også få dem til at genopstå i den kunstneriske form.

Hendes første seriøse bud på denne formproblematik var romanen *Jacob's Room* fra 1922. Her fortælles der ikke om et liv ét sted fra, men personen Jacob, hvis personlighed og liv låner markante træk fra Thoby, stykkes sammen via et mylder af bipersoner, der spejler ham. 160 i alt har en Woolf-forsker talt op. Om der overhovedet dannes et billede af en person, Jacob, gennem dette pris-meagtige spejlkabinet, kan man diskutere, men den sprængte fortællervinkel betyder, at der lukkes op for en parallellitet mellem hovedpersonens identitet og fortællerens. Lige som Jacob ikke er 'nogen' og derfor fri til at være hvem som helst, kan fortælleren panorere frit mellem tidsniveauer og geografiske positioner, og det plot, som romanen trods alt indeholder og de symbolske fastlæggelser, der sker, bliver da resultatet af en indirekte og cirkulende fortællebevægelse. Men et par steder i romanen ekspliciterer fortællerstemmen problemet, om ikke også denne allestedsnærværende tilstedeværelse opløser fortælleren totalt, og egentlig er det samme som 'fortællerens død'. Da til sidst i romanen Jacob synes at dø i verdenskrigen (selv om det aldrig bliver 100% klart, om han virkelig dør), kan det derfor læses som en konsekvens, både af, at han lige fra starten har været bestemt for døden - og af, at fortælleren gennem romanen hele tiden har været det.

Jacob's Room er dog ikke helt vellykket; her rammer Woolf for første gang den strømmende bevidsthed, der kan slå både det fortalte og det fortællende subjekt ihjel, men det lykkes hende ikke at finde en form, der i en fast struktur kan sikre subjektets genfødsel i værket. I den næste roman *Mrs. Dalloway* fra 1925 distribueres død og opstandelse på to forskellige personer. Septimus Warren Smith repræsenterer sammenbrudets stemme og Woolf viser gennem fortællingen om hans død dennes frugtbarørende virkning på hovedpersonen Mrs. Dalloway. Dobbeltigheden mellem den tragiske død (Septimus er offer for krigen og et menneskefjendsk lægesystem) og genopstandelse i Clarissas selskab sløres imidlertid gennem den klare ironi og afstand til hovedpersonen. Det er som om Clarissa er for præcis i sin psykologi og ikke rigtig troværdig. Det er lige som om romanen afspalter en kritisk, refleksiv fortællerstemme, der fra sidelinien står og spørger, om denne dødens frugtbarhed nu også passer. Eller om Clarissa Dalloway blot er en ulidelig og kold overklassefrue, der går i tomgang i et fremmedgjort efterkrigsmiljø denne junidag i London.

Hvor hovedpersonen i *Jacob's room* var for utydeligt, bliver hun måske for tydelig her i *Mrs. Dalloway*. *To the Lighthouse* fra 1928 kan i den sammenhæng

læses som et forsøg på at reflektere denne problemstilling mellem det flydende og det faste i den kunstneriske form i et plot, der har æstetikken som sin kerne. Lily Briscoe får som bekendt først lavet sit billede færdigt, da den overvældende moderfigur, Mrs. Ramsay, er død. Først som genopstandelse i kunsten, kan billedet lykkes. Det afgørende er imidlertid her, at Lilys kunstnerisk vellykkede greb foregår både via erindringen om Mrs. Ramsays død og via den tavshed som Mr. Ramsay pålægger sig og den anerkendelse af børnene, som han giver på turen til fyret. Lily har også brug for Mr. Ramsay for at kunne gøre sit billede færdigt: hun overtager begge de to forældrefigurers tilbagetrækning i sit maleri, skaber sin vision på fraværet af begge køn. Fyrtårns-symbolet sammenknyttes da også til begge køn og bliver det hovedsymbol, der sammen med den æstetikteoretiske refleksion, der især foregår i romanens sidste del, knytter plottet sammen til den enhed, som de to foregående romaner måske havde manglet. *To the Lighthouses* enorme styrke (og mange regner den med god grund som Woolfs hovedværk) er denne konsistente sammenhæng mellem den symbolske struktur, den flydende fortælleform og det metarefleksive niveau i diskursen om Lilys maleri. Alligevel synes Virginia Woolf at have følt et behov for at gøre fortælleformen endnu mere flydende, at få den glidende opløsning af det faste blik på fortællingen, som var den Henry James'ske romans grænse og som man vel kunne sige delvist rummedes i *To the Lighthouses* teoretiske diskurs, bragt endnu længere frem. I den næste roman finder Woolf i alt fald en ny syntese mellem den strømmende bevidsthed og subjektkonstitutionens fasthed. En balance, der efter min mening nok er den mest fuldendte i forfatterskabet. Derfor vil jeg opholde mig lidt længere ved den.

Vi ved ikke ret meget om Virginias sammenbrud - de var hendes stilheds medium. Men efter færdiggørelsen af det første udkast til *To the Lighthouse*, september 1926 fik hun et nyt (ligesom hun næsten altid fik det i forbindelse med færdiggørelsen af et manuskript), og det har hun beskrevet i sin dagbog: hun vågner op en morgen kl. 3 og føler det som om en bølge kommer til hende gennem vinduet udefra og rammer hende og opsluger hende fuldstændig. Hun skriver: "I am glad to find it on the whole so interesting, though so acutely unpleasant" Også i andre af de få beskrivelser, hun gav af disse sammenbrud betoner hun sin fascination, også ligefrem fryd, ved de ting hun oplever på bunden. Efter nogen tid kan hun orientere sig inde i den bølge af vand, hun føler sig revet med af, og hun kan se en hajfinne, der tegner sig i vandlinien. Det er helt konkret fra denne oplevelse, at ideen til *The Waves* stammer (romanen udkom i 1932). I samme øjeblik hun har skrevet "She had had her vision", får hun en ny vision: en døds- og skrækvision, hvorfra den næste tekst

udgår. Alene gennem sin tilblivelseshistorie fremstår *The Waves* som et forsøg på at vise sammenhængen mellem hendes livs fundamentale dødsoplevelse og den kunstneriske kraft, der via det psykotiske sammenbrud førte til hendes sproglige produktivitet. Samtidigt fører hajfinnebilledet også den bølgemetafor, der er fremtrædende i *To the Lighthouse*, men ikke dominerende, frem til at blive altoverskyggende i den næste roman. Det er som om sproget ikke alene flyder metonymisk hen gennem den enkelte Virginia Woolf-roman, men også mellem dem. Hele hendes forfatterskab er en bølge.

The Waves består af seks 'stemmer', seks børn, der er sammen på et slags børne- eller feriehus, splittes op i to uddannelsessteder efter køn, mødes for at tage afsked med deres fælles ven Percival, lever deres liv, hver for sig eller delvist sammen (Louis og Rhoda er kærestepar), mødes igen for at mindes Percival, hvorefter den ene, Bernard, i en stor slutmonolog alene overtager stemmen og taler sin egen og deres allesammens erfaringer til ende. Bølgesymbolet bygges op fra romanens start på mangfoldig måde, bl.a. som en kontrast mellem personer: når den ene går ned, går den anden op - eller som billede på, hvordan de bryder ind over hinandens liv. Generelt kan man sige, at de alle på hver deres måde kæmper mod at blive ført med af strømmen, de kæmper for at skabe identitet og modstand i deres liv, at finde det krystalisationspunkt, hvoromkring deres liv kan dreje sig. For mændene drejer det sig om at finde et forhold til sproget, der kan stabilisere og identitetsgive dem: enten for Neville i den filosofiske og kritiske diskurs, for Louis i den historiske og administrative diskurs, med bistand af fordybelsen i poesien - eller for Bernard i hans evne til at transformere andres liv som råstof for hans historier. For ham bliver verden til som story-teller. Kvinderne har andre samlingspunkter: Susan familien og naturen, Jinny kroppen og Rhoda den hudløse åbenhed, angsten og de psykotiske sammenbrud (der er antydninger af, at hun begår selvmord, ligesom hun på andre punkter kan ses som forfatterindens selvportræt). Men alle definerer de sig mere eller mindre direkte mod en af drengenes venner, Percival, der er en tavs, mystisk og uhyre karismatisk figur, sammenlignet både med et træ og en stor sten, en autoritet i personernes verden, apostroferet frem til flere gange at blive kaldt en Gud. Det er let her at se ligheden med Thoby, og i et dagbogsnotat umiddelbart efter afslutningen af romanen skriver Virginia da også selv, at det er ham, hun har nærmet sig i skriveprocessen. Et sted sammenlignes han i øvrigt med en sten, der langsomt synker gennem vandet, og hvoromkring de fisk, der svømmer forvildet rundt i vandet, kan gruppere sig. Ind imellem de ni kapitler med de seks personers stemmer, ligger der så en række tekster i kursiv, der beskriver en dag ved en strand - et hus uden mennesker, solen der går over himlen, og

farvespillet på bølgerne. Da Bernard har fortalt historien til ende, slutter kursiverne med at bølgerne brydes mod kysten. Det er den eksplicitte, ydre tilkendegivelse af, at romanen er tænkt i bølgeform (foruden titlen naturligvis).

