

# Kunsten at vågne – standsninger i tidens og tekstens løb

En undersøgelse af spatieringsteknik, antydningsteknik og cæsur i J.P. Jacobsens roman *Niels Lyhne*, med stadigt hensyn til Kierkegaard.

Af Rólant Dam



## **Speciale**

Rólant Dam

Afd. for Litteraturhistorie

Institut for Kommunikation og Kultur

Vejleder: Jørn Erslev Andersen

---

## ABSTRACT

My thesis *The Art of Awakening – Stoppings in the Course of Time and Text*, is an investigation of spatialisation and composition, implication-technique and caesura in Jens Peter Jacobsen's novel *Niels Lyhne* from 1880.

My point of departure is the question of what kind of literary experiences Jacobsen's novel gives access to and rise to. The answer to this question is in turn found to rest upon two closely related questions: how the literary work establishes and relates to its own fictional framework, and how it relates to the reader. Drawing on an insight famously put forth in one of Søren Kierkegaard's works, my hypothesis is, that Jacobsen's work relates to itself, and in so doing relates to something else which, when the reader is taken into account, amounts to the following: that the work relates to itself, and *thereby* relates the reader to something else, which the work thus predominantly conveys in indirect and negative ways.

The thesis is inspired by a distinction which Poul Erik Tøjner has made relevant for Kierkegaard's authorship between what can be said in a text and what can be said by way of the text. In this thesis, the distinction is rephrased to fit better with Jacobsen's impressionistic text and our own line of interest and inquiry, namely as the difference between what can be *shown in* the text and what can be *shown by way of* the text. In this respect, the paper may be understood as one way of investigating an area of tacit, poetic thinking and literary experience within Jacobsen's poetry. As Jørn Erslev Andersen has pointed out, this is an area which is yet to be further investigated. As such, it points to a gap in the reception that needs to be filled out – namely, how Jacobsen's poetic thinking, *in casu: Niels Lyhne*, operates beyond the level of statement. This, to be sure, is probably the case with most lasting novels, but as Andersen suggests, and we shall hopefully show, this is especially so in significant ways that must be taken into account when considering the much discussed status, including the referential nature, of the artwork at hand.

# INDHOLDSFORTEGNELSE

<b>ABSTRACT</b> .....	s. 3
<b>1. INDLEDNING</b> .....	s. 6
1.2 Receptionen .....	s. 8
1.3 Fremgangsmåde og teori .....	s. 11
1.4 Specialets opbygning .....	s. 11
<b>2. STANDSNINGER I TIDENS LØB</b> .....	s. 14
2.1 Opbygning og struktur .....	s. 15
2.2 Bøjninger i tid og rum .....	s. 20
2.3 Værk og virkelighed .....	s. 22
2.3.1 Fabula og sjužet .....	s. 23
2.3.2 De forslidte billeder .....	s. 26
2.4 Indblik eller overblik .....	s. 31
2.5 Spatial immersion .....	s. 37
2.6 Fremmedgørelse og fortroliggørelse .....	s. 38
2.7 Delkonklusion .....	s. 40
<b>3. ANTYDNINGSTEKNIK</b> .....	s. 43
3.1 Den forborgne referent .....	s. 47
3.2 Grundtonen der genlyder i alt .....	s. 48
3.3 Den somnambule tilstand .....	s. 50
3.4 Kontakt og kommunikation .....	s. 54
3.5 Tekstens selv – selvets tekst .....	s. 55
3.6 En anden bevidsthedsform – the implied self ...	s. 55
3.7 Delkonklusion .....	s. 58

<b>4. STANDSNINGER I TEKSTENS LØB</b> .....	s. 61
4.1 Cæsur .....	s. 63
4.2 Kant .....	s. 66
4.3 Det sublime .....	s. 67
4.4 En bemærkning .....	s. 70
4.5 Det, der måske kun kan siges i rytmer .....	s. 71
4.6 Negativ cæsur .....	s. 77
4.7 Det andet element .....	s. 83
<b>5. BEGRÆNSNINGER OG MULIGHEDER</b> .....	s. 84
<b>6. KONKLUSION</b> .....	s. 86
<b>7. BIBLIOGRAFI</b> .....	s. 87

## 1. INDLEDNING

Hvilken type litterære erfaringer giver Jens Peter Jacobsens roman, *Niels Lyhne*, adgang til og anledning til? Det er det overordnede spørgsmål, nærværende undersøgelse søger svar på. For at svare på det spørgsmål er det nødvendigt at undersøge, hvordan romanen etablerer og forholder sig til sit eget fiktionsniveau, samt hvordan romanen forholder sig til sin læser. Tesen er her, at det, der særpræger *Niels Lyhne* [herefter NL], ikke blot er iøjefaldende udvidelser af romangenrens sensorielle og visuelle rammer, men at teksten samtidig bærer præg af en signifikant, virkningsæstetisk grænseadfærd. Romanen giver ikke blot læseren adgang til en række udsøgte, fiktive erfaringsrum, men giver også anledning til at erfare i kraft af og i modsætning til dem, hvilket vil sige, at der både er en radikal forskel og en avanceret sammenhæng mellem den fremstillingsform, Jacobsen benytter i NL, og de litterære grænseerfaringer, romanen giver anledning til.

NL er således et værk, der forholder sig merbevidst til sit stof og sine poetiske mulighedsbetingelser, og som derved forholder sig til noget andet, som fortrinsvis indskrives i teksten på indirekte vilkår. Det vil med læserens mellemkomst sige, at ved at anstrenge sine egne mediale grænser og muligheder – såsom sprog, indhold og form – flytter romanen ikke blot grænserne for, hvad der på det givne tidspunkt var muligt at synliggøre i en roman, men forholder samtidig læseren til noget radikalt andet, som romanen fortrinsvis berører ad indirekte og negativ vej.

Når det giver mening at spørge til forholdet mellem fiktionsniveau og litterær erfaring, skyldes det, at dette forhold i romanen er påfaldende spændingsfuldt og – ikke mindst – spændende at beskæftige sig med. Vores sondring mellem litterær fiktion og litterær erfaring er inspireret af en sondring, Poul Erik Tøjner har gjort gældende for et andet forfatterskab, som Jacobsen [herefter JPJ] i øvrigt bærer præg af at have læst, nemlig Søren Kierkegaards. Her skelner Tøjner mellem det, der kan siges *i* en tekst og det, der kan siges *med* en tekst (Tøjner 1995: 43). Tøjners pointe er, at Kierkegaard ikke nærer særlig stor tiltro til, hvad der kan siges i en tekst, men til gengæld har »så meget større forhåbning til, hvad man kan få sagt med en tekst« (ibid: 43). Trods sit righoldige indhold, er Kierkegaards forfatterskab således dybest set en virkningsæstetik, hvis væsentligste 'indhold' kun lader sig fremstille indirekte eller negativt ved det, Tøjner – og Kierkegaard selv – formulerer som et »Misvisningens Øieblik« (ibid: 46). Det handler altså om »tekstens evne til at påvirke læseren« (ibid:

43). I Kierkegaards tekster er det dermed meningen, at læseren skal »gå efter det, der ikke lykkes, det, der ikke ses, det, der ikke forklares, det, der ikke skrives« (ibid: 45).

Når vi her vil gøre en sådan sondring gældende for JPJs roman, er det imidlertid nødvendigt at præcisere to forskelle mellem forfatterskaberne. Hvad JPJs værker angår, finder vi det for det første mere nærliggende at tale om en 'visen', end en 'sigen'. Selvom der siges ganske meget i NL, stemmer det bedre med JPJs impressionistiske praksis at sondre mellem, hvad der kan *vises i* en tekst, og hvad der kan *vises med* en tekst. Hvor Kierkegaard, for det andet, konsekvent forhindrer sin læser i at finde sig til rette i teksten ved at støde læseren fra med illusionsbrydende kommentarer, sker dette i langt mindre grad hos JPJ. Skønt det netop i det følgende skal fastholdes, at JPJ i sublime glimt ryster romanens illusionistiske konstruktion, så er der vel at mærke vendt om på proportionerne, forstået på den måde, at JPJs deskriptionskunst og tableauæstetik netop i høj grad motiverer læseren til at leve sig ind i tekstens rum og tid, hvilket imidlertid gør tekstens lejlighedsvis frastød virkningsfulde på en egen måde.

NL er altså et værk, der er specielt på begge fronter. På den ene side tillader romanen læseren at se og sanse exceptionelt meget. På såvel handlingsplanet som formsiden lader den, på den anden side, læseren opfatte, at romanen står i forhold til en irregularitet, der ikke beherskes af den synlighedens orden, der ellers kendetegner romanen. Det er en irregularitet, der efter alt at dømme er persongalleriets antropomorfe rammer fremmed, og som hverken lader sig kontrollere eller integrere, men som romanen som kunstværk ikke desto mindre kan demonstrere en åbenhed overfor. Eftersom romanen således tillader meget, men også, om vi så må sige, gestikulerer ud over det 'tilladte', skal vi beskæftige os med begge dele.

