

ULLA MUSARRA-SCHRØDER

MODERNISMEN I 30'ERNES DANSKE
LITTERATUR
(TOM KRISTENSEN, JACOB PALUDAN,
HANS KIRK)

I det følgende skal jeg undersøge, hvor vidt mellemkrigstidens danske litteratur tilslutter sig de samtidige europæiske og amerikanske modernistiske bevægelser, - om der i mellemkrigstidens litteratur er tale om værker, der tydeligt placerer sig inden for den samtidige modernisme, eller om der snarere er tale om en herskende tendens til at forene de modernistiske træk med ikke-modernistiske (eventuelt realistiske) træk (1). Samtidig besvares spørgsmålet, om de periodiseringskriterier, der i almindelighed anvendes til at afgrænse den europæisk-amerikanske modernisme, også kan anvendes på mellemkrigstidens danske litteratur.

Jeg begrænser mig til tre romaner, der placerer sig centralt i "perioden" mellem 1920 og 1940: Tom Kristensens *Hærværk* (1930), Jacob Paludans *Jørgen Stein* (1932-1933) og Hans Kirks *Fiskerne* (1928). I min analyse af de tre romaner, hvor hovedvægten lægges på *Hærværk*, skal jeg koncentrere mig om de træk, der vidner om selektion (tilegnelse og afvisning) af de typisk modernistiske fortælle-måder.

I *De modernistiske fortælle-måder*:

Modernismen er kendetegnet af de fire følgende generelle tendenser:

1. Orientering mod en indre i stedet for mod en ydre virkelighed. Interesse for handlinger, der foregår i den menneskelige bevidsthed, mere end for handlinger, der finder sted uden for bevidstheden.
2. I stedet for beskrivelse af den ydre iagttagelige verden, konstruktion af autonome fantastiske eller visionære verdener.
3. Mistillid til eksistensen af al absolut viden. I stedet hersker opfattelsen, at al viden er foreløbig og hypotetisk og at det heller ikke i litteraturen er muligt at formulere definitive standpunkter.
4. Interesse for sproget selv og de mulige litterære udtryksformer (2).

Disse fire generelle tendenser leder til en række specifikke fortælle-måder:

a. *Introspektion + reduktion af den extradiegetiske fortælle-aktivitet*: Den modernistiske forfatter beskriver indre handlinger, d.v.s. handlinger, der finder sted i den menneskelige bevidsthed (som f.eks. hos Proust, Virginia Woolf og Joyce). De tekniske midler til beskrivelse af disse handlinger er videreudviklede former for "style indirect libre" eller for bevidsthedsstrøm.

Introspektionen ledsages af en ny point- of view- og af en ny fortælle-teknik. I den traditionelle roman dominerede den *extradiegetiske* fortæller (der står uden for den fortalte handling): det var den extradiegetiske fortæller, der *så* begivenhederne, og det var også ham, der beskrev eller *fortalte* dem: han fungerede både som *focalisator* og som *fortæller*. I den modernistiske roman indskrænkes fortællerens aktieradius drastisk. Focalisatoren er i de fleste tilfælde *indtradiegetisk*: det er personen selv, der ser og registrerer hvad der foregår i hans omgivelser (3). Den intradiegetiske focalisationsvirksomhed kombineres for det meste

med en intradiegetisk fortælleaktivitet: personen fungerer mere og mere som selvstændigt udsigelsessubjekt. Han udtaler direkte sine egne tanker og følelser, mens fortællerens rolle som formidler mellem person og læser stadig reduceres. I den modernistiske roman kan man således iagttage en indskrænkning af de extradiegetiske og en expansion af de intradiegetiske virksomheder: personen bliver mere og mere emanciperet, han får stadig større råderum (cf. Musarra-Schröder, 1981, pp. 64, 150-152).

I den modernistiske roman former fortællingens instanser således ikke i samme grad som i den traditionelle (bl.a. realistiske) roman noget hierarki (Bal, 1977, pp.32-33). Personernes og fortællerens viden er lige relativ og foreløbig. Der findes da også stadig færre passager, hvor fortælleren er i stand til at distancere sig fra personen og dennes "inferieure" viden. I den traditionelle roman former denne distancering sig ofte som "passiv dialogisme": det er fortælleren, der med ironisk eller parodisk tonefald gengiver (fortæller) personens tanker eller replikker. I den modernistiske roman retter personen sig i polemik mod andre (tekstuelle eller extra-tekstuelle) instanser (mod andre personer eller eventuelt mod læser-instansen). I stedet for "passiv dialogisme" er der nu tale om "direkte (aktiv) polemik" (4).

b. *Restriktion af det ydre rum og af den ydre tid*: Den ydre tid og det ydre rum er stærkt begrænsede. Handlingen udspilles jo i bevidstheden mere end i den ydre verden. Det ydre handlingsforløb kan være begrænset til et døgn (som f.eks. i *Ulysses*) og bevæge sig i et snævert rum (som i romaner af Virginia Woolf).

c. *Extension af den indre tid og det indre rum*: Den modernistiske romanfigur rejser ikke i den ydre, men i den indre verden: i sin fantasi bevæger han sig let fra det ene rum til det andet og fra det ene tidsplan til det andet (Proust og Woolf). Den ydre (kosmiske) tid, urets tid, spiller en ringe rolle. Den bliver erstattet af den indre tid eller af den subjektive tidsoplevelse (5).