I kapitlerne efter Percivals død begynder disse tilstræbte og imaginære identiteter at smuldre. Hvor Percival har været deres centripetale samlingspunkt, begynder nu deres karakterers centrifugale kræfter at få overtaget: de hvirvles ud mod mæthedsgrensen i det fysiske (Susan) eller det erotiske (Jinny), eller oplever firmaet og den sociale rammes skrøbelighed (Louis) eller dannelsens overfladiskhed (Neville). Og Rhodas angst bliver overvældende frem mod selvmordet. Bernard er på en rejse til Rom, hvor han oplever dette centrale dødssymbol i europæisk litteratur, som et møde med sin evindelige formuleringstrangs grænse: han føler ikke, at det længere er nok for ham at kunne formulere historier. Hans lille sorte notesbog (som han har fra Leslie Stephens) viser sig nyttesløs. I stedet for at fortælle folks historier fra deres dødspunkt, må han nu dø selv. I en stor mindescene på Hampton Court (der selv gemmer minderne fra den engelske historie), hvor de seks søger at gentage afskedsmåltidet for Percival, oplever han et sammenbrud af selve sin jegoplevelse. Ligesom slottet er et tomt minde om en patriarkalsk kultur, har han nu nærmet sig det punkt, hvor han kan se et sammenbrud af identitet i øjnene og lade sig rive med af livets bølge. Samtidigt intensiveres selve fortællingens bølgebevægelse, idet samtalen mellem de seks hele tiden når stilhedspunkter, hvorfra den igen stiger op, kulminerer og sænkes igen. Ligesom de skilles og samles i en tydelig bølgeform under deres spadseretur i parken.

Hele denne hengivelse til en identitetsløs, strømmende sproglighed kulminerer i Bernards slutmonolog (formet til en navnløs tilhører på en London-restaurant: en repræsentant for læseren?). Hvor de seks stemmer før stod hver for sig og forbandt sig gennem et kompliceret indre snoværk, som en implicit fortæller i sidste instans var ansvarlig for, overtager Bernard her fortællerens plads (og kan herfra fortælle, at forfatterfiguren Rhoda har begået selvmord). Bernard er den, der har villet være et jeg ved at fortælle om andre, nu har han efter Percivals død oplevet, hvordan hans egen jegfølelse fordampede, og nu kan han da fra dette indetitetsdøde sted fortælle om sig selv som en anden og sig selv som en del af de andre. I fortællingen bliver han levende i det øjeblik, han kan opleve sig som død. På den måde er Percival død for ham, og han kan i ham genopstå. Hvordan denne strømmende bølgebevægelse i detaljer gør sig gældende i teksten vil det føre for vidt at analysere her, men det drejer sig for Bernard om på den ene side at acceptere bølgen og hengive sig til den, som en slags subjektivitetens dødsproces; og på

den anden side kunne komme videre, genrejse sig helt bogstaveligt, men også i symbolsk-overført forstand, strømme videre. I den bølgebevægelse forsvinder den hajfinne, som flere steder har været annonceret som et dødssymbol i vandet:

"Det jeg, som nu lænede sig ind over leddet og så ud over markerne, der bølgede af farver neden for mig, gav ikke noget svar. Han forsøgte sig ikke med en sætning. Han knyttede ikke næven. Jeg ventede. Jeg lyttede. Der kom intet, ingenting. Da råbte jeg med en pludselig overbevisning om at jeg var fuldkommen forladt: Nu er der ingenting. Ingen finne gennembryder dette umådelige havs vidstrakte flade... Dette er i sandhed døden, mere end venners død, end ungdommens død..."⁶.

Det er nulpunktet i Bernards udvikling, men også renselsen, den nødvendige katarsis, før genopstandelsen.

Den kommer på de følgende sider, hvor han både føler sig som en død mand - og som et subjekt med en uhyre skærpet opmærksomhed. "Hvordan beskrive verden uden et jeg?", spørger han og går videre til at beskrive et kaotisk indre med en hel række af forskellige jeg'er: "skygger af mennesker, man måske kunne være blevet; ufødte jeger."⁷.

"Umådeligt modtageligt, altomfattende, dirrende af fylde, og dog tydeligt, behersket - sådan synes jeg, mit væsen er, nu hvor begæret ikke længere tvinger det ud og bort... Det ligger dybt, tidløst, immunt nu, hvor han er død, den mand, jeg kaldte 'Bernard', den mand der altid havde en bog i hånden til at skrive notater i..."⁸.

Som Percival blev livgivende gennem sin død, gennemfører Bernard her en slags symbolsk 'imitatio Kristi' og får nyt liv ved at lade sit krampagtige, fikserede jeg dø. Man bemærker i passager som de citerede den iterative ophobning af det personlige stedord 'jeg' i beskrivelserne af det manglende jeg: i teksten får han den identitet, som han på det fortalles plan hævder at have tabt. Han skrives frem i beretningen om hans forsvinden.

Men romanen slutter alligevel ikke i en total passionshistorie. Til allersidst oplever Bernard ganske vist en morgenstemning, hvor han i en sprød genopstandelsesmetaforik helt glider ind i billedet af den Percival, der red i døden engang ude i Indien:

"Det er døden, jeg rider ud imod med fældet lanse og håret flyvende bagud som en ung mand, som Percival, da han kom galopperende i Indien. Jeg hugger sporeerne i hesten. Mod dig, åh Død, vil jeg kaste mig, ubesejret og ubøjelig!"⁹.

Og romanen slutter med at bølgerne i kursivafsnittet brydes mod kysten. Men hvis I hører rigtigt godt efter, sker der noget her, som faktisk allerede er blevet forberedt gennem Bernards monolog: Identifikationen kammer over (som en bølge der brydes) og tangerer det ironiske - på samme måde som Mrs. Dalloways identifikation med den døde Septimus Warren. Idet Bernard er på

vej til igen at gå op i en identitet: foreningen med den døde Percival, skrider fortælleren, der jo her igen er Virginia Woolf, ud til siden og kaster sit helt ironiske, karrikerende blik på hovedpersonen. Vi møder igen den tiårige Virginia, der sidder i baggrunden i Tallard House på St. Ives og ser sine læsende, monolittiske forældre gå op i rollerne som Manden og Kvinden. Hver gang diskursen tenderer mod fastlåsning, går den op igen, og bølgen ruller videre. Sådan som også *The Waves* var en vidererulning af Woolfs tidligere forfatterskab. Så selv om Virginia Woolf her når til et højdepunkt i den modernistiske fortællings evne til at udviske personligheden til fordel for en teksts - synes det - egenstyrede flyden, reagerer hun på tekstens regressive tilbøjelighed til at nå 'i havn', og spalter afsættet for en ny begyndelse ud.

Finder hun i *The Waves* balancen mellem Bloomsbury-kredsens polyfone bevidsthed og behovet for indefra at vise bevidsthedens livgivende evne til at strømme tilbage til de døde; og finder hun en metode til igen at gennemspille Thoby død og i ham en model for at forholde sig til manglen og fraværet i sin psyke, så afsætter *The Waves* alligevel spørgsmålet om centralsymbolens status i teksten. Groft taget kan man spørge om symbolet, Percival og vel også i en vis forstand bølgesymbolet, der jo ikke alene er en rytme, men også et billede, om det har afløst ego'et og jeg'et som den instans, der ophæver den vanvidsbestemte strømmen ('the lava of madness') og fastfryser den i størknet lava. Formens bestemthed var forfatterskabet igennem et problem for Woolf, samtidigt med at den var et aldrig nået mål.