Vi beskæftiger os således med NL som en tekst, der drives af to æstetiske bestræbelser, som er nært forbundne i samme stof, men har vidt forskellig erfaringsmæssig rækkevidde. På den ene side udvider JPJ således rammerne for, hvad der på det givne tidspunkt var muligt og meningsfuldt at anskueliggøre – eller positivere om man vil – i en litterær tekst. I denne henseende svarer hans bestræbelser til en karakteristik, Arthur Schopenhauer et sted har givet af det kunstneriske talent: »Das Talent gleicht dem Schützen, der ein Ziel trifft, welches die Uebrigen nicht erreichen können« (Schopenhauer 1919-20: 460). På den anden side efterlader JPJs tekster, navnlig romanen NL, samt enkelte vink i JPJs brevveksling, indtryk af et mere fremskredent og radikalt forehavende, der går på tværs af romanens sanselige registre, samt en række af datidens »genrekonventionelle forventninger« (cf. Erslev Andersen 1989: 215), og som alt andet lige svarer bedre til det signalement, Schopenhauer sammesteds har givet af talentets modsætning: »Das Talent gleicht dem Schützen, der

ein Ziel trifft, welches die Uebrigen nicht erreichen können; das Genie dem, der eines trifft, bis zu welchem sie nicht ein Mal zu sehn vermögen...«(ibid). Når Schopenhauers kategoriske skelnen inddrages her, er det imidlertid hverken for at relancere det antikverede begreb geni eller for at slå JPJ i hartkorn med nogen form for idealistisk metafysik, men for at sætte fokus på tekstens udprægede koncentration om sine egne grænser og erfaringspotentialer.

Vi henviser i det følgende til Jørn Vosmars og Det Danske Sprog- og Litteraturselskabs udgave af *Niels Lyhne* fra 2008. Hvad angår JPJs øvrige værker og breve, henviser vi til Frederik Nielsens samlede udgivelse: *J.P. Jacobsen: Samlede værker* 1-6 fra 1973-74 med forkortelsen SV efterfulgt af bind og side. Der henvises desuden til *Søren Kierkegaards Skrifter* med forkortelsen SKS efterfulgt af bind og side.

## 1.2 Receptionen

»A question arises only if a tension develops between methods of understanding and the knowledge which those methods allow one to reach« (de Man 1986: 4). Ordene er Paul de Mans. Som Joseph Hillis Miller har bemærket, gør de Mans ofte aforistiske sætninger undertiden selv modstand mod at blive klart forstået (Cf. Miller 2001: 222ff). Ikke desto mindre synes de Man at angive den modstand, der undertiden opstår mellem litterære tekster og de teorier og læsemetoder, de gøres til genstand for. Det turde være rimeligt at formode – med eller uden de Man –, at en sådan modstand kan være mere eller mindre udtalt, alt efter hvilket forfatterskab, hvilken af forfatterskabets tekster samt hvilken teoretisk tekstforståelse det drejer sig om. Findes der imidlertid et sted i dansk sammenhæng, hvor en sådan spænding mellem litteraturhistorisk rubricering og litterær tekst har gjort sig særlig bemærket, må der frem for alt peges på JPJs forfatterskab. Omkring dette forfatterskab kan man iagttage, hvordan JPJ, fra i lang tid at figurere som naturalist, ad flere omgange søges ajourført som æstetisk naturalist, førsymbolist, symbolist, nyromantiker og protomodernist.

I JPJs tilfælde synes sådanne revideringer af de litteraturhistoriske etiketter imidlertid ikke alene at være et spørgsmål om, at det litterære værk gør modstand mod de begrebsrammer, det søges opfattet i og omfattet af, men også om, at denne modstand mellem tekst og tekstforståelse gentager en spænding, JPJs værker selv har lagt mere eller mindre åbent til grund. Altså en inhærent spænding mellem de rammer



for erfaringen, teksterne etablerer eller henviser til, og de litterære grænseerfaringer, teksterne giver anledning til.

Centralt i JPJs forfatterskab findes således en ofte citeret replikudveksling, hvor en af forfatterskabets berømteste opfindelser, Mogens, stiller sin Thora følgende, nøgterne spørgsmål angående et simpelt interiør: »Hvorfor maa det ikke være, hvad det er?« og får det ligeså oprigtige svar: »Jo, det maa det nok, men det er for lidt[...]« (SV, bd. 3: 59). Spørgsmålet stilles og besvares ganske vist på et bestemt historisk tidspunkt (1872) indenfor rammerne af den bestemte novelle, *Mogens*. Men som det er karakteristisk for JPJs ofte ligeså nøgterne som maleriske skrivemåde, synes de to sætninger at spidsformulere en karakteristisk grundspænding i JPJs forfatterskab, ikke blot som det havde udviklet sig til og med *Mogens*, men også som det skulle udfolde sig med de to romaner, *Marie Grubbe* og *NL*. Mogens' spørgsmål er således stillet og besvaret i den specifikke kontekst, men synes desuden at stille sig ud af de givne rammer som et intakt og åbent spørgsmål. Først og fremmest som det uudryddelige tilværelsesproblem, JPJs værker utrætteligt kredser om: konflikten mellem verden som den er, og verden som den burde (eller kunne) være, mellem den man er, og den man ønsker at være, mellem drøm og virkelighed, længsel og realitet. Men også som en type spørgsmål, hans digtning – i en noget anderledes betydning – hjem søger receptionen med: hvorfor kan værkerne ikke bare være, hvad de er, fx naturalisme?

På dette og tilsvarende spørgsmål synes indfaldsvinklerne til forfatterskabet at dele sig over både tid og landegrænser. Nogle er – for nu at forblive ved eksemplet – gået mere eller mindre selvfølgelig ud fra, at Mogens' spørgsmål er en slags retorisk spørgsmål, der bærer svaret i sig selv. Eller at novellen i det mindste gør det i sin formodede egenskab af Danmarks første, umiskendeligt naturalistiske tekst. Repræsentanter for en sådan indfaldsvinkel er bl.a. Vilhelm Andersen, Paul V. Rubow og Hakon Stangerup. Andre er senere kommet efter, at den naturalistiske fortolkningsramme – i en videre forstand end Thoras replik – er for lidt (Ottosen 1968, Borum 1969, Moestrup 1975, Vosmar 1984, Bredsdorff 2006, E. Andersen 1998, 2005, 2015, m.fl.) og måske ligefrem en litteraturhistorisk prokrustesseng, når de senere værker tages med i betragtning.

Efter den tidlige, tyske reception – der opfattede JPJs værker anderledes, end den danske i lang tid skulle gøre<sup>1</sup> – samt de seneste årtiers forskning at dømme, har naturalisme som den dominerende, litteraturhistoriske begrebs- og fortolkningsramme på dansk grund, knæsat og anført af Vilhelm Andersen under indflydelse af den

---

1. Cf. Sørensen 1985: 119ff. Her bemærker Sørensen dog, at et tilsvarende fænomen gentager sig kortvarigt på dansk grund i kredsen omkring Johannes Jørgensen og tidsskriftet *Tårnet*, hvor JPJ dyrkes fra en anden side og i en anderledes kontekst.

biografiske metode, stået i vejen for en mere nuanceret og unægtelig også mere kompliceret forståelse af JPJs forfatterskab. Forfatterskabet er ganske vist mange steder på linje med den brogede samling kendetegn, man har samlet under begrebet litterær naturalisme. Det kan rimeligvis også tages til indtægt for en ateistisk holdning, som det er nærliggende at forbinde med en litterær bevægelse, der henter en del af sin inspiration og aspiration fra datidens fremherskende, positivistiske naturvidenskab og Charles Darwins skelsættende udviklingslære. Men fordi man har læst ham som darwinoversætter og naturalist – med støtte i et biografisk materiale, der imidlertid også peger i andre retninger – somme tider i disse begrebers snævre forstand<sup>2</sup>, har man stensat en forståelsesramme, der i lang tid ansporede til at beskæftige sig med sneglehuset frem for sneglen. Og det er vel ligeså urimeligt at skille disse ad som at reducere det ene til det andet.

I det følgende skal vi således ikke gøre det til en opgave at bestride, at JPJs forfatterskab udviser naturalistiske træk og indstillinger, hvilket i øvrigt fremgår af undersøgelsen, da NL et godt stykke af vejen læses ad sådanne konventionelle linjer. Med undersøgelsen tilslutter vi os til gengæld den efterhånden etablerede opfattelse, at det omvendte – at JPJs kunst i det væsentlige skulle kunne indeholdes i naturalismen – ikke med rimelighed kan gøres gældende.

I tilfældet JPJ forholder det sig altså med 'ismen', som Lawrence Cahoon et sted har indskærpet om teoretiske etiketter i det hele taget: »Theoretical labels are nothing to be feared, they have a purpose as long as they are thought's servant, rather than its master« (Cahoon 2003: 1).

Nærværende undersøgelse er imidlertid ikke tænkt som en genreteoretisk undersøgelse. Når vi har fundet det hensigtsmæssigt at forudskikke disse bemærkninger, skyldes det, at vi ikke ser nogen grund til at lægge skjul på, men snarere vil fremhæve til læserens orientering, at hovedinteressen samler sig om de poetologiske perspektiver i og på JPJs kunst, der ikke uden videre lader sig omfatte af naturalistiske bestemmelser, men snarere må forstås som tendentielle overskridelser af sådanne udtryksrammer. Når vi i det følgende vender tilbage til dette skisma, sker det derfor primært med henblik på demarkationer af, hvad vi anser for at være den mere radikale og innovative side i JPJs kunst.