d. *Brud på kronologien*: Den intradiegetiske focaliseringsaktivitet (samt extensionen af den indre tid og det indre rum) leder til brud på kronologien. I modsætning til fortælleren i den traditionelle roman befinder hovedpersonen (og eventuelt fortælleren i jeg-romanen) sig i begivenhedernes midte. Som følge heraf kan han ikke organisere begivenhederne logisk. Det temporale organisationsprincip, der, eftersom det beror på contiguitet, kan betragtes som metonymisk, erstattes i større eller i mindre udstrækning af et metaforisk organisationsprincip (Jakobson 1963, pp. 61-67). Personens tankestrøm er bestemt af analogier: i sine tanker springer han fra nutid til fortid og fra fortid til nutid. En begivenhed i nutiden kan erindre ham om en begivenhed i fortiden (Proust), en erindret begivenhed i fortiden kan føre tanken hen på lignende begivenheder (indtryk eller følelser) i nutiden (*The Sound and the Fury* af William Faulkner).

e. *Auto-refleksivitet*: Interessen for sproget selv og for de litterære udtryksmåder kan føre til forskellige former for indre genspejling: værket reflekterer sig selv, det thematiserer og problematiserer sit eget emne og sin egen teknik. I princippet kan man skelne mellem to forskellige typer: den meta-narrative og den thematiske kommentar. I det første tilfælde drøfter fortælleren (i jeg-romanen) og personerne de i værket anvendte fortællemåder. I det andet tilfælde kommenterer personerne (eller fortælleren) værkets emne. Auto-refleksiviteten kan realiseres ved hjælp af "mise en abyme"-teknikken: en mini-handling eller en mini-beskrivelse (f.eks. af et kunstværk) er indlagt i teksten og reflekterer i komprimeret form essentielle tekniske eller thematiske aspekter af værket i dets helhed (6).

II. *Selektion af de modernistiske fortællemåder i "Hærværk"*:

1. *Introspektion*. I *Hærværk* er den modernistiske interesse for den indre handling tydeligt manifesteret. Romanens hoved-handling foregår i "sjælen", i et menneskes bevidsthed om sin egen og om omverdenens eksistens. Romanens handling kan ses

som bestående af en treleddet bevægelse: en bevægelse *indad* (mod "sjælen", mod underbevidstheden (symboliseret bl.a. gennem akvariet)), en bevægelse *nedad* (mod den tabte ungdom og dens fortrængte idealer (symboliseret bl.a. gennem Stefan Steffensen)) samt en bevægelse *udad* (mod det visionære og det uendelige (symboliseret gennem visse aspekter af by-landskabet)). Det er i denne forbindelse værd at bemærke, at romanen også kommenterer introspektionen. Læseren opfordres til at tage stilling til koncentrationen om den indre handling og til overvurderingen af det "sjælelige". Romanen forholder sig således relativiserende til én af de modernistiske tendenser, som den selv repræsenterer. Dette tydeliggøres først og fremmest gennem mottoet: "Frygt sjælen og dyrk den ikke, for den ligner en last" (*Hærværk*, p. 5). Denne relativiserende indstilling til en i modernismen herskende tendens kender vi også fra en anden modernistisk roman, Thomas Manns *Der Zauberberg*. Også her advares der ved flere lejligheder mod rendyrkelse af det sjælelige.

Koncentrationen om den indre handling ytrer sig på forskellig måde. Ole Jastrau gør sit eget indre forfald til genstand for sin opmærksomhed. Han iagttager og følger forfaldet fra stadium til stadium. Introspektionen understreges gennem forskellige konkrete figurationer for det sjælelige. Den vigtigste konkretisering af den personlige tilbagehigen, for bevægelsen *nedad*, findes i Stefan Steffensens skikkelse. Stefan repræsenterer det, som hovedpersonen har mistet eller fortrængt. I Jastraus længsel mod identifikation med Stefan Steffensen (cf. Rissbjerg, 1981, p. 23) sporer vi den typiske modernistiske regressivitet i stedet for den traditionelle progressivitet. Mens den traditionelle roman helt stræber fremad mod større personlig modning (cf. udviklingsromanen), stræber den modernistiske helt tilbage mod det oprindelige. Eksempler herpå findes i de talrige romaner, der repræsenterer og beskriver en "recherche du passé" (7). Denne tendens er (udfra et vist borgeligt snæversyn) formuleret kritisk-polemisk af Johanne: "Og du, en voksen mand, at lade dig forlokke af en dreng" (*Hærværk*, p. 186). Andre konkretiseringer af det sjælelige findes i by-landskabet: de dybtgrønne

akvarier, kanalerne, de grønne alleer symboliserer det underbevidste eller det forbevidste, målet for Ole Jastraus stræben *indad*. Andre aspekter af by-landskabet, den lyse, åbne horisont og (med stærk ambivalens) de lyse fortræksgardiner i genbohuset symboliserer målet for Jastraus uendelighedslængsel, for hans stræben *udad*.

Koncentrationen om bevidsthedshandlingen eller, om man vil, det sjælelige er ledsaget af en fortælleteknik, der lader det direkte bevidsthedsudtryk have første rang. Formulerer vi denne iagttagelse i narratologiske vendinger, vil det sige, at de extradiegetiske focalisations- og fortælleaktiviteter viger for de intradiegetiske aktiviteter. Det er den intradiegetiske focalisator, der dominerer: byen og dens skikkelser, Steffensen, Anna Marie, Vuldum o.a. *ses* (ofte i forvrænget form) gennem Jastrau. Der er for det meste ingen anonym og extradiegetisk focalisator (evt. auktorial fortæller), som modificerer eller korrigerer Jastraus indtryk. En undtagelse finder vi ganske vist i den følgende passage, hvor en anonym fortælleinstans introducerer og kommenterer Jastraus måde at se Stefan Steffensen på: "Og Jastrau opfattede ham som et syn, en vision, hvad han altid gjorde, når han blev ædru under et sold. Steffensen havde løftet læberne fra de lange, smalle tænder, og en svag rødme brændte over øjnene, han var en grimasse, smertelig stivnet i komik [...]" (*Hærværk*, p. 327). I den citerede passage kombineres en tydelig intradiegetisk focalisationsaktivitet med en kommenterende extradiegetisk fortælleaktivitet. Eksempler på den rene intradiegetiske focalisationsaktivitet (som dominerer teksten) findes i de følgende passager. Her er det Jastrau, der, uden formidlende kommentar fra fortællerens side, *ser* Arne Vuldum ("Jo, det var ganske rigtigt Arne Vuldum, som kom lige fra biblioteket. Dødbleg i værelsets lyshav af sol og blank fernis" (*Hærværk*, p. 315)) og redaktør Iversen ("Hans lange, dyregtignende kranium med den knudrede nakke tegnede sig i en skarp silhuet mod lyset" (*Hærværk*, p. 284)). I begge tilfælde er den intradiegetiske focalisationsaktivitet karakteriseret gennem en tydelig visualisering: Jastrau ser de andre som profiler eller som skygger mod en baggrund af skarpt lys.