Således også i hendes sidste roman *Between the Acts*, som ikke var helt færdig, da hun tog sit eget liv. Den tilbagetrækning fra teksten, der i *The Waves* dannes som en parallel mellem en hovedpersons død og fortællerjegets fortællemodus, realiseres her ved det specielle forhold, at største delen af romanen består af citater. Eller af tekst camoufleret som citat. Teksten 'udvendiggøres' derfor på en for Woolf radikal måde (men kendt fra meget postmoderne litteratur), og samtidigt med, at romanen handler om en diletantkomedie, der opføres af landsbyboere, former teksten sig som en 'staging' af forskellige tekstformer, der spilles på bogens sider. Personerne tænker i allerhøjeste grad i citater, og fortælleren bruger citater, når hun omtaler dem, og ofte er man ikke klar over, hvem det nu er, der taler. Hvor bevidsthedsstrømmen i *The Waves* tilstræbte en så stor psykologisk realisme som muligt, er sproget her monteret kaotisk ind i personerne og falder aldrig sammen med deres oplevelser. Alligevel etableres også i denne roman en række symboler og centrale fortælledele, der synes at samle en slags sammenhængende fortælling. Bl. a. forekommer en dam, hvor en mystisk kvinde engang skulle være druknet, og omkring refleksionen over hendes død

gennemgår den kvindelige hovedperson, Miss LaTrobe muligvis en slags psykisk forløsning. Jeg siger med forsæt 'muligvis', for den ironiske fordobling er i *Between the Acts* måske mere udpræget, end i noget af Woolfs tidligere værker. Den monterede citatmosaik er hendes sidste, store angreb på de psykologiske bestemtheder

En af disse bestemtheder er kønnet, og man kan til slut spørge sig, hvad der bliver af dette i Virginia Woolfs udvikling og fiktive værk. Min konklusion er, at det - i alt fald tendentielt - bliver væk som alle andre identiteter i hendes værk. Lily Briscoe kan først fuldende sit maleri, da Mrs. Ramsay er død, og da Mr. Ramsay har standset sin kværende tale, men da kan hun til gengæld bruge både hendes mystiske farve (lilla'ens religiøse symbolik) og hans geometriske klare form, og spørgsmålet om hendes maleris køn opløser sig i androgynitet. Og Bernard får udløst sin jegløse monolog, da den falliske monolit Percival er død og behørigt fejret med et sakralt mindemåltid - men da er han hverken mand eller kvinde, men optager både sine mandlige og kvindelige venners psyke i sig og lader dem forsvinde i neutralitet. Og i romanen *Orlando*, der er udgivet mellem *To the Lighthouse* og *The Waves* er hovedpersonen i første halvdel en mand og i sidste halvdel en kvinde. Men en kvinde, der skaber sig succes på en række sociale felter, traditionelt forbeholdt mænd (f. eks. lærer hun at mestre sproget, det mandlige magtfelt par excellence). Og i *Between the Acts* antydes det i en tilfældigt indmonteret sætning, at Miss LaTrobe muligvis er lesbisk! Woolfs metode var gennem sprængningen af identiteten (med de omkostninger det gav af angst) at søge at møde og genoplive de døde i bevidstheden, i the stream of consciousness. I den proces var kønnet en hurdelt, der skulle overvindes - og seksualiteten en direkte trussel. Men i *spillet* med kønnet lå muligheder for den flydende tekst, der i sidste instans skulle føre hende ned i dødsriget. Mellem kønnet som Spielverderber og Spielmacher ligger efter min forståelse Virginia Woolfs opfattelse af kønnet. Også her mødes forudsætningerne fra både Stephens-familien og Bloomsburykredsen. Det har været dette foredrags mål at skitsere nogle af disse forudsætninger og deres gennemslag i hendes fiktive værk. Nu holder vi en pause, og så snakker vi om det!

Digteren og luderen
- eller poeten og lilleemor?
Om forholdet mellem *Hærværk* og *Ulysses*

Det er almindeligt i den psykoanalytisk inspirerede tekstteori at forstå et kunstværk som en slags erstatning for et tab; et tab af en enhed (typisk med moderen), der for det lille barn betød den øjeblikkelige og totale opfyldelse af et udelt begær. Hanna Segal siger i en artikel, der tidligt blev oversat til dansk og derfor har øvet en ikke ringe indflydelse i dansk litteraturforskning om skriveprocessen, at den

"i virkeligheden er en genskabelse af et engang elsket og engang helt, men nu tabt og ødelagt objekt, en ødelagt indre verden og et ødelagt selv. Det er når verden indeni os er tilintetgjort, når den er død og kærlighedsløs, når dem vi elsker, er opløst i fragmenter, og vi selv befinder os i en tilstand af hjælpeløs fortvivlelse - det er da, vi må genskabe vores verden påny, sætte stykkerne sammen igen, indgyde liv i de døde fragmenter, genskabe livet."¹⁰

Eller med Lis Møllers ord: "I teksten konfronteres vi med nogle fundamentale betingelser, tabet, fraværet og døden, men samtidigt med bestræbelsen på at hele tabet og overvinde døden. Kun transformeret til 'tekst' kan døden og dødeligheden (illusorisk) overskrides."¹¹ Teksten åbenbarer, former og overvinder tabet. Værkets dødsbillede overvinder symbolsk døden. Læs f. eks. også Judy Gammelgårds *Katharsis*, der har den samme grundholdning.

Men denne opfattelse af kunstværkets status kendetegner ikke alene den psykoanalytisk inspirerede tekstteori. I diskussionen af begrebet 'modernisme' har det været en i alt fald fremtrædende linie, at forstå det modernistiske værk som et svar på en tabserfaring. Populært sammenfattet i Nietzsches *bon mot* om 'Guds død', som Zarathustra som bekendt opdager, at ingen har opdaget; af englænderen Peter Faulkner beskrevet som et tab af "consensus" mellem kunstner og publikum. Det 19. århundredes symbiose mellem digter og publikum/samfund brydes altså op som det symbiotiske forhold mellem barn og moder - og kunstværket får som sit grundlæggende strategiske mål at hele spalten. Det sker i denne modernismeforståelse ved at værket på den ene side åbner op for virkelighedsfragmenteringen og jo bl.a. fra denne position angriber dem, der endnu ikke har opdaget at Gud er død. Men på den anden side også hævder kunstværket som en ny, autonom og selvreferentiel enhed, der som en suveræn nyskabelse træder i stedet for den tabte transcendens. Gud er død, men kunstneren vil, tendentielt i alt fald, kunne erstatte ham. I det moderne kunstværk kan der ikke skabes en ny 'konsensus', men - som f.eks. i T.S. Eliots poetik - en 'tradition', der etablerer en kæde af ideelle former, der

standser og fastholder tidens død og forfald. Kunstværket er således både for den enkelte producent og modtager en mulighed for heling, det er det også for kulturen som helhed. Det personlige og det epokale har samme mål.

Den amerikanske litteraturforsker Marcia Ian har sammenfattet disse holdninger i en opfattelse af kunstværket i den modernistiske poetik som en fetish af den falliske moder. Fetishen er en genstand eller et symbol, der imaginært er udstyret med egenskaber af helende eller trøstende art. I den psykoanalytiske teori er forestillingen om den falliske moder ifølge Marcia Ian en sådan fetish, der udstyrer den døde moder eller den tabte modersymbiose med en omnipotent kraft, udtrykt med det institutionelle kraftbegreb: fallosen. For Marcia Ian har højmodernismens dyrkelse af kunstværket denne fetishkarakter: den 'sanselige tankes' erstatning for verden, symbolets sammenhængsskabende kraft oven på den fundamentale spaltethed er en fetish. Hun beskriver i *Remembering the phallic mother*, hvordan den modernistiske poetik udstyrer den symbolske struktur med forenende og autonomistiske træk, der på flere måder kan minde om Freuds begreb om den falliske moder; sådan som han f.eks. har bestemt det i sin berømte analyse af Leonardo da Vincis "Mona Lisa".

De sidste tredive års diskusion af termen modernisme har været uenig på en række centrale punkter, ikke mindst i spørgsmålet om at bestemme 'avantgardismen's specielle funktion inden for eller op imod højmodernismen. Men hvad enten man nu betoner forskellen eller lighederne mellem modernisme og avantgarde, er det klart, at den avantgardistiske strategi i alt fald et langt stykke af vejen er rettet mod den selvreferentielle, harmoniske symbolske struktur, der hele montage- og brudæstetikken til trods kan siges at være højmodernismens ideal (og i følge Marcia Ian: fetish). For avantgardekunstneren gælder det, at "il faut etre absolument moderne", som Rimbaud formulerede det, samme Rimbaud der gjorde en ihærdig indsats for at kortslutte den moderne subjekttopfattelse med sin formulering "je est un autre". Kravet til det kunstneriske udtryk og til den sproglige udsigelse om at være absolut ny og original tenderer derfor i yderste instans mod at reducere det sproglige udtryk til et minimum (Mallarmé, etc.) eller helt at lade det forsvinde i happeningens show eller den terroristiske handling's død (Baudrillard f.eks.).

For bruger man sproget, vil man altid være tvunget til at komme til rette med dets brugthed. Intertekstualiteten vil altid ligge i det modernistiske værk (og alle andre værker) og forhindre det i at være absolut moderne, dvs. helt nyt. Sproget er og forbliver "en overgramset mokke" og en sådan vil avantgardekunstneren ikke ligge i med, så hellere helt afstå; men det bliver

modernisten nødt til. Vil han skabe sin fetish: den falliske moder må han tage luderen med, ja det er ligefrem det aspekt der skaber hans værks dynamik. Per Aage Brandt taler et sted om modsætningen mellem det døde, forformede sprog og den nye, levende sproghandling, udsigelsen. Fra dette 'døde' udgår anfægtelsen, ustabiliteten, uden hvilken udsigelsens sproghandling altid ville være mekanisk gentagelse. "Det levende lukker, og det døde åbner, livet reproducerer, og døden skaber, forandrer", skriver Brandt, der hævder, at imellem "det levendes sammehed og det dødes andethed...opstår den fundamentale filosofien, (af)grundforskningen, kunsten."¹². Det modernistiske værk vil altid være et 'åbent værk', fordi det indeholder dette uundgåelige element af "the return of the dead". Intertekstualiteten, sprogets "brugthed" vil altid være en destabiliserende, betydningsspredende faktor, der skyder værket af sted mod det åbne, "the void". Skal det formes som en helende erstatning for et tab, skal det ske hen over denne tendens - f.eks, sådan som T.S. Eliot i sin anmeldelse af *Ulysses* gjorde dennes myttestruktur til paradigme på det modernistiske værks regenererende virkning.