At tyngdepunktet placeres på denne side af skellet skyldes naturligvis, at vi finder denne og tilsvarende indfaldsvinkler rimeligst. Men det skyldes først og

---

2. Som Erslev Andersen fx har argumenteret for (Cf. E. Andersen 2002: 16), er der grund til at fastholde »tidligere tiders berettigede skelnen« mellem den naturalisme, Émile Zola forfægtede, og den Shelley-inspirerede romantiske naturalisme, der er på tale hos Georg Brandes ti år tidligere. En udførlig efterforskning og problematisering af receptionens darwinismedogme – såvel som naturalismedogmet (Ottosen 1968: 147-178, især 177ff) – foretages allerede af Jørgen Ottosen i 1968 med udgangspunkt i novellen *Mogens* (Cf. Ottosen 1968: 128-146, især konklusionen 144).

fremmest, at det er her, JPJs poetiske tænkning bliver interessant. Ikke blot som et genstridigt overgangsfænomen af interesse for specialister i periodeteori og genreteori, men som de træk ved JPJs værker, der også vedbliver at gøre indtryk på mere forudsætningsløse læsere.

### 1.3 Fremgangsmåde og teori

I 1974 udgav Svend Ole Madsen bogen *J.P. Jacobsen – virkelighed og kunst*. Når bogen nævnes her, er det ikke fordi, specialet har noget videre tilfælles med Madsens afhandling. Vi forholder os i højere grad til andre kilder, såsom Jørn Vosmars mere omfattende og banebrydende disputats, der udkom ti år senere. For angivelsen af specialets ærinde kan det imidlertid være nyttigt at kaste et kort blik på Madsens undertitel: *En undersøgelse af den eksistentielle erfarings transformering til kunst*. Nærværende undersøgelses indledende dele lader sig beskrive på omtrent samme måde, idet vi sætter os for at undersøge den udprægede spatieringsteknik i NL. Denne teknik hverken kan eller ønsker vi at komme udenom, eftersom vi deler Vosmars opfattelse, at spatieringsgrebet er et fundamentalt og betydningsfuldt stilgreb i JPJs prosa – dog under forudsætning af, at spatieringsbegrebet udvides i tråd med sine oprindelige betydninger.

I det følgende vil vi imidlertid ikke blive stående ved denne tableauæstetiske grundmodus, der i det følgende vil blive beskrevet som et fundamentalt arbejde med ekspansionen og kontraktionen af de litterære anskuelsesformer tid og rum, samt med anskuelsesmediet sprog. I stedet søger vi at udvide refleksionsfeltet med henblik på at undersøge NLs tableauæstetik som ét af tre centrale led i fremskrivningen af en eksistens- og fremstillingsproblematik. Fra midten af denne undersøgelse (fra og med kap. 3) er ærindet derfor bedst beskrevet omvendt: som en poetologisk undersøgelse af, hvordan JPJs kunst kan transformeres til litterær erfaring.

### 1.4 Specialets opbygning

Undersøgelsen er inddelt i tre kapitler (kap. 2, 3 og 4), der analyserer hvert deres felt indenfor den i indledningen udstukne problematik. Tilsammen udgør kapitlerne en progressiv bevægelse fra romanens mere håndgribelige niveau, over dens mere raffinerede betydningslag til dens mere æstetisk fremskredne plan.

Der er to grunde til den valgte fremgangsmåde. For det første er opdelingen operativ: den er vort metodiske forsøg på at håndtere det analyserede værks kompleksitet. Forhåbentlig uden for stor kompleksitetsreduktion til følge. Jo mere man nemlig analyserer JPJs forfatterskab, des mere facetteret fremstår hans kunst. Ofte lever han ganske vist op til sin egen sprogfilosofiske overbevisning, *le mot propre* (Cf. SV, 5: 187), og er forbilledligt enkel i sin penneføring, sådan som malere også kan særtægne med et enkelt strøg. Men det ændrer ikke ved det forhold, at JPJs værker uden undtagelse er vævet i mange lag, sådan som også – igen – nogle af de største malerier er opstået ved en motivmæssig forarbejdning gennem flere lag. For det andet har vi heri forsøgt at tage et formidlingsmæssigt hensyn til læseren, idet vi med de tre trin bevæger os fra undersøgelsens konkrete til dens mere teoretiske og abstrakte dele.

Kapitel 2 handler således om romanens spatieringsteknik og komposition, der naturligvis ikke vil blive betragtet som synonyme, men som nært forbundne. Der knyttes her an til de spatieringsdefinitioner, Vosmar introducerede i sin disputats i 1984. Vi reviderer imidlertid spatieringsbegrebet, således at spatieringsteknikken ikke blot kommer til at omfatte det fænomenologiske arbejde *i* det litterære rum og dets tid, men udvides til også at angå JPJs overordnede, kompositoriske arbejde *med* tid og rum. I kapitlet forsøger vi at nå frem til en bredere karakteristik af romanens spatieringsbestræbelser, men også at sætte værkets fremherskende, tableauæstetiske dimension i perspektiv. I denne forbindelse perspektiverer vi lejlighedsvis til beslægtede, organisatoriske principper i Knut Hamsuns debutværk, *Sult*, fra 1890.

Kapitel 3 handler om JPJs eksistentialpsykologiske antydningsteknik. I dette mellemafsnit analyseres NL komparativt og poetologisk. Det sker ved tentative inddragelser af to tekster, der ligger forud for JPJs forfatterskab. Det drejer sig i første omgang om en lille, illustrativ optegnelse fra den 17. juli 1840, der figurerer under titlen "Jyllandsrejse" i Søren Kierkegaards *Notebog 6*, og i anden omgang om værket *Sygdommen til Døden*, hvori Kierkegaard definerer selvet som »et Forhold, der forholder sig til sig selv, og i at forholde sig til sig selv forholder sig til et Andet« (SKS, bd. 11: 130). Vi operer i denne sammenhæng for at betragte JPJs tekst som – ikke just et selv, men som en tekst, der i formsprog og persontegning forholder sig implicit til sig selv og sine grænser, og ved på disse måder at forholde sig til sig selv forholder læseren til noget andet, som teksten ikke artikulerer. I opgavesammenhængen fungerer dette kapitel som en overgangsdelt, der åbner op for de poetologiske og teoretiske perspektiver, der behandles i kapitel 4.

I kapitel 4 går vi et skridt videre og fremlæser to typer irregulariteter i romanen. Det drejer sig om en række abrupte standsninger i romanens formsprog, samt om en begivenhed på romanens handlingsplan. Med udgangspunkt i Friedrich Hölderlins begreb om cæsur og Jean-François Lyotards begreb om det sublime, undersøger vi disse forstyrrelser som henholdsvis positive og negative cæsurer.

Hermed vil vi forhåbentlig ikke løbe åbne døre ind undervejs, men yde et bidrag til de seneste årtiers udforskning af de poetologiske og litteraturfilosofiske perspektiver, der stadig står på klem i JPJs forfatterskab, og som turde være dem, der vedbliver at anspore forskere og fascinere læsere.

## 2. STANDSNINGER I TIDENS LØB

JPs roman NL udkom i december 1880 og skildrer et livsforløb, der er henlagt til tiden omkring 1828 til marts 1864. Romanen fortæller om Niels Lyhne, der kommer til verden som barn af to modsatte temperamenter, der hver især afviger fra deres egne, respektive familier: en mor, ved navn Bartholine, med et anlæg for romantisk drømmeri, og en far, der nok har kendt poesiens fortryllede stier, men har renonceret for i stedet at abonnere på en mere jævn og praktisk livsførelse. Romanen skildrer således denne den fødte modsætning, Niels, i sin udvikling gennem barndommens fantastiske land med dens inderlige lege og kammeratskaber, hans vaklen mellem forældrenes forskellige livsorienteringer og deres forsøg – navnlig moderens – på at vinde magten over hans sind; over den tidlige ungdoms forelskelse i tanten Edele, hendes død og Niels' forargelse på Gud; over ungdommens studieår i København, hvor Niels er blevet en vordende digter og har vundet sig en ateistisk livsanskuelse, som han dog flere gange svigter; over to skæve kærlighedsforhold, der begge løber ud i sandet, og til sidst et ægteskab, der ender med hustruens og barnets tragiske død, der fører Niels til fronten, hvor han en dag i marts 1864 bliver skudt i brystet og dør.

Omtrent så kort kan romanen vel rimeligvis opsummeres. Og det er ofte gjort før med netop NL. Romanen fylder imidlertid 324 sider i original udgave, og når sekundærlitteraturen ofte kan gøre en pointe ud af at resumere handlingen i endnu kortere vendinger, så skyldes det som regel, at der med NL viste sig nogle kompositoriske ejendommeligheder, som siden udgivelsen i 1880 har givet stof til eftertanke. Hvad ydre handling angår er den nemlig ret hurtigt genfortalt. Men hvad indre komposition og sammensætning angår, forholder det sig nærmest stik modsat. NL er på sin vis en lang historie, der mange steder fremstår drastisk forkortet, idet hele år – ofte uden videre omtale – tilbagelægges på få linjer. På den anden side må man konstatere, at den konventionelt set noget rudimentære fortælling ligeså ofte breder sig uforholdsmæssigt meget ud ved at spendere flere sider på omfavnelsen af enkelte øjeblikke.