I de ovenfor citerede eksempler er den intradiegetiske focalisationsaktivitet ledsaget af en extradiegetisk fortælleaktivitet: det er fortælleren som, med eller uden introducerende kommentar, fortæller det, som personen ser. I mange andre passager er den extradiegetiske fortælleaktivitet erstattet af en intradiegetisk udsigelsesaktivitet: personen giver selv udtryk for sine tanker og følelser, han er selvstændigt udsigelsessubjekt. Den intradiegetiske udsigelsesaktivitet er ikke alene repræsenteret gennem dialogen, gennem den direkte replik eller den direkte tankeangivelse, men også gennem forskellige former for "style indirect libre" og for bevidsthedsstrøm. "Style indirect libre" findes f.eks. i den følgende passage, hvor personsteksten (PT) indledes og afbrydes af fortællerteksten (FT) (8):

"Ordene sank dybt ned i den blege og gennemsigtige ro, det lyse skær fra genboens fortræksgardiner, Jastraus sjæl. (FT)

Nej, nej, hvad var det dog for en beslutning, disse tilfældige ord af en vildfremmed mand var ved at forme i hans sjæl? (PT)

Han skød stolen tilbage fra bordet og rejste sig. (FT) Nu måtte der ske en forandring. Han kunne ikke blive ved med at sidde her og drømme og lade uberegnelige idéer gro fast. Men hvem havde fortalt Johanne det? Og hvad? [...] Den sidste, afgørende samtale havde de ført, mens andre havde været til stede, han i en bar, og hun, hun . . . (PT)

Frem og tilbage, frem og tilbage vandrede han, travede han." (FT) (*Hærværk*), pp. 230-231).

Eksempler på bevidsthedsstrøm møder vi i langt udspundne passager, hvor personsteksten ikke afbrydes af nogen fortællertekst. Bevidsthedsstrømmen karakteriseres videre gennem den fragmentariske, ulogiske opbygning, gennem de pludselige indskydelser og gennem fantasier og visioner, der overskrider de tidsmæssige og de rumlige grænser. Et typisk eksempel finder vi i nedenstående passage, hvor tankestrømmen, der hovedsagelig stimuleres gennem indtryk i *nuet*, gennemvæves af brudstykeagtige hentydninger til det, der er sket i en umiddelbar *fortid* eller til det, der eventuelt kan ske i *fremtiden*:

"Uendeligheden? Var det ikke den han søgte? Han ville være et uendeligt menneske, et kultisk menneske. Å, hold kæft! Nu fik den tindrende musik i den

skumrende sommeraften ham til at lyve igen. Hvor var himlen ude over de sorte tage blå og dejlig - blåviolet og dragende. Skorstenene stod med laksorte, skarpe konturer. Som et panserskib på Rheden . . .

Engang skulle det blive til et digt, engang, hvis digte kunne blive væsentlige for ham igen. I øjeblikket var de løgn. Det var de vist også for Steffensen.

Som et panserskib på Rheden . . .

Togt imod umuligheden . . .

Alt var løgn, gennemsigtig som en mening.

Meninger? Nu Sanders, den idiot! Meninger? Hvorfor var Sanders gået fra baren lige op til Johanne og havde sladret? Det var vel meninger der havde drevet ham. Var det?" (*Hærværk*, p. 266).

I den citerede passage bindes de forskellige tidsplaner til hinanden ved hjælp af hovedpersonens associationer. Associationerne bestemmes af analogier (mellem skorstenene og panserskibet, mellem sammenligningen med panserskibet og et muligt digt (der også skal indledes med en sammenligning), mellem den hånlige afvisning af digtet (som "gennemsigtig mening") og Sanders meninger) og af contiguitet (mellem Sanders meninger, hans øvrige person og hans "sjofle" handlinger). Organisationsprincippet er følgelig overvejende metaforisk (karakteristisk for bevidsthedsstrømmen og for den modernistiske fortælleteknik i det hele taget), men også delvist metonymisk.

Andre karakteristiske former for bevidsthedsstrøm finder vi hvor indtryk fra nuet gennemvæves med brudstykker af børnesange, som repræsenterer overlevende rester fra fortiden. Denne oprindelig Joycianske teknik realiseres f.eks. i den følgende passage:

"hun rakte ham med en overgiven hjertelighed sin hånd, så Oluf kom til at sidde bag en lænke af hænder, en gyng, gyng, gang, falder i sang, falder de skønneste roser, kunne viceværtens lille pige synge, hun kunne så meget, - og Oluf lændede sig ind imod gyngen" (*Hærværk*, p. 122).

Også her kombineres det metaforiske organisationsprincip (association fra gyngbevegelsen til børnesangen) med det metonymiske (association fra børnesangen til viceværtens datter).