I Tom Kristensens roman *Hærværk* nægter den ellers fremragende digter Steffensen som bekendt til sidst at have mere med sprogets 'overgramsede mokke' at gøre. Mens hans modpol Ole Jastrau ikke er så bange for ludere. En af dem, Sorte Else, hvis sorte øjne påfaldende minder ham om hans afdøde mors, hjælper ham måske ligefrem til en slags erotisk forløsning. Hans kunstneriske skaber Tom Kristensen - den Gud der som en dio boia skabte både Jastrau og Steffensen ("overalt i alt") - var heller ikke i *Hærværk* bange for at ligge i med en overgramset mokke: det allerede brugte litterære sprog, ladet med historie og intertekstualitet, et materiale der bærer præg af allerede at have været i lag med mange store ånder. Ikke mindst James Joyce.

Hærværk er et typisk modernistisk værk på to måder: det kan læses som et (særdeles vellykket) forsøg på at kompensere for en fundamental tabserfaring, at skrive en fast kunstnerisk struktur frem, der i det symbolske forløb samtidigt viser, at den tabte moder genfindes. I den forbindelse vil jeg godt tøvende og med et andet sigte end Marcia Ian overtage termen om værket som den falliske moder. Men det sker ved at dets forfatter Tom Kristensen ligger i med en overgramset mokke, vælter sig i sprogets intertekstuelle polyvalens og i alt fald delvist prisgiver sin unikke kunsthandlings autonome stabilitet. Derved bliver han digter gennem luderen - og genfinder sin mor gennem poesien.

Den der mig bekendt mest radikalt har forsøgt at læse det intertekstuelle betydningsspil frem i *Hærværk* var tandlæge i Odense. Måske var (den i øvrigt nyligt afdøde) Niels Brøndums artikel "*Ulysses og Hærværk*" fra 1982 et forsøg på at underløbe den etablerede litteraturvidenskab ad absurdum. I alt fald

forsøger han at påvise, at Tom Kristensen i *Hærværk* benytter en ordspilsteknik og en kabbalistisk talmystik, der i detaljer forholder sig til *Ulysses* og i intet står tilbage for den irske mester. Og gør det med en ildhu som ville han sprede virus i systematikernes computere. Som bekendt var Joyce glad for indviklede talrelationer og hans fascination af tallet 16 - den dag *Ulysses* foregår og alderforskellen mellem Bloom og Stephen - og det halve: otte - kvindens tal, Mollys fødselsdag og det tal der strukturerer hendes slutmonolog - er uomstridelig og veldokumenteret. Ligeledes var han meget optaget af tallet elleve og det hebræiske ord for Gud, el (el-even, lig med Gud), og at det dobbelte var tallet for hans egen fødselsdag, 2/2. Forestillingen om, at en del af det guddommelige princip må spaltes fra, dvs. el i skikkelse af Lucifer smides ud af paradiset (cast-ell), for at den helende genopstigning og hjemkomst kan etableres er også et klart og velbeskrevet aspekt af *Ulysses* struktur. Men når Niels Brøndum borer sig (for nu at bruge et billede fra hans livssfære) længere ind i dette talkompleks opløser det sig til ren spekulation. Selvfølgelig har Brøndum ret i, at Sorte Elses placering i *Hærværk* minder om bordelmutter Bella Cohens status i *Ulysses*; men at hendes navn gennem en omvending skulle signalere, at Jastrau gennem hende ser det guddommelige (se el!) er rent gak. Og når han ud fra datoen for *Hærværks* begyndelse 10.4. 1924 konstruerer sig frem til (via et par "forslag" og "gæt") at kampen mellem Jastrau og Steffensen må finde sted den 16.6. 1925 og sammenholder det med den "pudsige tilfældighed", at den svenske konge Karl den tolvte - Madonnaen i Bar des Artistes - blev født dagen efter, 17.6 - ja så må enhver ædruelig litteraturlæser stå af og give Jens Andersen ret, når han i *Dansende stjerne* kalder Brøndums artikel et forsøg på at "en-joyce oneself".

Faren ved en sådan afvisning er imidlertid, at man undlader at forholde sig nogle af de seriøse forslag Brøndum kommer med angående "Hærværk"s intertekstuelle spil med *Ulysses* (og andre tekster, ikke mindst H.C. Andersen). Det er f.eks. påfaldende, at Jastraus søn Oluf ikke kan sige 'l', men kaster det bort (cast-el), sådan som l-et bliver kastet bort i Blooms navn, så han på et tidspunkt i *Ulysses* bliver til Boom: støj, buldren - Boom in the street, tidligere i romanen Stephens definition på sin opfattelse af det guddommelige. Og det er jo oplagt, at når Ole Jastrau "går i hundene", så spiller Tom Kristensen bevidst på Joyces berømte palindrom (ordomvending) god/dog, der er en del af komplekset udstødelse/omvending - genopstandelse/hjemkomst. Jastrau går i den omvendte Gud, for til slut at forløses, genopstå: det er vel en vigtig struktur i *Hærværk*. Og når Kristensen kører en metonymisk kæde af omkring æg, spejlæg, solblomme, æggeskal, ovalform, ægge homo, etc., etc. ja, så indser man, at han har lært mere af Joyce end blot et par raffinementer med stream-of-

consciousnes, som han selv beskriver det i dobbeltkronikken. Derimod stejler man berettiget, når Brøndum derefter vil have Kristensen til at spille også på omvendingen af det danske ord Gud og via en registrering af de mange forekomster af vendingen 'Du gode Gud ' når frem til at bestemme den forbandede dug i Vuldums pensionat som det centrale interiør i hans Inferno. Samme Vuldum, som Brøndum uden argumentation i øvrigt gør til en "funktionel portrættering" af Joyce, og således afslører, at han ikke var klar over rækkevidden af Joyces forhold til den katolske kirke. Joyce flirtede ikke som Vuldum med det katolske - han kæmpede indædt med det.

Men for at vende tilbage til Tom Kristensen og det intertekstuelle spil: hvor meget kalkulerede Tom Kristensen med, i hvor høj grad kom hans ordspil op på siden af Joyces i raffinement og subtilitet? Når man er færdig med Niels Brøndums artikel er man lige så meget i tvivl, om Tom Kristensen er mystiker eller gøgler, som denne i sin dobbeltkronik er det angående Joyce. Og man er i tvivl om Brøndum er mystiker eller gøgler. Når man f.eks. senere i *Dansende stjerne* erfarer, at Tom Kristensen kaldte sin egen hund for Mot og i et svimlende einsteinsk perspektiv indser, at det jo er det omvendte af Tom, og at Tom derfor via den Joyce'ske reference vel må placere sig som Gud: sådan som Stephen jo også i *Ulysses'* niende kapitel bestemmer det som digterens rolle: at erstatte den guddommelige skabelse med sin poetiske skaberakt - ja, så vender man igen tilbage til Brøndums artikel og spørger sig: hvad er orden og hvad er kaos i det værk, han læser. Hvad er værk og hvad er hær-værk.

Ordspillet er såmænd ikke mere dumt, end at Joyce's sidste bog, *Finnegans Wake*, består af 628 sider med den slags, og det er da også klart mod slutningen af Niels Brøndums artikel, at han i virkeligheden læser *Hærværk* mere hen i retning af *Finnegans Wake* end i retning af *Ulysses*. I *Ulysses* er Joyce efter Brøndums opfattelse 'appolinsk', dvs. stræber mod orden, klarhed, tanke. Han er med Tom Kristensens ord fra dobbeltkronikken: "et stykke middelalder skudt op i den moderne litteratur", mens Tom Kristensen i følge Brøndum i *Hærværk* genfinder sin egen stil, som er: "rus, kaos, splittethed, drama, sanselighed, krop". Sådan som Joyce selv er det i *Finnegans Wake*. *Hærvæk* er derfor Toms Gen-Finn, hans "Tom-igen's op-vov-nen" - TOMMYGUNS WAKE. Niels Brøndums bestræbelse er at læse *Hærværk* ad absurdum: at lade sproget, den luders, intertekstuelle smitte angribe værkets struktur, så det opløser sig i kakofonisk støj. På samme måde som *Ulysses* kører Homer, Dante, Shakespeare, Blake, Swinburn, etc. ad absurdum (men altså efter Brøndums mening ikke ad absurdum nok), på samme måde viderefører *Hærværk* *Ulysses* semiotiske krop, ihukommende at "in the beginning was the pun" og at kunstværkets vævning (tweed), skabt i konstruktionens dagslys trævles op i

læsningens dekonstruktions-nat. Og har man først fået øje på parallelterne mellem *Ulysses* og *Hærværk* - lige fra de store og iøjnespringende som vindens susen gennem svingdøren på både Freemans journal og Dagbladet eller Jastraus belejring af usurpatorerne Sanders og Steffensen parallelt med Stephens af Mulligan og Haines til mylderet af detaljeoverensstemmelser som diskussionen om fornyelsen af brandforsikringen i "Circe", etc. - ja, så fristes man let af Brøndums sirenesang om det uendelige sprogpils sødmefyldte lyst.