Den ulige forvaltning af tid og rum indenfor denne tilgrundlagte tidsramme på omtrent 36 år (når de indledende år ikke er talt med) er en af de ejendommeligheder, der har vakt opsigt i værkets receptionshistorie, hvad enten man her har fundet det kuriøst og disproportioneret, sygeligt eller opfattet det som et signifikant træk – og signal – at reflektere litteraturhistorisk- og teoretisk over. Under alle omstændigheder er der mellem disse indfaldsvinkler rejst et spørgsmål om, hvad der som følge af denne værkøkonomi får lov til at fylde i NL, hvad der omvendt ikke får lov at fylde og hvorfor det kan tænkes at forholde sig sådan, hvad der gerne skulle give sig af de

to første spørgsmål. Inden vi imidlertid giver os i kast med en besvarelse af disse spørgsmål, skal vi her tage hensyn til romanens opbygning og struktur i almindelighed, som er den baggrund, hvorpå disse spørgsmål kan stilles.

## 2.1 Opbygning og struktur

Som det fremgår af resuméet, handler NL om store, klassiske emner som kærlighed, livsanskuelse, drømme, digtning, død, Gud, identitet og virkelighed. Det er emner, romanen berører på kryds og tværs med udgangspunkt i et enkelt menneskes udvikling fra fødsel til død.

Måden denne klassiske emnekreds behandles på kan imidlertid næppe kaldes klassisk. Et sted i romanen, da Niels har stiftet bekendtskab med en række af tilværelsens tilbagevendende genvordigheder, finder man følgende dækkede direkte tanke: »thi et Menneske *kunde* leve sig sammen, det troede han« (NL: 156). Passagen rummer et centralt udsagn om romanens problematik og tematik, idet romanen her underforstår, hvilken overleveret forestilling romanens hovedperson bærer rundt på om det liv, og dermed den fortælling, han er hovedperson i. NL er en fortælling om Niels' forsøg på at vinde sig en identitet og skaffe sig en plads i verden.

Indtil dette tidspunkt i romanen har Niels imidlertid taget sin egen person for givet. En tilsvarende tankeløshed gjorde sig gældende i barndommen, hvor han frem til et bestemt tidspunkt ikke havde kunnet skelne, eller fundet grund til at skelne, mellem personer omkring ham og deres navne. Men da tanten Edele dør af tuberkulose i kapitel 3, hedder det om Niels, at »der blev en Tavshed i ham« (NL: 38). Efter fortællerens udsagn (NL: 38) afføder begivenheden en sorg, der i Niels' særlige tilfælde fører til en type resignation, der river Niels ud af sit umiddelbare forhold til omverdenen. Med fremmedgørelsen følger imidlertid en distance, der til gengæld giver ham blik for, at der i disse navne omkring ham har skjult sig en række ejendommelige, ofte brøstfældige, men så meget desto mere virkelige individer, som Niels først på dette tidspunkt begynder at interessere sig for.

Imidlertid er – og forbliver<sup>3</sup> – personen bag hans eget navn den hemmelighed, som sproget og fantasteriet formår at skjule bedst og længst. Niels har aldrig rigtig fattet interesse for »denne Niels«, som han var »gaaet om med som en mindre præsentabel Ven« (NL: 71). En sådan uvidenhed eller tankeløshed har imidlertid eksisteret parallelt med en dybt rodfæstet formodning om, at det er både muligt og

---

3. Anker Gemzøe bemærker fx, at trods gentagne desillusioneringer bevarer Niels »til det sidste en rem af fantastens hud« (Gemzøe 2011: 27)

magtpåliggende for et menneske at »leve sig sammen« (NL: 156) og skaffe sig en plads, et navn, i verden.

Romanen bærer dermed ret klare spor af en dannelses-tænkning, ifølge hvilken helten må tabe sig selv for at vinde sig selv tilbage. Et gennemgående motiv i NL er imidlertid det fantasteri, Niels og omgivelserne er hjemfaldne til, og som udgør en af de væsentligste hindringer for realiseringen af en sådan proces. Det er her ikke sjældent bemærket, at NL har en af sine inspirationskilder i Hans Egede Schacks roman *Phantasterne* fra 1858. Foruden romanernes barndomsscener, som allerede brødrene Brandes fandt mindede lovlig meget om hinanden (og faldt ud til Schacks fordel), er Schacks roman da også en dannelsesroman, hvori hovedpersonen, Conrad, til sidst, og med megen møje, får tilkæmpet sig en plads i verden på trods af de vildveje, et overmål af fantasteri fører ham og kammeraterne, Christian og Thomas, ind på i den tidlige ungdom.

I NL fremstår dannelsesfiguren imidlertid som et problematisk levn af det tidlige 1800-tals tænkning. Mens Niels ganske vist kan opfattes som et menneske, for hvem det gælder om at leve sig sammen, synes NL at være en fortælling, der snarere fremhæver både hvor kompleksitets- og realitetsforflygtigende en sådan idealistisk dannelseskonstruktion kan være, og hvor vanskeligt det kan være at frigøre sig fra fantasteriet (jf. note 3 ovf.). Fundamentet under dannelsesromanens selvforståelse og virkelighedsforståelse synes i NL at have mistet sin selvfølgelighed.

I NL rumsterer altså en dannelsesstanke, mens romanens faktiske struktur og personbeskrivelser afspejler en inkommensurabilitet, hvad en sådan tænkning angår. Dannelsesromanens idealforløb bevares i erindringen, men udebliver eller falder ved siden af i realiteten. Det skyldes formodentlig, set fra den menneskelige side, at en sådan opskrift på lykke, eller blot kompromis, forudsætter, at den verden, dannelsesprocessen skal finde sted i, hænger meningsfuldt sammen; at den i en eller anden udstrækning kommer heltens forestillinger i møde, eller med et udtryk fra nærværende undersøgelses tredje kapitel: at begyndelsen rimer på slutningen.

Som Gemzøe påpeger blev de nordiske lande omkring 1870 imidlertid »inddraget i en accelereret moderniseringsproces« på flere forskellige fronter: urbanisering, industrialisering, dybe forandringer i det politiske liv, impulser fra fransk, tysk, engelsk og russisk litteratur og tænkning spillede en stor rolle (Gemzøe 2011: 7). Det er ikke vanskeligt at se en forbindelse mellem sådanne samfundsmæssige omvæltninger og bevidsthedsmæssige skred, på den ene side, og så den melankoli, der alle vegne spores i NL. Allerede Charles Baudelaire udtrykte et sådant tilspidset historisk (mis)forhold i andenudgaven af *Les Fleurs du mal* (1861), hvori han i digtet "Le Cygne" indskyder følgende bemærkning i parentes: »la forme



d'une ville change plus vite, hélas! Que le cœur d'un mortel« og lidt efter følger den op med en mere konkret (selv)betragtning: »Paris change! mais rien dans ma mélancholie n'a bougé!« (Baudelaire 1972: 211ff). Når man, som Baudelaire selv er på vej til at gøre i parentesen, løfter det beskrevne misforhold en smule op fra den specifikke, parisiske kontekst<sup>4</sup>, vil man bemærke, at han her ret præcist har angivet en problematisk forrykkelse i de historiske og eksistentielle vilkår. Trods al mulig forandring i de ydre omgivelser, forbliver melankolien uforandret, når den ikke ligefrem intensiveres under indtryk af forandringerne.

Set fra virkelighedens side forudsætter den førnævnte lykkelige udvikling, at heltens forestillinger holdes i rammerne af virkeligheden, det vil sige inden for rækkevidde. Hvad der er fælles for begge sider af sagen er, at virkeligheden, eller forfatteren, ikke præsenterer sin hovedperson for en afvisning eller afgrund, der er for tung til at bære<sup>5</sup>.

Denne helt fundamentale »tillid til sig selv« og troen på »Menneskets Magt til at bære det Liv, det faar at leve« (NL: 172), mister Niels ganske vist officielt i kapitel 14. Niels Lyhne er imidlertid navnet på den person i litteraturhistorien, der ved en fejl – i det højeste som følge af en uskyldig voyeurisme – får sandheden at vide, før han er kommet i nærheden af at foretage de synteser eller kompromiser mellem mulighed og nødvendighed, forestilling og virkelighed, mellem ambition og evne, der er nødvendige for at finde sig til rette i virkeligheden. Det er i denne forbindelse betegnende, og dog ingeniørligt urealistisk, at det allerede er i kapitel 3, i Niels' mest sårbare år, at Niels får indblik i livsskuffelsen hos to skæbner, der på hver sin måde står ham nær. Under overværelsen af huslærer Bigums ulykkelige frieri til Niels' lungesygge tante Edele, får Niels ikke blot indblik i et problematisk mellemværende mellem to voksne, men gennem det tragikomiske optrin kommer virkeligheden for første gang til syne som et sted eller en magt, der er indifferent overfor menneskers håb, drømme og lidelser. Når romanen er læst til ende, står det klart, at allerede på dette tidlige tidspunkt må Niels og romanen følge et mere broget og vanskeligt mønster, end fx dannelsesromanens ideale og ordne(n)de forløb. Niels har ganske enkelt hørt for meget.

For så vidt som man med betegnelsen udviklingsroman mener en roman, der besinder sig på beskrivelsen af et menneskes udvikling fra vugge til grav uden forudfattet henblik på en harmonisering, er det dermed nærliggende at rubricere NL

---

4. Om hvilken man kan læse i Priscilla Parkhurst Fergusons *Paris as Revolution: Writing the Nineteenth-century City*, University of California Press, 1997.