Som konklusion på det foregående kan vi fastslå, at *Hærværk*, både hvad focalisations- og hvad fortælleteknikken angår, er i fuld overensstemmelse med de dominerende tendenser i modernismen: der finder en forskydning sted fra de extradiegetiske til de intradiegetiske aktiviteter. I det extradiegetiske rum findes der ganske vist stadig spor af den extradiegetiske fortæller, men det er en anonym og neutral instans, som kun registrerer de situationer, hvor hovedpersonen agerer som person blandt andre personer. I de fleste tilfælde er det hovedpersonen selv, der både fungerer som focalisator og udsigelsessubjekt. Det er i overensstemmelse med denne fordeling af fortælleaktiviteterne, at der så godt som aldrig er tale om distancering eller om "passiv dialogisme"; den fri inddirekte tanke og bevidsthedsstrømmen er for det meste rent "personale". Distanceringen spiller kun en rolle inden for det intradiegetiske felt, for det meste, som i følgende passage, i skikkelse af "aktiv polemik":

"De havde været stupide. Han kendte dem, de tykke dyr. Hvor tit havde han ikke oplevet deres billige overlegenhed over for en fuld mand! Og saa dette pludselige tag i armen på kalorius. Af sted med sig! Jo, han kendte det. Han havde set det saa tit [. . .] Og de skulle afsløres, skulle de" (*Hærværk*, p. 167).

2. *Tid og rum*. I *Hærværk* finder vi ikke i samme grad som i andre modernistiske romaner (som f.eks. hos Proust, Joyce eller Faulkner) en opløsning af kronologien. Handlingen forløber i hovedsagen kronologisk; de retrospektive passager er i reglen korte og indgår som oftest som led af bevidsthedsstrømmen. Der dykkes ikke vedvarende ned i erindringen. Det er kun fragmenter af fortiden, der flakker gennem bevidstheden. Denne oprindelige kronologi er imidlertid, hvad der kan betragtes som et typisk modernistisk træk, tilsløret og udslettet. I sin uendelighedslængsel og evighedstrang udsletter hovedpersonen alle akcenter i sit ydre liv. Efter solnedgang, om aftenen i baren, hvor Jastrau og Steffensen "ganske stille - ganske langsomt gaar i hundene" (*Hærværk*, p. 106), kommer tiden (urets tid) dem ikke længere ved: "Ganske vist hang uret over baren og angav tiden. Men det var en anden tid. Som et ur paa en film. Et klokkeslet for filmens mennesker, ikke for tilskuerne" (ib).

Tidens cæsurer tilsløres i første række af de evige gentagelser: de gentagne bar- og drukkenskabsscener, slagsmålene, den lange række af knuste ruder, det altid tilbagevendende lysskær på aftenhimlen. Gentagelsen er genstand for flere ordskifter mellem Jastrau og Steffensen. Den konstituerer sig således ikke blot som et af romanens vigtigste themaer, men manifesterer sig også gennem romanens ledemotiviske teknik, - en teknik der oven i købet thematiseres og kommenteres: "den evige gentagelse, det samme om og om igen" (*Hærværk*, p. 275). Evighedsmonotonien kommer endelig til udtryk gennem de gentagne beskrivelser af Jastraus og den "evige Kjærs" tilværelse uden for tiden: "I hotelindgangen, i de to kurvestole sad Jastrau og den evige Kjær og betragtede livet, der gled forbi, menneskene, der havde saa underlig travlt" (*Hærværk*, p. 410).

Et sidste udtryk for opløsningen af den tidsmæssige progression finder vi i den åbne slutning. Det er muligt, at Jastrau rejser, men også at han drikker sig ihjel. Endelig er der intet, der kan forhindre læseren i at antage, at det langsomme forfald fortsætter, at romanens scener stadig vil kunne gentages, også ud over tekstens grænser.

Hvad det fiktionelle rum angår, er der i høj grad tale om restriktion og extension, restriktion af det ydre rum (den ydre handling begrænser sig til enkelte relativt snævre rum: én lejlighed, ét redaktionslokale, én bar, en by) og extension af det indre rum. I *Hærværk* er samspillet mellem den rumlige restriktion og extension karakteriseret af de gentagne forsøg på overskridelse og gennembrydning af det snævre rums grænser. I lejlighedens snævre rum føler Ole Jastrau sig som fange. Han stræber udad, ud mod lyset i byens gader, på aftenhimlen eller på genboens fortræksgardiner. Kontrasten mellem stuens lukkethed og mørke og det omgivende rums lys understreges ofte. Et symbol på grænseoverskridelsen finder vi i de mange ituslåede ruder, først og fremmest i trappevinduet i Jastraus bolig ("Men dér var det trappevindue igen. Han standsede. Ruden var slaaet ud. Men der var noget mildt i den kolde luft som trængte ind. En anelse af foraar [. . .] Den knuste rude var som et aandehul" (*Hærværk*, p. 9)). men også i ruden i entrédøren, gennem hvilken Jastrau første gang ser Steffensen,

og som slås ud under deres slagsmål, og endelig i ruden i den katolske kirke, som de begge slår ud i uendelighedstrang under en natlig hærværksscene. Muligheden for overskridelse af grænsen mellem byens relativt lukkede rum og rummet udenfor antydes gennem beskrivelsen af gader, der løber i retning af den lyse horisont ("Istedgade! Uendelighed! Husene laa som en lang, blaa slugt. Lige ind i solnedgangens sidste, røde pyt" (*Hærværk*, p. 320)), gennem beskrivelsen af gule husmure og gule anemoner og af vinduesruder, der reflekterer lyset fra horisonten. Sin egen mørke lejlighed ser Jastrau som en "hule med indgangen vendt mod et genskær" (*Hærværk*, p. 230). Overskridelsen af grænsen mellem byens rum og uendeligheden symboliseres videre gennem beskrivelsen af træer "med rødderne klemte nede mellem brostenene, og med støjende graaspurve i den grønne krone" (*Hærværk*, p. 240).