Men man må ikke lade sig friste, for sådan er *Hærværk* ikke. Skønt den faktisk kan forstås som "Toms Gen-Finn", og Brøndum derfor på en måde har mere ret, end han vidste af, er den også et klassisk modernistisk værk, for hvem det lykkes at indfange opløsningen og holde den fast i en streng struktur. En sådan mod-læsning vil jeg gerne kort skitsere.

Med henblik herpå vil jeg vende tilbage til modertemaet og spørgsmålet om det symbolske værk som en fallisk moder-fetish. Forholdet mellem mor og søn er et velkendt og velbeskrevet tema i Tom Kristensens forfatterskab. Men det er først med Jens Andersens *Dansende stjerne* at vi har fået mulighed for at se den biografiske baggrund for dette litterære tema. Det er en af Jens Andersens hovedteser, at Tom Kristensen aldrig kom 'fri' af sin mor: "Han levede i hende og hun i ham", skriver Andersen (p. 644), og selv lang tid efter hendes død imiterede Tom de stjernestunder de to havde haft med hinanden. Men pointen i Jens Andersens fremstilling er imidlertid, at selv om det er ganske klart, at Tom Kristensen følte sig uhyre bundet til sin mor, og altså aldrig rigtigt kom over bindingen til hende, er det meget gådefuldt, hvori forholdet egentlig bestod. Andersen nøjes med at konkludere, at "angst og længsel er tæt forbundne størrelser i ham" (p. 648), og beskriver hvordan hans tilbedelse af den unge moder, da hun rammes af sygdom (psykisk og fysisk) og forfalder, lever videre i en kultagtig tilbedelse af den unge og fortsat smukke moster Agnes (p. 74). Uden at det siges direkte synes Jens Andersen at etablere en model, hvor den unge Tom oplever sin mors ældning som en hendøen og i mosterens skikkelse imaginært dyrker den moderskikkelse, der er forsvundet. Og som han aldrig syntes, at han havde fået nok af.

Hvorom alting er, er det også pointen i Jens Andersens tolkning af *Hærværk*, at det er moderforholdet som gåde, der er drivkraften i Ole Jastraus odysse gennem Københavns redaktioner og minefelter. Og jeg synes, at hans materiale er så overbevisende, at man her må se en fundamental lighed mellem hovedperson og forfatter. Men på et andet felt er der en afgørende forskel: det der for *Hærværks* hovedperson er en forbandelse: det symbolske, er det, der ved dets forfatters arbejde etablerer værket som en stabil og sammenhængende struktur. Jastraus problem er, at han ikke kan etablere et fast og éntydigt

forhold hverken til andre mennesker eller til den fysiske verden, tingene. Hans verden er så spundet ind i et mylder af gentagelser, spejlinger og imiteringer, at den er blevet det helvede, som pater Garhammer kalder gentagelserne. Gentagelser er farlige og uhyggelige, fordi de synes at betyde noget: at en begivenhed eller en ting signalerer gentagelser, gør at den viser hen til noget tidligere, den er ikke kun noget i sig selv, men altid allerede anderledes. En gentagelse 'har' man ikke, den undslipper den totale besiddelse. Gentagelserne gør tilværelsen symbolsk, og derfor hader Jastrau det symbolske. Da han morgenen efter det første besøg i Guldaldersalen opdager, at det regner, må han springe ud af sengen på sit hotelværelse "for at forjage den lurende symbolik"; og da han senere opdager at Sorte Else er flyttet ind i lejligheden over for hans, forsøger han at besværges denne lurende symbolik ad helvede til: "Men boede Sorte Else dér, så betød det noget. Gid satan -. Det var ikke tilfældigt. Gid satan havde al symbolik!". Med pater Garhammer in mente må vi konstatere, at det har han faktisk, satan har al symbolik, og at Jastrau fastholdes i symbolernes frådende inferno, ude af stand til hverken at komme frem eller tilbage. Og som Steffensen at vælge Garhammers middel mod gentagelsernes helvede: den katolske tro, hverken kan eller vil Jastrau.

Også *Ulysses'* hovedperson Leopold Bloom har gentagelsen som sit hovedproblem, men modsat Jastrau når han til et akcepterende kompromis med det uundgåelige: gentagelse er nok mulig, men aldrig i helt identisk form. Man kan nok vende tilbage, men det bliver aldrig til helt det samme. Die ewige Wiederkehr er mulig, men aldrig des Gleichen. Absolutte gentagelser gælder kun i den katolske liturgi og i reklameverdenen, erkender Bloom i "Nausica". Jastrau raser til et sidste mod gentagelsernes forbandelse.

Årsagen til, at Jastrau er endt i dette gentagelsernes helvede kan man finde i den kendsgerning, at han mistede sin moder som tre-årig. I *Vuldums* berømte 'diagnose' af Jastraus psykiske problemer, understreger han, at man helst skal bevare sin mor så længe, "saa man opdager, hun kun er en kvinde, ellers faar man bare besvær af det hele livet." *Vuldum* har ret, for Jastrau er kvinden mere end en kvinde, hun er som alle andre fænomener i hans verden repræsentant for noget, hun er symbolsk. Kvinden repræsenterer for Jastrau et større begær, end en konkret erotisk og husmoderlig kvinde kan tilfredsstille. Hun rummer for ham den imaginære, efterlods konstruktion af en total symbiose mellem moder og barn, og Jastraus forsøg på at genvinde sin døde moder består derfor i at forsøge at blive dreng igen. Et forsøg, der ikke alene er dømt til, men også bestemt til at mislykkes, for kun ved *ikke* at erobre kvinden, kan han fastholde hende i hendes status som repræsentant for det totale begær. Begæret efter at blive dreng igen, indskriver Jastrau i samme iterative uendelighed som det at

gå i hundene, de to bestræbelser er tæt sammenflettede romanen igennem. Allermest nede i hundene: i detentionen møder Jastrau en flig af det store drengefællesskab: "Peter Boyesen hilser alle glade drenge", osv., osv. Ved at gå i hundene søger Jastrau at blive dreng igen og dér at finde sit begær efter moderen igen. Men det må nødvendigvis mislykkes: ved at dukke gøende op hos fru Kryger forsøger ham at installere hende i sin fantasme, men manøvren stranded: hun lader sig alt for let erobre i virkeligheden. Et højdepunkt i forholdet til Anna Maria opnår han derimod, da hun kalder ham en stor, tyk dreng. Men da har han også lige kysset hende og mærket "noget der var urørligt". Og det i en betydning, der er meget større end syfilis.

Tiden jeg her har til rådighed kræver, at jeg må forkorte denne gennemgang af Jastraus forhold til det moderlige, og jeg må ile med at konkludere, at jeg er uenig med Jens Andersen, når han tolker den store brand til slut som "en symbolsk afbrænding af moderen". Ganske vist brændes en af moderinkarnationerne, Anna Maria af i Jastraus fantasi (men jo ikke i 'virkeligheden' - et par dage efter møder han hende lyslevende på vej hjem fra bageren med wienerbrød), og ganske vist rammes også en anden, Sorte Else af brandskæret, efter at Jastrau øjensynlig for første gang har oplevet en slags erotisk ekstase; men branden er kun den sidste gennemgang for Jastrau til den symbolske genforening med det moderlige, ikke dettes symbolske afbrænding. Jastrau bliver ikke i *Hærværk* efter min læsning befriet til erotikken, men fra den. Til gengæld når han, hvad man nok kan kalde en slags 'hjem'.

For at se dette, og for at forstå den sammenhængende symbolske struktur, hvormed Tom Kristensen fastholder sin helt i gentagelsernes helvede, må man læse *Hærværk* som en rejse gennem en kæde af elementer, der sender Jastrau fra luftens æteriske sfære gennem vandets flyden og ildens sammenbrænding til jordens mørke favn.