5. Om den generation, NL skal være et portræt af, skriver JPJ til G. Brandes: »at man var henvist til sig selv i en afskrækkende Grad, at man i det Hele taget havde faaet en Frihed, der var tung at bære« (SV, bd. 6: 39).

som en udviklingsroman. Med betegnelsen udviklingsroman forstår man gerne en roman, der er skåret over læsten *hjemme – ude* til forskel fra dannelsesromanens skabelon *hjem-ude-hjem*, hvor udlændigheden i dannelsesromanens tilfælde kun har en fases foreløbige og teleologiske karakter, mens den »transcendentale husvildhed«, som Georg Lukács kaldte det i *Romanens teori* (Lukács 1994: 29ff), i NL snarere synes at have en mere permanent og tilgrundliggende karakter.

En præcis beskrivelse af NLs udviklingsmønster finder man i Per Schmidt Nielsens artikel "Fortællingen der forsvandt – en genrehistorisk læsning af J.P. Jacobsens Niels Lyhne", der inddeler romanens udviklingsforløb efter såkaldt »geografisk-eksistentiel« metode:

»**Begyndelse:** kap. 1. Forældrene og deres slægter. Niels fødes.

Kap. 2-5: Barndommen på Lønborggaard (*hjemme*)

**Midte:** kap. 6-10. Niels bor i København (*ude*)

Kap. 11-12. Niels bor midlertidigt ved Mariager Fjord, flakker derefter rundt i udlandet og ender i Riva (*hjemløs*)

**Slutning:** Kap. 13. Etablering af familie og dennes død, Lønborggaard (*hjem*)

Kap. 14: Niels går i krig (*hjemløs igen*)« (Nielsen 1995: 35)

Nielsens inddeling aftegner her både dannelsesromanens og udviklingsromanens udviklingsforløb. Men dannelsesprocessen i NL er defekt. Niels' forsøg på i kapitel 13 at vandre i faderens fodspor og vende hjem til den fædrene gård for at jage tankerne i hus med kropsligt arbejde og derefter sidde næsten nøjagtigt – og ordret – sådan »som Faderen havde siddet, paa et Led eller et Markskjæl, og i en sælsom vegetativ Betagenhed stirre ud over den gyldne Hvede eller den toptunge Havre« (NL: 160) er måske et oprigtigt forsøg fra Niels' side, men virker mere foruroligende, end overbevisende. Den naive overtagelse af faderens adfærd og positur bærer snarere præg af et kontrafaktisk rollespil, hvorved romanen nærmer sig en parodi (jf. gr. *para* + *ode*: ved siden af sang) på dannelsesromanen. Her turde det være hjemvendelsen, og ikke den transcendentale husvildhed, der er foreløbig.

Dermed er betegnelsen udviklingsroman måske mere passende. Men hvis udviklingsromanen samtidig skulle forstås som en mere forudsætningsløs beskrivelse af, hvordan en person formes og determineres af sine anlæg og især af miljøet, så er der alligevel noget sært og vagt over de årsagssammenhænge, man finder i romanen. Måske især når man husker på, at JPJ var naturvidenskabsmand. Hvis man overhovedet kan tale om sådanne kausalitetsprincipper, synes de at være af en løs eller, som Erslev Andersen har påpeget, kvantespringende og dermed fremsynet type (E. Andersen 1988: 88ff). Vosmar sporer omvendt disse spring tilbage til Kierkegaards begreb om selvovertagelse, hvori springet er den grundlæggende

kategori. Om denne selvovertagelse bemærker Vosmar, at den sker »ikke som følge af en kontinuert eller logisk forudsigelig udvikling, men ved et »spring«, som psykologien ikke kan forklare« (Vosmar 2008: 208). Forviklingerne i NL synes da også at udarte fra sådanne, deterministisk set, kontingente omstændigheder, såsom at den unge Bartholine mangler en »overlegen Natur« i sin »Omgangskreds«, der ville kunne give hende »et slags Maal paa hendes Begavelse« (NL: 8), og at Niels tilfældigvis sidder ved vinduet den dag, Bigum frier til Edele. Der synes at være mere i virkningerne, end i årsagerne, hvilket på den anden side giver anledning til en vedvarende fornemmelse af, at der er langt flere årsager og dunkle sammenhænge i romanen, end fortælleren, fortællestrukturen og en naturvidenskabelig årsagsforklaring kan redegøre for.

Hvad man mere sikkert kan konstatere er, at romanen er bygget op omkring en række episoder i Niels' liv, og at Niels skildres – og i øvrigt forstår sig selv – som en afvigelse (cf. NL: 68). I et sådant mønster, der fastholder hovedpersonen i konflikt og udlændighed, synes såvel den kompositoriske som psykologiske afvigelse at opnå en central betydning, omend betydningen dermed ofte udfolder sig på et non-diskursivt plan. Romanen er inddelt i 14 kapitler af ulige længde, der tilsammen indeholder 20 scener. Kapitlerne og scenerne kan grupperes i følgende tre hovedafsnit:

Kap. 1 - 5:	Barndomsårene frem til Niels' trettende år		
<b>1. scene</b>	25-27	Td	Pufscenen med Edele og Niels
<b>2. scene</b>	30-34	T	Frierscenen med Edele, Bigum og Niels
<b>3. scene</b>	34-37		Edele på dødslejet
<b>4. scene</b>	45-48		Eriks afsked
Kap. 6 - 10:	Ungdomsårene		
<b>5. scene</b>	50-55		Mikkelsens atelier i København
<b>6. scene</b>	60-64	Td	Tema Boyes stue I
<b>7. scene</b>	76-79	Td	Bartholine og Niels i havestuen
<b>8. scene</b>	85-93	Td	Tema Boyes stue II
<b>9. scene</b>	97-103	d	Juleaften med Hjerrild
<b>10. scene</b>	113-114	d	Konsul Claudis dagligstue
<b>11. scene</b>	115-118	d	Morildscenen
Kap. 11 - 14:	Manddomsårene frem til døden		
<b>12. scene</b>	127-130	d	Eriks og Niels' samtale om døden og kunsten
<b>13. scene</b>	131-132		Gibsafstøbningen på stranden
<b>14. scene</b>	134-137	Td	Fennimore på sygesengen
<b>15. scene</b>	140-142		Niels og Fennimore forelsker sig
<b>16. scene</b>	146-154	Td	Eriks død, Fennimore, Niels og Fennimore
<b>17. scene</b>	161-163		Gerda og søstrene
<b>18. scene</b>	166-168	T	Gerda på dødslejet
<b>19. scene</b>	169-171	Td	Barnet på dødslejet
<b>20. scene</b>	174-175		Niels på lazarettet

*fig. 1*

Imellem disse scener og tableauer finder man fortællerens handlingsreferater, virkelighedsbeskrivelser og tilstandsbeskrivelser.

Det er på denne samlede baggrund, førnævnte spørgsmål melder sig om, hvad der som følge af NLs værkøkonomi får lov til at fylde, hvad der ikke får lov til at fylde, samt hvorfor det kan tænkes at forholde sig sådan. Mens man under normale omstændigheder måske skulle mene, at dette er spørgsmål, der melder sig *før* ovenstående betragtninger, er det efter vor mening spørgsmål, der på bemærkelsesværdig måde melder sig *efter* en sådan redegørelse. Hvorom alt er, er det først på denne – ganske vist noget omstændelige – baggrund, vi har fundet det forsvarligt og interessant at stille disse spørgsmål.

## 2.2 Bøjninger i tid og rum

Med en reference til Immanuel Kants opdagelse af anskuelsesformerne rum og tid som aprioriske mulighedsbetingelser for enhver menneskelig erfaring, formulerer protagonisten i Knut Hamsuns debutværk *Sult* fra 1890 en vidtløftig ambition om at præsentere et korrektiv til Kant (Hamsun 1978: 12). Og læseren må vel herved skulle tænke på Kants velkendte kopernikanske vending, ifølge hvilken mennesket ikke tilpasser sig virkeligheden, men virkeligheden tilpasses menneskets erkendeapparat. Korrektivet skal finde sted i en afhandling om den filosofiske erkendelse, og det skal bestå i at gøre en »ganske umærkelig Bøjning, naar jeg kom til Spørgsmaalet Tid og Rum« (ibid).

Som det går de fleste af protagonistens storstilede planer, vil projektet imidlertid ikke lykkes, hvilket i dette tilfælde skyldes den omstændighed, at han har glemt sin eneste blyant hos pantelåneren. Om attentatet på Kant til gengæld lykkedes for Hamsun med *Sult*, er uvist. Mere sikkert er det, at romanen er fuld af sådanne bøjninger i tid og rum, og at det ikke kun drejer sig om simple, digterfilosofiske italesættelser af sådanne bøjninger, men om særegne iværksættelser eller legemliggørelser af dem.

Et lignende misforhold mellem protagonist og forfatter havde imidlertid vist sig ti år forinden i en anden kunstnerroman, hvor den unge Niels Lyhnes digterdrømme aldrig bliver omsat til virkelighed. Dels fordi »Talentet hos ham stod med sin Rod i noget Forbigangent« (NL: 155), nemlig romantikken, men vel også fordi han er med i den roman, hvormed forehavendet skal lykkes. Kant er her ikke

nævnt med et ord<sup>6</sup>, men også her er der noget usædvanligt på færde med tiden og rummet.