Det vigtigste udtryk for extensionen af det indre rum findes i de talrige passager, hvor byen beskrives som et landskab, som "en højslette", som "en uhyre stor, øde strækning", som en "tilfrosset sø", som "fjerne bjerge" og som et "hav der ses fra en skrænt" (*Hærværk*, pp. 10, 57, 64, 288). Beskrivelserne af bylandskabet er i første række metaforiske: der er en tydelig analogi mellem torvene og havene eller sletterne, mellem hustagene (eventuelt skorstenene) og de "fjerne bjerge". Metaforerne støtter imidlertid også på et metonymisk fundament (9). Som i megen anden modernistisk litteratur repræsenterer bylandskabet bevidsthedens overskridelse af grænserne mod det, der grænser til byen, det åbne landskab. Bylandskabet hos Tom Kristensen og hos andre modernistiske forfattere (som f.eks. James Joyce, T.S. Eliot og den hollandske modernist Martinus Nijhoff) forener byens snævre og lukkede rum med dets mindre begrænsede omgivelser. Interessen for bylandskabet vidner desuden om modernistens tendens til at lade det ydre (empiriske) rum fungere som basis for konstruktionen af nye, visionære rum.

3. *Relativitet og ambivalens*. Den modernistiske relativitet og foreløbighed er i første række repræsenteret af handlingens mangel på afsluttethed. Jastrau når aldrig et endeligt stadium. Der er ikke tale om noget absolut fald og endnu mindre om noget absolut højdepunkt. De løsninger på sit livs problemer, som Jastrau foreslår, er højst relative og hypotetiske. De er aldrig definitive og afløses snart af andre. En fortsættelse af Jastraus liv (og af romanens handling) er da også kun mulig gennem gentagelse. Relativiteten står i forbindelse med den i romanen stærkt repræsenterede ambivalens. Såvel Jastraus uendelighedsstræben som målet herfor er højst tvetydige: det *gule* lysskær over tagene ændrer sig hurtigt til *rodt* ildskær ("Lige ind i solnedgangens sidste, røde pyt" *Hærværk*, p. 320), det *grønne* lys under alleens træer ligger nær akvariernes *grønne mørke* og genboens *hvide* fortræksgardiner afsløres som *Sorte* Elses gardiner. Det stærkeste vidnesbyrd om ambivalensen findes i hovedpersonen selv, i hans forhold til Stefan Steffensen og i dennes forhold til sig selv. I denne sammenhæng står Janus-symbolet centralt. Jastrau opfatter sig selv som en Janus-figur: "Han, Jastrau, en alvorlig kritiker, højesteret i det københavnske aandsliv. Han ville jo kun være menneske, og han var gaaet over i de to dele, to masker" (*Hærværk*, p. 215). Også Steffensen ses som en Janus-figur: "En skikkelse, hvis ansigt ligesom var delt i to, en mørk halvdel ind mod værelset, og en lys ud mod det svindende dagskær fra vinduerne" (*Hærværk*, p. 150). Jastrau selv er spaltet mellem borgerlighed og uendelighedslængsel, mellem uendelighedslængsel og selvødelæggelse, hærværk. Uendelighedslængslen har sine positive sider (at "frygte" sjælen) og sine negative sider (at "dyrke" den). Janus-figuren Stefan Steffensen er spaltet mellem følsomhed, kunstnerisk talent (repræsenteret af navnet Stefan (10)) og brutalitet, forbrydertendenser (antydnet gennem navnet Steffensen). Jastraus forhold til Steffensen er tvetydigt. På den ene side afsky og fjendskab, på den anden side venskab og stræben mod identifikation. Det mest fuldstændige udtryk for denne tvetydighed finder vi i slagsmålsscenen i Jastraus lejlighed, hvor den ituslåede rude (den samme rude, gennem hvilken Jastrau første

gang så Steffensen) vidner om identifikationens (foreløbige) triumf (11). I Jastraus forhold til Steffensen antager det klassiske dobbeltgængermotiv (hvor den ene repræsenterer den andens halvdel) en meget kompleks form. Begge Janus-naturer udelukker en egentlig komplementaritet. De to repræsenterer ikke alene absolutte modsætninger, men ligner også hinanden på visse punkter. Således repræsenterer Stefan aspekter af Jastrau, hans ungdoms digterdrømme og hans (delvist fortrængte) uborgerlighed. Dobbeltgængerforholdet forstyrres idet Jastrau kun "smittes" af Stefans uborgerlighed, kynisme og brutalitet, uden at det lykkes ham at realisere digterdrømmene. Hen imod romanens slutning kan den ene "spejle" sig i den anden. Herom vidner følgende passage, hvor en anden end Jastrau, Anna Marie, undtagelsesvist, fungerer som focalisator:

"Steffensen luede forover og famlede med tændstikkerne, og Jastrau skinnede i øjnene, et farligt glimt langt inde, som hun aldrig før havde anet [. . .] Hun saa ikke andet. Hun saa kun det udflydende, mongolske ansigt. Langt ude i det gullige lys anede hun Steffensen, stivnet, med rødsprængte øjne, et udtryk af fedtet glans, hvor sjælen plejede at straa. Men det var kun det mongolske ansigt, hun saa - -. Og det havde hun stolet paa!" (*Hærværk*), pp. 330-331).

Både Jastrau og Steffensen stræber mod uendeligheden, men de erstatter også begge uendelighedstrangen med forfald. Stefans uendelighedsstræben og forfald standser ved den katolske kirke (han hedder ikke for ingenting Stefan (digter og helgen)). Jastraus uendelighedsstræben og forfald overskrider Stefans: det fortsættes og munder måske ud i "evig" gentagelse.