Ved romanens begyndelse ser vi Jastrau i en svævende tilstand, psykisk fordi han som anmelder ved Dagbladet er uden ideologisk ståsted og uden mål med sin tilværelse. Men også rent fysisk udtrykkes denne svæven i de to telefonsamtaler, der indleder bogen. Først taler han med Raben, som vil have ham til at holde et foredrag i en forening. Mens han taler, ligger han mageligt på ryggen og forestiller sig, at Raben gør det samme, to i luften svævende individer kommunikerer om ingenting. Omgivet af snak og meninger bevæger Jastraus bevidsthed sig på rejse til de himmelske regioner - tager forskud på rusens kosmiske dimension, der bringer sjælen ind i den formløse uendelighed.

Dagbladet er selv en vigtig del af luftens element, både ved sin indretning med de lange korridorer og værelser i forlængelse af hinanden, hvor blikket

fortaber sig. Og fordi det der foregår der, så udpræget har at gøre med det usikre og falske. Når Jastrau anmelder "havde han øjnene halvt lukket, fordi det gav ham selv en fornemmelse af, at han omgav sig med tåge..."¹³. Sætningen gentages i utallige variationer, ligesom tågestemningen i det hele taget præger byen i første bog. Det gælder også Bar des Artistes, hvor alt er tåge, himle og blinkende lys. Bar des Artistes er blot en fortsættelse af Dagbladet, ligesom de hænger sammen bygningsmæssigt. Det er et hus, man aldrig behøver at forlade, konstaterer Jastrau - et hus, hvis lyd sendes "som gennem et valdhorn... op gennem gårdens skakt, op mod forårsaftenens mørke himmel og de små stjerner. Et stort nu var det. En udvidelse af sjælen..." (p. 114).

Det mest udprægede træk ved romanens første bog er dog, at Jastraus kone Johanne så klart er placeret i det himmelske og at alt det kvindelige i denne fase for ham derfor er forbundet med luft, vind og tåge. Fysisk er hun lys og klædt i gult og det sjæleligt udflydende og banale i Johannes væsen er en del af karakteristikken af hende, hendes lys flyder sammen med alt den anden skarpe overtydelighed, der kendetegner Jastraus verden ved romanens begyndelse. Kulminerende i udflugten med Johanne og Oluf. Hvad Jastrau her er på jagt efter er lige så illusionsfyldt som poesien blå blomst - og Jastrau indrømmer da også aldrig at have set en blå anemone! En sådan luftfarvet vindblomst (ane-mone) kan man ikke fange i dette vindenes element, hvor selv dugen må hæftes fast for ikke at flyve væk (jfr. p. 127). Når Jastrau alligevel vender tilbage til Johanne ved første bogs slutning er det da også kun for en kort visit. Han er allerede så småt igang med at forlade luftens element.

2. bog starter dog i samme blæsevej, som dominerede sidste kapitel i første bog. Nu er det Vuldum og Jastrau, der forsøger at holde dugen på plads med Poul Helgesens skrifter! (p. 137): som om den dogmatiske logik kunne standse den meningernes turbulens, der blæser gennem Jastraus hjerne. Nej, Jastrau er nu kommet endegyldigt i skred, han flyder med noget han mere og mere oplever som en strøm, en flod - eller et hav, der er udsat for vejrets luner:

"Jastrau lænede sig tilbage og nød øredøvet den flydende tilstand, han var i. En rislende glans spillede i messing og glas og blankpoleret træ. Det lignede havblik. Men pludselige uvejstrusler kunne fare hen over den spejlblanke flade og lige så pludselig forsvinde. Han kunne føle trang til at hvile, til at lade alt glide, og så med ét handle..." (p. 226).

Jastrau befinder sig fra anden bogs begyndelse mere og mere i eller på vandets element, f. eks. tydeligt, da han vågner op i detensionen og han føler det som befinder han sig i "slimet vand", eller ligger i "en plumret kanal. Det flød med sjus og liderlighed i den, og så kom tilmed disse lunkne strømme drivende, sentimentalitet, menneskekærlighed, kristendom. Ecce homo!" (p. 168). Da han hjemme i lejligheden er krøbet til sengs, sniger den forestilling sig ind i hans

plagede hjerne, der skal dominere den de to følgende bøger: han er på et skib, der går under: Han er midt i en skibskatastrofe, selv om det endnu går temmelig fredeligt til.

Det gør det som bekendt ikke senere - lejligheden tager mere og mere karakter af vrage (p. 248), eller et skib i havsnød. Selv byen bliver nu "klar som spejlbilleder i vand" (p. 178), og Jastrau flyder gennem den "oprejst som en druknet" (p. 258). Det rensende regnvejr, som Jastrau nu hele tiden møder, fungerer som led i frigørelsen fra de syndige meninger, dogmatikker og anden luftig snak. Den symbolske fortætning omkring de bibelske associationer oplever Jastrau som en forbandet forvirring, men forvirringen gælder ikke læseren. Romanen arbejder systematisk og målrettet med dem hen imod den 'frelse', der for Jastrau består i at nedstige fra himlen og finde jorden. Derfor er det også en positiv udvikling, at Jastrau oplever Dagbladet "som sunket i havet på én nat og blevet uvirkelig" (p. 258). Uvirkelig var den jo i forvejen, men nu er den også på vej til at blive skyllet væk af det rensende vand. Det afgørende punkt i Jastraus vej gennem vandets element er dog, da han ser gedden i Tivoli (p. 311). Tidligere har han mødt luderne, der stod og "ventede på fisk", og oplevet Kryger, der "fiskede" konservative sjæle: begge dele led i det spil med erstatningsfølelser, der er den moderne verdens kulissevirkelighed. Men her rammer oplevelsen Jastrau som et elektrisk stød midt i den højeste af alle kunstigheder, Tivoli, som et signal fra noget, der har styrke, form og magt. En signifiant, der taler til ham fra hans ubevidste om alt det, han ikke har.

Sådan udlægger han også episoden i den samtale, han har med fru Kryger i Frederiksberg have. Den virkelige følelse er uerstattelig med noget andet, den har "sin egen form" forklarer han, og derfor i virkeligheden uudsigelig. Den er den kærlighed, som alle virkelige forelskelser kun er blege erstatninger for, og som man aldrig kan opnå. Alligevel har Jastrau mødt en metafor for den i sin undersøiske grotte: ved at bevæge sig fra luften ned i vandet har han oplevet at nærme sig det umulige i den eneste form, hvor dette er muligt: som metafor. Ved den videre bevægelse gennem elementerne bliver dette tydeligere og tydeligere.

I første bog møder vi Jastrau som vogter af den hjemlige ild: kakkelovnen. Den optræder i hans stressede jagt og er samtidigt led i den umyndiggørelse, Johanne udsætter ham for. Kærligheden til Johanne er som den domesticerede ild, veg og ydmygende. Den brænder ikke igennem og varmer kun nødtørftigt. Den eneste gang i bogen, hvor Jastraus følelser for Johanne synes at nærme sig lidenskab er, da han gribes af jalousi ved at høre hendes tidligere elskers stemme. På dette tidspunkt har han dog allerede "med følelsen af, at en del af hans jeg ragede ind i en ny dimension" (p. 179) været henne og betale

brandpolitien, og dermed sat gang i den symbolske kæde, der omkring denne police signalerer, at en omfattende brand vil ramme Jastrau - en brand han dog vil redde sig ud på den anden side af. Det er nu muligt at registrere, at Jastrau ikke alene bevæger sig ind i en ny dimension, men også et nyt element, ilden.

Det er dog først ved fjerde dels begyndelse, at ildmetaforerne rigtigt får tag i Jastrau og begynder at føre ham mod den brand-katastrofe, han også har længtes mod. Allerede i delens første kapitel optræder han med et smil, der gentagne gange fremhæves som "svedent", og med et stik konstaterer han, at en revne har lagt sig som et lyn hen over helgebilledet af sønnen (p. 358). Det rumler og knitrer i teksten, som var et tordenvejr på vej. Ligesom det jo er det i *Ulysses'* 14. kapitel "Solgudens okser", hvor der står "at efter vind og vand kommer ild, hvilket også står i Malachis almanak" (p. 367) - en bemærkning, som de utrættelige sporhunde Gifford og Seidman synes lugter som et citat, men ikke har kunnet stedfæste. Senere i "Circe" oplever vi derimod, at Bloom regulært futtes af for at genopstå som fugl Phønix. En skæbne der ikke overgår Jastrau, der kun får sin lejlighed brændt af.

Allerede i tredje del antydede Steffensen, at lejligheden kunne brænde ved at gøre opmærksom på det hul, Anna Marie havde brændt i et tæppe. I hans betændte hjerne udløste det en lang fantasi om et rituelt mord, der med en blød logik skulle føre ham ind i uendeligheden (p. 287). Men der var jo ingen rigtig logik i den løsning, så han måtte senere ty til katolicismen. Da branden nu endelig bryder ud, er det som et "vulkansk udbrud" (p. 433), ilden kommer fra det indre af den jord, som Jastrau til sidst skal ende ved. Men den er også en frigørelse af den tidligere domesticerede ild: "Spisestuen var ét flammehav, en kakkelovnsblæse smækket op for en blussende ild." (ibid.) Hvor han før ikke måtte glemme ilden mellem sine mange forvirrede gøremål, glemmer han nu alt undtagen ilden: "Men så glemte han alt undtagen ild." Han er nu helt gået op i elementet ild, der kremerer hele hans tidligere eksistens og gør ham parat til at blive puttet i jorden.