Det er JPJs særlige arbejde med de litterære anskuelsesformer tid og rum, særlig tid, man har forsøgt at bringe på begreb med ordet spatiering. I sin disputats om JPJs forfatterskab udnævner Jørn Vosmar flere steder spatiering til at være det måske vigtigste stilgreb i JPJs prosa (Vosmar 1984: 19, 33). Vosmar definerer teknikken på følgende måde:

»Princippet her og i andre forløb, hvor en bevægelse omhyggeligt følges og beskrives som en sammenhængende succession af enkeltmomenter, vil fremover blive omtalt som *spatiering*. Ordet anvendes om beskrivelser, der ligesom breder forløbet ud, så læseren tvinges til at gøre hele forløbet med, fra moment til moment« (Vosmar 1984: 19)

Vosmar nøjes ikke med denne definition, men foretager en findeling af stilgrebet i underformerne *spatiering*, *graduation* og *reduplikation*, der svarer til nærtbeslægtede, men distinkte erfaringskvaliteter på værkets detailniveau. Med sine differentieringer foretager Vosmar således en fænomenologisk-inspireret sondering indad mod værkets mest minutiøse mikroplan.

Vosmar er, så vidt vides, den første, der tager begrebet spatiering i anvendelse i forbindelse med JPJs forfatterskab. I nærværende undersøgelse er der taget hensyn til Vosmars tekstnære differentieringer. Spatiering turde desuden være et så udpræget fænomen i NL, at man vanskeligt kan være uenig i, at det spiller en central rolle. Her må det imidlertid bemærkes, at Vosmar kun sporadisk følger sin vurdering op med forklaringer på, hvori dette greb har sin vigtighed. Det kan skyldes, at han tager for givet, at vigtigheden følger af de oplevelseskvaliteter, spatieringen giver adgang til. Spatieringsdefinitionerne indgår da også som dele af et tre indledende kapitler, der har som erklæret formål at fremlæse og konceptualisere et særligt, Jacobsensk omverdensmønster, der skal fungere som rekursbasis for resten af disputatsen. Når spatiering imidlertid hævdes at være et vigtigt stilgreb, en vigtighed vi uden større vanskelighed kan tilslutte os, mens man samtidig savner forklaringer på fænomenets vigtighed, så skyldes det efter alt at dømme, at begrebet – på godt og ondt – anvendes i en skræddersyet udgave, der kun delvist forklarer dets formodede fundamentalitet og funktion i JPJs prosa.

På dette sted vil vi derfor forsøge at udvide perspektivet en smule. Det vil vi gøre ved at træde et skridt tilbage i forhold til Vosmars specialiserede begreb og

---

6. Medmindre man i Edeles foredrag om »det dybe Svælg« der er mellem »Ens Længsel og det man længes for« (NL: 33), hører en skjult reference til det omkalfatrende skel mellem *Ding für Uns* og *Ding an Sich*, Kant indførte i sit erkendelsesteoretiske hovedværk, *Kritik der Reinen Vernunft*, i 1781.

opsøge en oprindelig og bredere definition af spatiering. At vi griber tilbage til spatieringens grundbetydninger skyldes, at vi finder grund til at betragte spatieringen i NL ikke blot som et positivt motiveret, finmekanisk arbejde *i* det litterære rum og sprog, men også som en mere kritisk motiveret, strukturel forvaltning *af* tid og rum i det hele taget, som må iagttages på værkets overordnede niveau. Dette overordnede niveau vil vi her og i det følgende kalde for storformsniveauet. Disse to sider af spatieringsarbejdet, det fænomenologisk minutiøse og det formalt kompositoriske, hænger naturligvis ganske nøje sammen. Det er imidlertid på forskellig måde, disse sider af sagen hver især kaster lys over det poetiske forehavende.

Altså først til spatieringens grundbetydninger. Fænomenet spatiering er bedst kendt som den efterhånden antikverede funktion i typografien, der består i en fremhævelse af ord ved afstandsforøgelse. Som i ordet s p a t i e r e. Etymologisk stammer ordet fra det latinske verbum *spatiari*, som betyder 'sprede', og som på sin side er afledt af substantivet *spatium*, der betyder 'rum' og 'afstand'. I *Ordbog over det danske Sprog* defineres spatiering derfor også bredt som det at »give udstrækning i tid og rum; udstrække; ogs.: frembringe ell. danne mellemrum, pauser« (ODS 1995, bd. 21: 150).

I typografisk regi er der allerede tre iagttagelige effekter. Der tilvejebringes for det første en dimensionel udvidelse til begge sider. For det andet øges afstanden mellem ordets enkelte enheder, hvilket indebærer en forhaling af tiden, forstået som den tid, det principielt tager at stove sig igennem ordet. Det turde være en sådan temporal effekt, Vosmar primært er optaget af. For det tredje indebærer disse to omstændigheder, at de enkelte bogstavers iagttagelighed skærpes betragteligt.

Selvom spatiering på det typografiske niveau af gode grunde ikke har noget at melde om dybde, kan det være nyttigt at holde sig disse oprindelige, typografiske effekter in mente, da man her iagttager nogle af de simple effekter, der går igen i andre sammenhænge, herunder i litteraturen, hvor spatiering dog ikke blot har med fremstillingen af objekter og processer at gøre, men også med dimensionering og konfiguration af tid og rum i videre forstand at gøre.

## 2.3 Værk og virkelighed

Vosmars spatieringsbegreb relaterer sig således til romanens mest minutiøse processer og komponenter. Dette mikroskopiske sigte forekommer at være en naturlig vej at følge, da det er på dette indre plan i værket, JPJs spatieringskunst er direkte

iøjefaldende. Her skal vi imidlertid betragte spatieringen på makroniveau, hvor det handler om, hvordan rummet og tiden for en sådan indre spatieringskunst i det hele taget gives, samt om, hvordan værket rent kompositorisk kan tænkes at røbe et forhold til virkeligheden. I forlængelse af dette skal vi betragte et enkelt sted, hvor disse to sfærer – værk og virkelighed – berører hinanden i et tableau.

### 2.3.1. Fabula og sjužet

En af de litteraturteoretiske skoledannelser, der har bragt forholdet mellem fortællingens tilgrundlagte historie og historiens fortælling i fokus er Den Russiske Formalisme. Det har den gjort med indførelsen af begrebsparret *fabula* og *sjužet*. Når modsætningen mellem et værks fortalte historie (fabula) og værkets fortælling af historien (sjužet) er stor, har man her gerne talt om værker med høj litteraritet<sup>7</sup>. Som nævnt ovenfor (s. 10), er modsætningen mellem den fortalte historie og fortællingen af historien betydelig i NL. Bortset fra et enkelt flashback (NL: 17-18), består modsætningen dog snarere i en værkøkonomisk forvaltning af tid og rum, end i ombrydningen af historiens kronologi. Eksemplerne på denne forvaltning er mange, og vi skal derfor begrænse os til romanens første tredjedel, der burde være tilstrækkeligt til at udpege mønsteret.

På første side i NL hedder det således: »Jeg fortæller om hende, som hun var i Syttenårsalderen« (NL: 7) og to sider senere: »Saa kommer der da en skønne Dag en Bejler til hende« (NL: 9). Mellem disse to sider bortfalder et tidsrum af ubestemt omfang. Mellem sætningen »Saa var det de blev gifte« (NL: 11) og »Det første Aar lignede meget Forlovelsestiden, men da Samlivet var blevet noget ældre[...]« (NL: 11) tilbagelægges først ét (»det første Aar«) dernæst (med ordene »noget ældre«) endnu et tidsrum. Fem sider længere fremme hedder det »jo ældre barnet blev[...]« (NL: 14), hvilket indebærer, at tiden igen farer afsted med en ubestemt hastighed.

Tre sider senere skrues tempoet op til et decideret spring. Mellem »Og Aarene svandt, Jul gik til Jul [...] den ene Pinseferie efter den anden løb hen over de blomstermyldrende Vaareng[...]« (NL: 17) og »Niels var nu en stor dreng, tolv Aar[...]« (NL: 18) er der nu forløbet mere end tolv år på tolv sider. Dette svind kontrasteres lidt efter af, at der fra »En måneds tid efter Nielses tolvte Fødselsdag[...]« (NL: 19) til og med »En solrig Septembereftermiddag« (der varer frem til side 34)

---

7. Med begrebet litteraritet (*literaturnost*) har formalisterne gerne fokuseret på enten ombrydningsgraden af fabulaens kronologi eller på forvrængninger i tekstens univers. Formalisternes foretrukne eksempler har været henholdsvis Laurence Sternes *Tristram Shandys liv og levned* og Jonathan Swifts *Gullivers Rejser* (cf. Selden 1997: 33)

forbruges femten sider på det, der svarer til et halvt år. Og fra slutningen på den solrige »Septembereftermiddag« (NL: 34) til det efterfølgende års majmåned (NL: 35) overstås et halvt år på otte linier. Otte sider senere tilbagelægges et halvt år med den enkelte linje: »Et Halvaarstid efter Edeles Død« (NL: 43). Mellem »Og saadan vokser Niels da op[...]« (NL: 49) og replikken »»Student Lyhne – Fru Boye«« (NL: 50) forsvinder et ubestemt antal måneder eller år, idet der springes brat og direkte til Mikkelsens atelier i København. Med »Der var ikke gaaet mange Uger[...]« (NL: 55) springes nogle uger frem, og fra »Det var en Foraarsaften[...]« (NL: 59) til »Han hulked i Elskovssavn[...]« (NL: 67) bruges otte sider på at beskrive en enkelt aften.