4. *Auto-refleksivitet*. I *Hærværk* synes auto-refleksiviteten mindre repræsenteret end de øvrige omtalte modernistiske fortællelemåder. Bortset fra de nævnte tilløb til thematisering af gentagelsen (som ledemotivisk teknik) findes der ingen egentlig meta-narrativ kommentar. Det samme gælder ikke for den indirekte thematiske kommentar. Man kan således identificere enkelte "mises en abyme" af romanens hovedemne. En potentiel (men tekstuel ikke realiseret) "mise en abyme" findes i de

implicitte hentydninger til den danteske nedstigning i helvede: "Udenfor hang et stort, ovalt skilt med navnet Bar des Artistes malet i en bue som en bro, og den lige streg, vandet under broen, var det enkle ord: Dancing" (*Hærværk*, p. 48). En egentlig, men partiel "mise en abyme" er repræsenteret af beskrivelsen af akvariet i Tivoli, hvor gedden i bassinets midte symboliserer det farligt dragende ("Den var et centrum, forfærdelig, urokkelig. Og da den flyttede øjet, kun et glimt, gav det et elektrisk ryk" (*Hærværk*, p. 304)), det, som hovedpersonen har i sig, og som han har forsøgt at fortrænge, men som han nu, gennem identifikationen med Steffensen (og med Kristus-figuren (12)), kort sagt gennem hærværket, søger at genopvække: "For jeg ville gerne vække et dyr eller - en sjæleform - der kom dybt inde fra akvariet" (*Hærværk*, p. 352).

Også på det primære handlingsplan er det muligt at identificere en "mise en abyme". Jastraus og Steffensens hærværk ved den katolske kirke udgør ikke blot en del af den primære handling, men kan også betragtes som en mini-handling, der parodisk reflekterer hele handlingen og dens drivfjer, den paradoksale kombination af uendelighedslængsel og forfald: "Ynkeligt! Som barnehænder mod en fjeldvæg. [. . .] Deres forgæves omvendelsesforsøg, deres afmægtige angreb mod uendeligheden mødte den samme, mørke stumhed" (*Hærværk*, p. 336).

På baggrund af det foregående mener jeg at kunne konkludere, at Tom Kristensens *Hærværk* repræsenterer en meget righoldig og omfangsrig selektion af de fortællelemåder, der karakteriserer den modernistiske litteratur mellem 1910 og 1940. I så henseende placerer *Hærværk* sig centralt inden for europæisk modernisme. Dette til forskel fra den overvejende del af dansk prosa i mellemkrigstiden. Her dominerer enten en stærk traditionsbevidsthed (der, som i Jacob Paludans *Jørgen Stein*, kombineres med en ny samfundsorientering) eller en ny-realistisk tendens (som i Hans Kirks kollektivromaner). Hos Jacob Paludan kan man imidlertid også spore en tilbageholdende reception af enkelte modernistiske tendenser. Hos Hans Kirk kombineres enkelte modernistiske tendenser med helt modsatte tendenser. I det følgende skal jeg gøre nærmere rede herfor.

III. Modernistiske og ikke modernistiske tendenser i "Jørgen Stein" og i "Fiskerne".

I *Jørgen Stein* udnyttes en stor del af de traditionelle fortælle-måder: herskende kronologi, regelmæssig skiften mellem sceniske fremstillinger (hvor dialogen dominerer) og kortere résu-més. Der holdes delvist fast ved de traditionelle former for tankegengivelse ("Lykkelige Ungdom, tænkte han [. . .]" (*Under Regnbuen*, p. 73)), der veksler med kortere passager med "style indirecte". I modsætning til i *Hærværk* domine-rer i *Jørgen Stein* den ydre handlingslinje. Dette implicerer extension af det ydre rum og den ydre tid: handlingen bevæger sig fra Nordjylland til København og fra 1914 til 1933. Der primære ydre rum suppleres, hvad der er udtryk for forfatterens (ikke-modernistiske) samtidsbevidsthed, med et sekundært ydre rum: Europa under og efter den første verdenskrig. Uanset adskillige eksempler på modernistisk introspektion, er den extradiegetiske fortæller næsten overalt til stede. Jørgen Stein befinder sig ikke som Ole Jastrau alene midt i underverdenen i *Bar des Artistes*, men ledsages diskret af fortælleren:

"Som i *Trods* gik Jørgen ind på *Bar des Artistes*; man maatte dog slaa fast, at man var vokset fra *Barnepige*. Der var som sædvanligt velbesat i det aflange, kirkeagtigt dekorede Rum, og som en fjern *Cikade* hørte man den skjulte Grammofon. Herinde, bag de tykke Portierer, to Skridt fra Gaden, syntes man henflyttet til i en egen dæmpet-fortonet Uvirkelighed" (*Under Regnbuen*, p. 249) (min kursivering).

Jørgen Steins plads i forhold til modernismen ytrer sig især i romanens forhold til udviklingsromanens tradition. Ligesom i den modernistiske udviklingsroman (i romaner af Thomas Mann, James Joyce og Italo Svevo (13)) relativiteres også i *Jørgen Stein* værdien af det klassiske udviklingsideal. Samtidig

afbrydes den klassiske udviklingslinies progressivitet: i stedet for regelmæssig stigning ("Steigerung" (14)) er der tale om fald. I sin entydighed vidner dette fald imidlertid også om et tilhørsforhold til den realistisk-naturalistiske tradition. Ligesom Frédéric Moreau og Deslauriers i Flauberts *L'Education sentimentale* orienterer Jørgen og Leif sig mod det, der *har* eksisteret, det, de tidligere har oplevet: "Hvor er alting henne?" Leif saa sig om. 'Ikke Sten på Sten tilbage' " (*Under Regnbuen*, p. 487) og "Bagest i En sidder et Minde om de Tilstande, der ebbede ud med Krigen. Siden har vi oplevet mange praktiske Fremskridt - men alligevel, man naaede at smage en sidste Solskinsdram fra en mere aandelig Epoke" " (*Under Regnbuen*, p. 489). Jørgen Stein og hans ven når her til en grad af desillusion, som næppe kan opvejes af den elementære variant af den klassiske udviklingsformel, som forfatteren mod romanens slutning lader hovedpersonen udtale (tænke): "Den eneste Lykke er dog at lyde Loven, den eneste Vej gaar gennem Pligtens Mølleværk" (*Under Regnbuen*, p. 496).