Scenen emmer af erotik og myldrer med seksualsymboler. Så mange, at den kammer over og kan læses som 'litteratur'. Fortælleren er på den måde solidarisk med Jastrau, der også oplever det hele som et litterært symbolspil: ""Det brænder," jublede han, og stemmen svingede ekstatisk over i litteratur. "Alle skibene brænder."" (p. 434). En moderne tekst kan kun tage denne kraftige symbolik alvorligt, hvis den ironiserer den. Det overspillede er led i den selvspejling, der er romanens grundliggende fortællestruktur: Den peger på sig selv som et litterært, symbolsk forløb; det er i dette og ikke i den psykologiske selverkendelse, at Jastrau føres igennem til et mål.

At ilden er den løsslupne seksualitet fremgår med al tydelighed. Men spørgsmålet er, hvad det er for en lidenskab, der er på færde i denne brand, og hvordan Jastraus forhold til det kvindelige derefter udvikler sig. I romanens sidste kapitel, da Kryger endnu en gang forsøger at få Jastrau lempet ud af København, stiller Jastrau ham en gåde. En gåde, der lige som gåden i Nestor-kapitlet af *Ulysses*, ikke har noget svar, men stiller spørgsmålet om hovedpersonens forhold til sin døde mor. Gåden lyder sådan:

"En mand sættes til at studere nationaløkonomi...Hans moder er død, da hun er tyve... Han har altså ikke kendt hende...Men han forguder hende....Og han ved om hende, at hun var proletarkvinde...i dette ords sande og mest fortvivlende betydning...Nu er nationaløkonomi så objektivt, som noget kan være. Ikke? Tal og realiteter. Eller tager jeg fejl? Er den ikke mere objektiv end lyrik? Men jeg spørger dig....bliver en sådan mand konservativ eller kommunist?" (p. 456)

Hvortil Kryger svarer, at han forhåbentlig ikke bliver radikal, og pointen løber ud i nonsens. En nosens-Witz, hvis pointe i følge Freud netop ligger i, at den ikke siger noget. For det er naturligvis bedøvende ligegyldigt, om Jastrau som svar på længslen efter sin døde mor bliver konservativ eller kommunist. Det er et pseudospørgsmål, hvad Kryger med sit svar også viser, at han har fattet. Men beskrivelsen af Jastrau, mens han fortæller, viser, at svaret på gåden skal søges i en anden dimension: den symbolske. Der står om ham:"Jastraus stemme var stivnet i dirrende heftighed og alvor. Den drilagtige gnist var hvirvlet bort, og blikket som hypnotiseret af en fjern brand." (p. 456). Der kan kun være tale om den brand, vi lige har overværet; det er den, der nu har bragt Jastrau hen til den grænse, hvor han kan mærke sin længsel efter den døde mor, og hvor 'løsningen' på hans livs gåde skal søges. Det er gennem og på den anden side af ilden, at han skal finde moderen igen. Fotografiet af hende er brændt ("Der var et fotografi af hans moder. Det brændte..." (p. 436)), modererstatningerne ligeså: den afledende kult af fetisherne er afsluttet, han kan nu foretage det sidste elementspring.

Én forestilling dominerer Jastraus bevidsthed i romanens anden og tredje del: det er følelsen af at være i skred nedad mod noget, vi kun kan opfatte som jorden: "Nu gled alt så stille - hvorhen ad? - nedad? Der var skred i det." (p. 297). Nok er Jastrau en sømand, men han er på "landlov", og her er han i skred. Det er den sidste forestilling, der sejrer, da han ved mødet med den store ild symbolsk har fået brændt alle sine skibe. Da har kata-strofen (nedad-vendingen) nået sin bund. Modsat den første udflugt er han under den anden udflugt med Kjær i kontakt med noget andet, noget mørkt, ikke-lysende: "Han opdagede pludselig, at hans hænder var snavsede. Som om han havde kravlet på jorden." Hvis Kjær er en parodi på Nietzsches evige genkomst (Die ewige

Wiederkehr=Den evige Kjær) og derfor helvede, ifølge pater Garhammer, bringer Jastrau gennem sit initiativ med denne udflugt uorden i gentagelsen. Selv om drikkeriet tager sig ud som en uendelig gentagelsesproces, er der dog for Jastrau skred i lortet. Således kan man læse Kjærs lille historie med myreløven, der graver en tragt i sandet, så myrerne glider ned til død og fordærv, som en karikatur på det projekt som Jastrau er i gang med: at finde jorden. For Kjær er processen dæmonisk, for Jastrau er den derimod befriende.

Man kan diskutere det overbevisende i den insisterende placering af Jastrau i forbindelse med jord-elementet, som finder sted på romanens sidste sider. Ingen psykologisk indsigt hos Jastrau betinger, at han nu skulle være færdig med sin selvdestruktion; epilogen bringer ingen afklaring på, om han virkelig kommer til Berlin, og hele spillet omkring brandpolitien holder den mulighed åben, at der her faktisk kunne findes en reserve at drikke videre på. Troen på, at Jastrau til slut virkelig finder hjem til jorden bygger udelukkende på, at man læser den glidende bevægelse gennem elementerne som en symbolsk proces på vej mod jorden. Den mand, der aldrig fik sin mor som barn, og som vi første gang mødte udhængt i det tomme rum mellem meningernes omskiftelige vinde, finder nu frem til det eneste, der kvindeligt kan omslutte ham og give ham tryghed i sig selv: jorden. "En dreng staar ved en afgrund, og så kommer de gribende hænder" associerer Jastrau et sted (p. 422). Nu er det endelig lykkedes ham at gå i barndom ('hundene'), og ved den gabende jord, der er på vej til at sluge ham, føler han, som om hans moders frelsende hænder igen griber ham. Han fortælles ned i jorden af en fortæller, der gør det fortidige begær nærværende som hovedpersonens længsel efter ro og trøst.

Efter branden flakker Jastrau med cognacflasken i hånden ud på Christianshavns Vold; lægger sig med fødderne mod et træ og er nu et subjekt i naturen - både med vægt på første og sidste stavelse (p. 445). "Men han var den, han var" (p. 459), står der om ham med et dækket citat fra underteksten til Nietzsches vanvittige selvbiografi *Ecce homo*, og samtidigt en sætning, der både er Jastraus indre monolog og fortællerens udslukte konstatering af, at rejsen er ovre. "Han er træt. Han har rejst" - der er den samme postcoitale stemning over disse sidste sider i *Hærværk* som over afslutningen på "Ithaca"; den stemning, som vi også fandt i Steffensens "Diminuendo", hvor jeg'et finder kvinden i tingene, dvs. i det konkrete, og derigennem finder sin ro. Det er denne stemning, der gør den afsluttende, monotone gentagelse af jordmetaforerne troværdig.

"... for nu lå han på jorden og døde." (p. 462), det er fra denne position, at Jastraus liv kan fortælles, det er denne opgåen i jorden, der er fortællerens sanktion for sin fortælling, som Walter Benjamin siger. Jastrau dør ikke i fysisk

forstand, men han har nået den samme ro og ydmyghed, som andre af Kristensens figurer opnår i eller over for døden. "Det er døden, der er den eneste fredelige udgangsdør fra Tom Kristensens nutidsverden", siger Regin Højbjerg-Pedersen i sin bog om digteren fra 1943 (p. 25), og i den forstand er Jastraus oplevelse på Christianshavns vold en dødsoplevelse. Ganske vist drikker han videre, men det er ligegyldigt, for nu har han jord på sine hænder og whisky'en smager som grundvand (ibid.). "Jastrau hvilede på den nøgne jord" (p. 463) - hvor han ved branden i sin lejlighed triumferende kunne fremstå i sin nøgenhed, er det nu jorden selv, der er nøgen. Det er en del af den stemning af erotisk, postcoital samvær, der hviler over scenen. Et begær er udslukt ("Det lettede, for hans lejlighed brændte ned til grunden.."(p. 436)), hovedpersonen har fundet sin moder jord, solen er ved at gå ned, og fortællingen er ved at finde sin afslutning. Hvis voldgraven er en hallucination, er det en hallucination man ikke kan se igennem. Uendeligheden er brudt, og der er for første gang for Jastrau ikke noget på den anden side. Lige som der for læseren ikke er flere sider efter denne. Forskydningerne og metaforkædernes rasende vanvid er bragt til tavshed. Jastrau er blevet fortalt frem til symbolet jord, og her slutter fortællingen. Derfor er jorden også symbolet for dette ophør, et ophør der er mere definitivt end i Ulysses, hvor denne jord jo pludselig begynder at få mæle i romanens på flere måder postcoitale slutkapitel: Mollys monolog.