Som Herman Bang bemærkede om nogle tilsvarende spring i *Marie Grubbe*, var det ikke usædvanligt at finde »mellemakter i enhver Komædie og Kapitelspatium i enhver Roman« (Bang 1879: 82ff). Imidlertid tegner der sig med NL et endnu mere ujævnt, nærmest konvulsivisk mønster, der gentager sig romanen igennem.

Der synes at være to ting at bemærke her. For det første synes de indledende spring at spille diskret på en løs og uforpligtende tidsfornemmelse, der minder om en let og naivistisk omgang med tiden, man kan træffe i eventyr. Et sådant indtryk forstærkes af linjer som den førnævnte: »Saa kommer der da en skjønne Dag en Bejler til hende« (NL: 9).

Denne simple tidsform vikles vi imidlertid ud af ad to omgange. I første omgang, idet Niels kommer til verden som noget, der til forveksling ligner en *tabula rasa*, der i kraft af sin intelligens og fantasi står til disposition for forældrenes velmente, men sønderdelende bearbejdning (NL: 12). Optaktens lette fortællemanér står her i kontrast til den mere tilspidsede, naturvidenskabelige betragtningsmåde, der bringes i spil omkring Niels' fødsel. Når dette er sagt, forekommer det imidlertid nødvendigt at anholde de lidt for utålmodige læsninger af det specifikke tekststed. Fx gouteres expositionen ikke af Jørgen Bonde Jensen, der henviser til, og at der er lagt et både omstændeligt og ensidigt fokus på miljøets og arvets betydning (Jensen 2001: 239). Man behøver her blot at minde om empirismens gamle grundsætning: *nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu*, eller om datidens 'Descendents- og Avitets-Theori', ifølge hvilken individet betragtedes som et »Extract af sine forfædre« (Barfoed 1970: 40). Man forstår, at en sådan tilsyneladende doktrinarisme kan virke både forstemmende og trivial. Ikke mindst på litteraturens gebet. Men dermed overser man vistnok den detalje – og JPJ er jo ikke bare kendt som »adjektivernes konge« (Bredsdorff 2006: 154), men er også detaljernes mand –, at JPJ har skildret dette væsentlige punkt på en subtil måde: det er først fra »det Øieblik af«, der opstår en intelligens og fantasi at »faa fat i« (NL: 14), at forældrene skrider til værks.



Forældrenes, og vel dermed kulturens, indgreb er ganske vist dominerende i billedet, og må desuden siges at udstikke en problematisk løbebane for Niels, der kommer til at vandre gennem tilværelsen i splittelsens tegn. Men trods arvens og miljøets dominans og tilsyneladende determination, er det ikke nødvendigvis det definerende i den pågældende passage. For inden dette punkt, hvor Niels kommer indenfor rækkevidde, synes Niels at dukke op som noget, der i højere grad minder om *potentialitet*. Niels synes snarere at komme til verden som en *fabula rasa*, en tom fortælling, end en *tabula rasa*, det vil sige en tom tavle. Dette svarer desuden til de fortløbende betoning af personernes – ganske vist urealiserede eller ilde forvaltede – potentialer romanen igennem, herunder Niels': »Alt det var hans til at vinde. Og han kjendte han kunde det, følte sig sejrssikker og stærk, som kun den kan, der har alle sine Sange usungne svulmende i sit Bryst« (NL: 65).

I anden omgang rykkes vi frem til en ny og mere fast og nærværende tid, idet Niels »nu« går i sit trettende år (NL: 18). Det er først her, tiden for alvor iværksættes som en signifikant aktør i fortællingen, og hvis fremadskridende væsen Niels har en udpræget og ufrivillig sans for (cf. NL: 15ff).

For det andet. Sådanne kvantitative opregninger kan unægteligt virke noget fremmedartede, når man har med en roman at gøre. Når pindehuggeriet kan have sin berettigelse, så hænger det sammen med, at kvantiteten synes at have kvalitativ betydning for den litterære erfaring, samt at man her får lejlighed til at betragte spatieringsarbejdet fra en anden side. Opregningerne tegner netop et billede af et spatiotemporalt arbejde med og indenfor den tilgrundlagte histories rammer, hvis meget ulige proportioner lægger sig ganske nøje op ad den brede definition af spatiering. Ikke som tilfældige og planløse, men som aktive udvidelser af tid og rum og tilvejebringelsen af pauser. Det vi især vil bemærke er, at en sådan værkøkonomi, hvor scenerne – der ofte svarer til meget korte tidsrum – optager forholdsvis megen plads i teksten, altså udstrækkes, alt imens store tidsrum fortrænges på ingen plads, forlener romanens tyve scener, dens nu'er, med en særlig rumlig og dermed erfaringsmæssig dybde. Især i scenerne 1, 2, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 18 og 19 (jf. *fig. 1*, ovf. s. 15-16) finder man en sådan dybde, mens scenerne 1, 2, 6, 7, 8, 14, 16, 18 og 19 er så stillestående og dybe, at de skiller sig ud fra resten som tableauer, snarere end scener. Vosmar har her ret, når han finder, at de tre »mest rendyrkede eksempler« på fremstillingen af »en stillestående, tungtåndende stemning, hvor tiden er gået i stå og omverdenen ikke eksisterer« (Vosmar 2008: 200) er scenerne 1, 8 og 14.

Denne særegne og konsekvente kombinatorik af rumlig dybde og temporale spring får også scenerne, især tableauerne, til at fremstå ret isolerede, hvilket sætter romanen på kollisionskurs mod datidens basale forventninger om fortællingers episke

og lineære anskuelighed. I den store afstand mellem detalje og helhed, mellem tableauernes altforglemmende dybde og den overordnede, ujævne linje, mellem indblik og overblik, er der således et tab af perspektiv. Hvis vi ikke ser meget galt, er tabet af et sådant samlende og panoptisk perspektiv imidlertid et af de problemer, romanen handler om. En af Niels' mange vanskeligheder er netop, at han ikke kan samle disse diskontinuerte perspektiver til en sammenhængende fortælling. Han kan ikke »leve sig sammen« (NL: 156), ligesom det ikke lykkes ham at komme »videre med« i sin egen »Poesi« (NL: 70) – hvad der ret beset er to sider af samme grundlæggende problematik, idet Niels digter på »sine Drømme« (NL: 70), der samtidig er dem, der fjerner ham fra virkeligheden.

Med den oprindelige definition af spatiering in mente kan vi imidlertid sige, at denne forvaltning af tiden, der viser sig udvendigt i kompositionen, arter sig som en bestræbelse på at udstrække bestemte tidsintervaller for at danne nogle særlig intensive og privilegerede erfaringsrum. Det er først i og omkring disse illusionistiske erfaringsrum, Vosmars specifikke og overvejende temporale begreb om spatiering får relevans, eftersom det som regel<sup>8</sup> er her, opbremsningen og fokuseringen af de fænomenale og mentale processer finder sted. Et kroneksempel på dette er scenen mellem Niels og Tema Boye (NL: 60-64), hvorfra Vosmar fremlæser sine spatieringsdefinitioner. Det gør Vosmar i øvrigt på en overbevisende måde ud fra selvgivne forudsætninger. Det problem vi her har søgt at korrigere for, er, at, mens Vosmar andre steder nok har bemærket rummet, så fører hans spatieringsdefinition til en underbelysning af rum og erfaringsdybde, der snarere tages for givet, mens der snarere burde være taget bestik af det og gjort plads for det i definitionerne.

### 2.3.2. De forslidte billeder

Tilbage står imidlertid spørgsmålet om, hvad det er for en tid, der forsvinder med denne distribution af tid og rum, der giver anledning til NLs ujævne proportioner. Vi kan naturligvis søge svar i JPJs brevveksling. Det vil vi imidlertid vente med for, så vidt muligt, at søge svar i teksten. Som den sene reception taler tydeligt om, er de biografiske læsemetoder, og vel den dermed forbundne »forventningshorisont« (Cf. Erslev Andersen 1989: 214ff), et af de steder i forfatterskabets receptionshistorie, hvor sporene skræmmer mest. Vi har her bestræbt os på ikke at lade vore argumenter hvile på JPJs person og breve. Hvor vi trods alt betjener os af JPJs korrespondance

---

8. Man må retfærdigvis sige 'som regel', eftersom Vosmars begreb om spatiering ikke alle vegne relaterer sig til rum, men først og fremmest til tid og bevægelse, hvormed spatiering også kan angå beskrivelser, hvor det rumlige aspekt ikke nødvendigvis er fremherskende.

undervejs, har vi fulgt en rettesnor, som Georges Poulet har foreslået: »It is not the biography which explicates the work, but rather the work which *sometimes* enables us to understand the biography« (Poulet 2001: 1324, *m.k.*).

Et sted i NL hedder det således: »Og Dagene faldt ny og blanke ned fra selve Himlen nu, kom slet ikke trækkende selvfølgeligt efter hinanden som de forslidte Billeder i en Kukkasse« (NL: 143).