I Hans Kirks *Fiskerne* manifesterer de modernistiske tendenser sig især i beskrivelsen af kollektivet. Som i talrige samtidige engelske (og amerikanske) romaner er der hos Hans Kirk ikke mere ét dominerende standpunkt (fortællerstandpunktet), men flere mere eller mindre jævnbrydige "centers of consciousness". I den modernistiske tradition (fra Virginia Woolf, Dos Passos, Faulkner til Nathalie Sarraute) kan kollektivromanen ses som et udtryk for den herskende skepsis med hensyn til enhver form for absolut viden: hver mening er af relativ værdi og bør altid ses i lyset af og eventuelt korrigeres af andre meninger. I den modernistiske roman er der følgelig ingen højere instans, som er i stand til at selekttere, at korrigere eller at distancere sig fra personernes meninger. Der findes intet hierarki af narrative instanser. I Hans Kirks *Fiskerne* findes der dog stadig spor af dette hierarki. Over personerne høres fortællerens stemme. Det er ganske vist en meget diskret fortæller, som ikke indlader sig på kommentar, men som begrænser sig til en forsigtig, ironisk

distancering. Den ironiske distancering (som hos Kirk repræsenterer en subtil variant af Bakhtines "passive dialogisme") finder vi især i de mange passager, hvor personernes tanker (eller replikker) refereres ved hjælp af "style indirecte libre". Distanceringens midler er for det første forholdet til konteksten (f.eks. misforholdet mellem de glanende koner i doråbningerne (fortællertekst) og Theas beklemt følelser (udtrykt gennem personsteksten): "Var det nu en måde at tiltrække sig offentlig opmærksomhed" (*Fiskerne*, p. (8)), for det andet diskrepansen mellem forskellige dele af personsteksten ("Men da de indrammede bibelsprog var hængt op [...] blev Thea grebet af en følelse af hjemlighed og måtte takke Gud, som styrede alt til det bedste. Så pæn chokoladekanden med sine guldforsiringer så ud på kommoden! og billederne på væggen i de blanke rammer!" (*Fiskerne*, p. 13)) og for det tredje accumulering af de for fiskerkonerne karakteristiske udtryk: "Konerne så langelig efter de skilderier. For af den opbyggelige slags var de nu ikke. Søndag eftermiddag i en præstegård stod der under et af dem, men den præst med hans lange pibe lignede mest en grundtvigianer. Og skibe på søen, men ikke et eneste skriftsprog eller et nådens ord. Her havde frelseren ikke gode dage" (*Fiskerne*, p. 9).

Ved periodiseringsforsøg som de, der i almindelighed foretages i europæisk (først og fremmest angelsaksisk) modernismeforskning (15), vil mellemkrigstidens danske romanlitteratur udgøre et temmelig genstridigt materiale. Som jeg har søgt at vise, præges mellemkrigstidens roman af flere forskellige og til dels modstridende tendenser. Side om side med *Hærværk*, som repræsenterer en næsten fuldstændig selektion af de dominerende modernistiske træk, placerer andre romaner sig, der, ligesom *Jørgen Stein* eller *Fiskerne*, repræsenterer en langt mere tilbageholdende (og kritisk?) selektion af de modernistiske fortællemåder. Mens *Hærværk* i næsten alle henseender tilslutter sig den europæiske (og amerikanske) modernisme, fortsætter *Jørgen Stein* (den yngste af de nævnte romaner) en lang

europæisk og dansk tradition, samtidig med at *Fiskerne* (den ældste af de tre romaner) indleder en ny, samtidsrealistisk litteratur, der kommer til at fejre triumfer i 30'erne. Mens den europæiske modernisme holder sit indtog i dansk litteratur (for derefter ganske vist først at vinde videre terræn i krigstidens og efterkrigstidens litteratur), afsluttes således en ældre og indledes en ny litteraturhistorisk udvikling.

Noter

1. Til modernismen henregner jeg store dele af europæisk og amerikansk prosa mellem 1910 og 1940. Den modernistiske roman repræsenteres af forfattere som Proust, Gide, Woolf, Joyce, Svevo, Mann, Musil, Faulkner (cf. D.W. Fokkema, 1980 og 1981 (1979), Musarra-Schröder, 1981, p. 61). En mere udvidet betydning af modernisme-begrebet findes hos Bradbury/McFarlane, 1976, hvor modernisme ses som en periode der strækker sig fra 1890 til ca. 1930. En mindre "periodebunden" modernisme opfattelse repræsenteres af Hans Hertel, der benytter begrebet for "eksperimenterende, antirealistiske litterære former efter ekspressionismen" (Hertel, 1977, p. 417 (note 84)). Man kan eventuelt skelne mellem den egentlige modernisme (eller modernismens første fase (se Hertel, ib.) og senere udviklinger af modernismen, repræsenteret bl.a. af Beckett, Borges, Nabokov (og dansk litteratur i 40'erne og 50'erne), en udvikling, der de

senere år følges af den franske nouveau roman og af den amerikanske "postmodernistiske" roman.