Hærværk slutter altså ikke med, at dens hovedperson i nogen 'virkelig' forstand, dvs. på det fortalte niveau, får sin moder tilbage, men ved at kompositionens overordnede symbolkæde har ført læseren gennem elementerne luft, vand og ild for at lande på et jordelement, der er tydeligt kvinde- og moderfarvet, og hvor hovedpersonen oplever følelser, der svarer til et barns oplevelser i moders favn. I en kunstfærdig, artistisk struktur har Tom Kristensen skabt en fortælling om at genfinde den døde mor, gennem de monotone gentagelsers netværk er der skabt en form, der kan siges at fastholde billede af den mistede. Et moderimago i sproget. Det afgørende er her kombinationen af en fortælling om en mand, der tidligt har mistet sin mor og som er undervejs efter at genfinde hende - og så en stram symbolsk fortælling, der i et - kan man vel nok kalde det - mytisk skema bøjer et kaotisk univers ind i en form, der bygges op i et selvreferentielt, 'autonomt' system. Elementkæden etableres i romanen *Hærværk* og får sin symbolske betydning gennem det tekstuelle forløb. Kakkelovnsens ild får sin betydning ved henvisningen til den store brand til slut, og vice versa, lejlighedens betydning som himmelskib opstår i den placering på overgangen mellem de to elementer, etc. *Hærværk* handler om en rejse mod noget moderligt - og den etablerer en struktur, som vi

i Tom Kristensens liv kan tolke som et svar på en fundamental tabsoplevelse: af symbiosen med moderen. Værket bliver en slags erstatning for den falliske moder. At elementkæden luft-vand-ild-jord samtidigt har mindelser om forløbet i T.S. Eliots *Waste Land* og den mytisk-symbolske fortællestruktur nærmer *Hærværk* til den læsning, som Eliot gav af *Ulysses* i den berømte anmeldelse fra 1923, er med til at placere *Hærværk* som den danske højmodernismes mesterværk. En balance mellem intertekstualitetens "stolentelling" og en autonom, selvrefentiel struktur.

Rejsen gennem de fire elementer tilbage til Moder Jord er altså den struktur, der stabiliserer den intertekstuelle betydningsspredning i *Hærværk*. Den dansende stjerne, som værket er, forudsætter nok at man har haft kaos i sig - men også at dette kaos er overvundet. Men henvisningen til Eliots "Myth, Order and Ulysses" indikerer vel så også, at *Ulysses* har en lignende struktur? Og har jeg ikke i denne modlæsning til Niels Brøndums forsøg på at gøre *Hærværk* til et dissemineret mylder a la *Finnegans Wake* gang på gang kunnet finde paralleller til *Ulysses* narrativt-symbolske forløb? Det skal alligevel være min slutpåstand her, at forskellene grundlæggende er større end lighederne, og hvis *Hærværk* er typisk modernistisk, er *Ulysses* avantgardistisk. Og det er som man husker igen den omvendte tese af Brøndums, der som sagt anså *Ulysses* som i sidste instans apolinsk ordnet og *Hærværk* som dionysisk kropslig. Jeg vil pege på to grundlæggende forhold for at mene det modsatte.

Hvor Jastrau skrives hjem til det moderlige, fordi Tom Kristensen dristigt ligger i med den overgramsede mokke, sproget, og undertvinger det sin formede vilje, når Bloom i Joyce's roman på fortællingens niveau hjem til sin Molly, der også efter besøget af Boylan er en overgramset mokke, men efter den i natten indtræffende menstruation også er 'renset' og måske kan blive moder til en ny søn. I alt fald synes hun villig til om morgenen den 17. at servere to æg for sin ægtemand på sengen, og det er jo i alt fald en begyndelse. Men har hun stort set været fraværende gennem hele bogen og derfor jo også i dens tekstur været stum, tildeles hun unægtelig sproget i sidste kapitel og bliver påtrængende talende. Og hvor det næstsidste kapitel "Ithaca", der har samme tal som datoen - 17 - , antyder en forening af det mandlige og det kvindelige i en cirkelstruktur, med Bloom og Molly liggende omvendt i sengen, så overskrider Mollys slutmonolog alle stabiliteter og helheder. En vild 'kvindelig' associationskæde (der dog også er gennemsyret af orden: otte-tallet) suspenserer al hjemkomstens sikkerhed, også selv om hun slutter med sine affirmative ja'er. Stort set alle bogens symbolkæder brydes her op igen og sendes ud på nye associationsrejser - ligesom Molly selv i sin rejse fra sengen

og hen til potten og tilbage igen både gentager, forskyder og parodierer Blooms rejse gennem Dublin.

Selve potten er et godt eksempel på det: fra Mulligans barberskål i 1. kapitel, over forskellige tepotter og tekopper (og som moder Grogan siger: man skal ikke blande te og tis, men Molly blander te og mælk i vædskernes metempsykose) til kakaokoppen i "Ithaca" stabiliseres symbolet tilsyneladende omkring den hellige grals tilsynekomst i nadveren. Men nej: gentagelserne sikres aldrig i det faste symbol i *Ulysses*: Mollys potte sprænger metaforen og slipper associationerne løs igen som Æoluses vinde af sækken. *Ulysses* er en stor tepotteleg, som den Bloom legede med den senere Mrs. Breen i deres uskyldige ungdom. Ordet 'tepotte' betyder i legen ingenting og alting og kan puttes ind overalt som en tom signifié. Det er sprogets køren sig selv ad absurdum. Således også Mollys monolog: det kvindelige sprog tager kun imod manden i en flydende usikker metonymikæde, der trodser alle forestillinger om et fasttømret symbolsk univers - en fallisk moder. En sådan er Molly Bloom bestemt ikke, og ved sin placering i *Ulysses* slutning forhindrer hun bogen i også at blive det. Der er naturligvis også en lang række andre grunde til dette, men dette er en af de vigtigste.

Dertil kommer den ganske anderledes funktion Steffensen har i *Hærværk* i forhold til sin næsten-navnebroder Stephen Dedalus. Hvor Steffensen afskibes som udviklingsmodellens falske variant ad patres, udgør Stephens centrifugale bevægelse ud i natten efter mødet med sin potentielle fader et ligeberettiget alternativ til Blooms 'hjemkomst'. Bloom ville som bekendt gerne have koblet Stephen og Molly og dermed have dem samlet under sit tag, men begge stritter imod. Med Stephen mister han igen en søn og derved endnu en mulighed for at vinde faderstatus; udspændt mellem en kvinde, der kun tøvende tager imod ham og en søn, der forlader ham, mister hans 'hjemkomst' også på det narrative plan al kulminationsstatus. Jastrau mister ganske vist også en søn, der bliver-borte med sin mor i telefonen, men tabet af Steffensen er en naturlig - Steffensen ville sige 'logisk' - konsekvens af hans udvikling og bestemt ikke at beklage. Skal Jastrau skrives hjem i modernismens overgramsede symbolstruktur, må den radikale avantgardist Steffensen ofres. Og det bliver han uden skånsel.

For den anden side af avantgardistens afvisning af sprogets overgramsede mokke er, at han ligger i med hende i en promiskuøs kopuleringen, der får ham til at glemme både tid og sted. Resultatet er f.eks. *Finnegans Wake*. Modernisten munter sig nok en tid med de letlevende damer, men glemmer aldrig at han med sit værk først og fremmest skal lukke et smertende sår. Ligesom Shakespeare i Stephens tolkning i "Scylla og Carybdis" nok frekventerede

luderne i den store skøgeby London, men altid digtede med "forvisningens tone i sit hjerte", fordi Ann Hathaway havde forrådt ham hjemme i Stratford. I min typologi ligger *Ulysses* i den henseende meget tættere på *Finnegans Wake* end *Hærværk*.

Men skulle jeg fristes en sidste gang af sirenesang, skulle det være til at gøre Stephens ord til mit, da han på John Eglintons spørgsmål: "Tror De på Deres egen teori" resolut, men ikke helt troværdigt svarer: "Næh".

¹ Virginia Woolf: *Moments of Being* (ed.: Jeanne Schulkind), London 1985, p. 67

² op. cit. p. 98

³ op. cit. pp. 89-90

⁴ op. cit. p. 189

⁵ op. cit. p. 189-190

⁶ Virginia Woolf: "Bølgerne", Kbh. 1994, p. 176

⁷ op. cit., p. 179

⁸ op. cit., p. 180

⁹ op. cit., p. 183

¹⁰ Jørgen Dines Johansen (red.): *Psykoanalyse, litteratur, tekstteori*, Kbh. 1977, p. 132-133

¹¹ Lis Møller: *Freuds litteraturteori*, Kbh. 1984, p. 124-125

¹² Karl Erik Schøllhammer & Erik Kr. Sloth (red.): *Dødens tårer*, Århus 1985, p. 142-143

¹³ Citaterne fra *Hærværk* er fra 7. oplag, Kbh. 1963, her p. 16