2. Min skelnen mellem disse fire generelle tendenser er blevet til på baggrund af den mere almindelige karakteristik af perioden, som gives hos Bradbury/McFarlane, 1976 og hos Fokkema, 1980 og 1981 (1979). Se også Musarra-Schrøder, 1981, pp. 62-63.
3. Disse narratologiske begreber, der også vil blive anvendt i det følgende, er blevet introduceret af Gérard Genette. Se Genette, 1972, pp. 238-241.
4. Jeg henviser til Mikhail Bakhtines distinktion mellem den "passive dialogisme", hvor fortælleren ("l'auteur") "parle [...] par le mot d'autrui, mais introduit une orientation interprétative contraire", og hvor han distancerer sig ironisk eller parodisk fra personen og dennes udsagn, og den "aktive polemik", hvor personen reagerer mod en andens (en anden persons eller eventuelt læserens) potentielle angreb, hvor hans udsagn "se heurte [...] au mot d'autrui, qui, lui, n'est même pas reproduit mais seulement suggéré" (Bakhtine, 1970, pp. 252, 255).
5. Tidsoplevelsen og tidsstrukturen i den modernistiske roman er analyseret af Walter Jens, 1962 (1957). Se også Hollington, 1976.
6. For en mere udførlig redegørelse for de modernistiske fortællemåder henviser jeg til min bog om erindringsromanen, Musarra-Schrøder, 1981, pp. 63-66. En mere differentieret skelnen mellem de forskellige former for "mise en abyme" findes i Dällenbach, 1977.
7. Jeg henviser her først og fremmest til den modernistiske variant af erindringsromanen, repræsenteret bl.a. af Proust, af Svevo's *La coscienza di Zeno*, Rilkes *Malte Laurids Brigge* og Alain-Fourniers *Le grand Meaulnes*.

8. Min distinktion mellem fortællertekst og personstekst er inspireret af Lubomir Doležels distinktion mellem "narrator's discourse" og "character's discourse" (se Doležel, 1973, p. 4).
9. En analyse af kombinationen mellem det metaforiske og det metonymiske organisationsprincip findes i David Lodge, 1977, pp. 73-111. Se også Genette, 1972, pp. 41-65.
10. Valget af digter- og helgennavnet Stefan vidner om *Hærværks* forhold til James Joyce's *Dedalus*-romaner.
11. Jeg henviser til Klaus Rifbjergs fortolkning af slagsmåls-scenen som en kamp, hvor identifikationstrangen, "kærligheden" sejrer over fjendskabet (se Rifbjerg, 1981, pp. 23-24).
12. Det ville føre for vidt her at gå ind på den religiøse mytes ambivalens. Jeg vil nøjes med at gøre opmærksom på, at den dobbelttydige anvendelse af Kristus-billedet kendetegner megen modernisme-litteratur (som f.eks. James Joyce's *Dedalus*-romaner, hans *Ulysses* og T.S. Eliot's *The Waste Land*). Relativiseringen af Kristus-billedet gennem parodi (en parodi, der også rammer den parodierende selv) finder vi ikke alene i *Hærværk*, men også i Peeperkorn-scenerne i *Der Zauberberg*.
13. Jeg henviser til *Der Zauberberg*, til *A Portrait of the Artist as a Young Man* og til *La coscienza di Zeno*.
14. For en oversigt over den klassiske, den realistiske og den modernistiske udviklingsromans historie henviser jeg til Köhn, 1968.
15. Jeg tænker her især på den forskning, der repræsenteres af Frank Kermodes, Harry Levins og Bradbury/McFarlanes og D.W. Fokkemas arbejder.

Bibliografi:

- Bal, Mieke 1977, *Narratologie*, Klincksieck, Paris.
- Bakhtine, Mikhail 1970, *La poétique de Dostoievski*, Editions du Seuil, Paris.
- Bradbury, Malcolm 1976, *Modernism*, Penguin, Middlesex-New York.
og McFarlane, James York.
- Doležel, Lubomir 1973, *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto University Press.
- Dällenbach, Lucien 1977, *Le récit spéculaire*, Editions du Seuil, Paris.
- Fokkema, D.W. 1980 "An interpretation of *To the Lighthouse*. With Reference to the Code of Modernism", in *PTL*, 4, pp. 475-500.
- 1981 (1979), "Definition of Aesthetic Experience and the Period Code of Modernism with Reference to the Interpretation of *Les Faux-Monnayeurs*" (udkommer i *Poetics Today*).
- Genette, Gérard 1972, *Figures III*, Editions du Seuil, Paris.
- Hertel, Hans 1977, "Romanens krise (?) og det episke behov" i *Romanteori og Romananalyse* (red. Merete Gerlach-Nielsen, Hans Hertel og Morten Nøjgaard), pp. 319-421, Odense Universitetsforlag.
- Hollington, David 1976, "Svevo, Joyce and Modernist Time", in Bradbury/McFarlane, pp. 430-442.

- Jakobson, Roman 1963, *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris.
- Jens, Walter 1962 (1957), "Uhren ohne Zeiger" in *Statt einer Literaturgeschichte*, Neske Verlag, Pfullingen.
- Kermode, Frank 1968, *Continuities*, Routledge, Kegan Paul, London.
- Kirk, Hans 1968 (1928), *Fiskerne*, Gyldendals Tranebøger.
- Kristensen, Tom 1972 (1930), *Hærværk*, Gyldendals Tranebøger.
- Köhn, Lothar 1968, "Entwicklungs- und Bildungsroman, ein Forschungsbericht", i *DVJ*, 1968, Heft 3 og 4, pp. 427-473 og 590-632.
- Levin, Harry 1966, *Refractions*, Oxford University Press.
- Lodge, David 1977, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, Arnold, London.
- Musarra-Schroder, Ulla 1981, *Le roman-mémoires moderne. Pour une typologie du récit à la première personne*, Holland University Press.
- Paludan, Jacob 1970 (1933), *Jørgen Stein (I Torden i Syd, II Under Regnbuen)*, Hasselbalchs Forlag.
- Rifbjerg, Klaus 1981, "Tom Kristensen i *Danske Digtere i det 20. århundrede*, Gad, København, pp. 12-29.