Før vi imidlertid tilskriver denne tilsyneladende tilforladelige bemærkning en videre betydning, må vi her retfærdigvis indskyde en bemærkning angående JPJs stilvalg og de betingelser, en sådan praksis sætter for læsning og især fortolkning. I JPJs meddelelsesform synes at ligge en grundforudsætning om, at sådanne sætningers metapoetiske potentiale<sup>9</sup> meget sjældent findes pointeret på nogen definit måde, men ligesom er sat til at glimte i al tilforladelighed. Vilhelm Andersen bemærker netop om JPJs stilvalg, at »han foretrak en mindre slaaende og mere glimtende Stil« (Andersen 1905: 105). Hvad man som læser præsenteres for i en sådan jysk jævnbyrdighed, er derfor som regel et perspektivisk tilbud, et lille hjørne, man kan gribe fat i og forsøge at anskue sagens sammenhæng fra. Det er et sådant tilbud, vi her vil benytte os af – vel vidende, at vi her foretager en udhævning.

Slår man ordet kukkasse op, vil man finde en sådan beskrevet som et lavteknisk, optisk apparat, der består af en kasse, som er udstyret med en eller flere linser, hvorigennem man kan se en serie af billeder i perspektiv. Som det fremgår af *Den Danske Ordbog*, var sådanne perspektivkasser »alm[indelige] som offentlig underholdning frem til begyndelsen af 1900-tallet« (DDO, bd. 3: 407). I JPJs tekst drages en parallel mellem en sådan perspektivkasses statiske billedserier og hverdagens tarvelige tilværelsesform. Vi må her forestille os en type perspektivkasse, der var langt tarveligere, men formodentlig ligeså statisk som Samuel van Hoogstratens raffinerede perspektivkasse fra ca. 1655-1660, der er afbildet på nærværende speciales forside<sup>10</sup>. Tidligt i værket hedder det tilsvarende, at Niels ikke bryder sig om at sove, fordi søvnen er »det Begivenhedsløse« (NL: 16). Det turde nu være tilværelsens og virkelighedens begivenhedsløse og svingningsløse prosa, NL til en vis grad fremstår som en kompositorisk – ikke kompensatorisk – modstand imod.

Men netop kun til en vis grad. Og dette 'til en vis grad' er en væsentlig pointe. For nok er virkelighedens stemningsløse prosa ikke til at udholde – den er heller ikke

---

9. Andre eksempler på en sådan metafiktiv og autoreferentiel tilbøjelighed finder man i den allerede nævnte replikudveksling mellem Mogens og Thora, men vel også i Edeles tale om »Svælget« (NL: 33) samt i talen om »det dunkelt levende« overfor »Ordenes Lys« (NL: 16), hvor fortællingerne synes at beskæftige sig med fortællingernes egne, ofte vanskelige, vilkår.

10. En kort redegørelse for den historiske baggrund og de tekniske, alt andet end lavpraktiske principper bag perspektivkasserne finder man i Claus Jensens artikel "Perspektivkasser og matematik" (Jensen 2004).

til at holde ude. Værket synes her at være gjort utæt, og det viser sig ved, at en sådan 'verdensprosa' trænger ind i et af romanens centrale og mest intime tableauer. Det sker med omtrent samme sindsforstyrrende effekt, som den havde stukket »Hestefoden frem« (NL: 12) mellem Bartholine og gamle Lyhne i romanens exposition. Prosaen bryder ind gennem de åbne vinduer i en scene mellem Tema Boye og Niels:

»Nede fra Gaden kom gennem de aabne Vinduer en Samtale hel og ubeskaaren ind, den ligegyldigste Visdom af Verden i luvslidte Hverdagsord, drævet og æltet i hinanden af to stemningsløse Snakkestemmer« (NL: 90)

I første omgang virker den prosaiske interferens forstærkende på situationen mellem Tema og Niels, idet den »gjorde det endnu dejligere at staa der, Bryst mod Bryst, hygget af det bløde, dæmpede Lys« (NL: 90). Kort efter vender lydene imidlertid tilbage på mere enerverende og derangerende måde: »Derude fjærnedede Stemmerne sig op ad Gaden og gjorde hende urolig. Saa kom de igjen, taktfast akkompagnerede af en Stoks korte Stenklæng imod Fliserne[...]« (NL: 91). Dette tjener givetvis til at understrege kærlighedsforholdets skrøbelige konstitution og fremhæve den underliggende blanding af erotisk spænding og angst. Som vi tidligere har fået at vide, er forholdet funderet i en »stille, stuebleg Mythe« (NL: 68), en underforstået kontrakt i »Læ« (NL: 69) af hvilken, Niels og navnlig Tema kan holde erotisk legestue. Men til trods for denne gensidige forstillelse, og til trods for en kontrasteffekt på det intime rum i første ombæring, synes det samtidig givet, at disse snakkestemmer og marginallyde tilhører en prosaisk orden i teksten, der udfordrer tableauet, og som kukkassen hører ind under som tilværelsesbillede<sup>11</sup>.

Passagen er således ikke kun et sindrigt stykke psykologisk erotik, selvom det ofte er dette aspekt, sekundærlitteraturen lidt ensidigt har lagt vægt på ved den omtalte passage (se fx Vosmar 1984: 57). Den turde også antyde værkets vilje til at iscenesætte og fastholde de tærskler, hvor forskellige realitetsplaner på én gang adskilles og berører hinanden. Iscenesættelsen af sådanne tærskler ser ud til at bero på, at det først er på disse tærskler, hvor personerne er ude af eller ved siden af sig selv, at de respektive virkeligheder bliver synlige *som* virkeligheder og står til forhandling. Det skyldes måske desuden en indbygget, paradoksal logik: at personerne er sig selv nærmest i de øjeblikke, hvor de er ude af sig selv.

---

11. G.W.F. Hegel bemærker i *Vorlesungen über die Ästhetik*: »Eine der gewöhnlichsten und für den Roman passendsten Kollisionen ist deshalb der Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse sowie dem Zufalle äußerer Umstände« (Hegel 1993: 393).

Der turde således være tale om en dobbeltbelysning, snarere end om en ensidig belysning af kærlighedsforholdet. Man bemærker her, hvordan romanens temaer, således som Frederik Nielsen fx definerer dem i indledningen til JPJs samlede værker: mennesket – gud, mennesket – eros, mennesket – virkeligheden (Cf. SV, bd. 2: 9) er forbundne, og hvor vi i den nævnte scene mellem Niels og Tema finder et skæringspunkt mellem temaerne eros og virkelighed. Tilsvarende finder man i scenerne mellem Edele og Niels (pufscenen, frierscenen og dødsscenen), at alle tre temaer ikke blot krydser hinanden, men binder en vanskelig, mental knude, der har uafrystelige følgevirkninger langt ind i Niels' voksenliv, og som bl.a. afspejler sig kompositorisk og indholdsmæssigt i de tilbagevendende bønnescener.

Det er modbevægelsen mod både en forskelsudligning og selvstændiggørelse af disse sfærer, altså mod det fordringsløse, slet og ret prosaiske<sup>12</sup>, på den ene side, og den eskapistiske, lukkede æstetiske sfære på den anden side, der afspejler sig i NL. Romanen skriver sig dermed på en egen ubestikkelig og udforskende måde ind midt imellem disse suspekter eksistensformer. Ligesom Niels således selv er fanget på mellemhånd mellem to reduktive forholdemåder: moderens lyrisk-romantiske, drømmehentagne og faderens nøgternt-realistiske indstillinger, bevæger værket sig på en hårfin grænse mellem det æstetiske og anæstetiske. Der er imidlertid en asymmetri mellem værk og protagonist her: mens det for Niels drejer sig om at overvinde sin egen konfliktramte og refleksionssyge natur, synes romanen selv at placere sig mellem virkelighederne på en måde, der snarere har splittelsen som primat, end som en forbigående tilstand.

Det der falder bort i NL er altså de store og små tidsrum, hvor intet væsentligt sker, og hvor man ikke er nævneværdigt forskellig fra sig selv. I stedet får vi en opbygning omkring særlige episoder og situationer, der bevæger sig på tærsklerne mellem bevidsthed og virkelighed, samt mellem bevidsthed og underbevidsthed, og hvor disse realitetsplaner sine steder støder sammen og kaster lys over hinanden. På dette organisatoriske punkt tegner der sig en lighed til et strukturelt princip i Hamsuns debutværk, *Sult*, der udkom ti år efter NL:

»Når sondringen mellem *fabula* og *sjuzet* er arkæologisk indstillet, undersøger den ikke blot *sjuzetten* som en instans i teksten, der ombryder historiens kronologiske orden, men fokuserer tillige et mellem-værende, der er taget bort med henblik på noget andets tilsynekomst. Et

---

12. I den pågældende tærskelføring kan det prosaiske imidlertid ikke reduceres til det slet og ret dagligdags, men er netop i og med denne tærskel sat i relief som en størrelse af en anden, mere omfattende og foruroligende orden, der dukker frem flere steder i teksten: snart som en »Hestefod« (NL: 12), snart som »en Stoks korte Stenklang« (NL: 91), snart som »Gnister« og »regnbuefarvede Ringe« for Fennimores øjne (NL: 147).

sådan mellemliggende kan have mere eller mindre betydning og interesse. I tilfældet *Sult* turde det mellemliggende være de perioder, hvor protagonisten har penge og mad, men mere væsentligt: hvor han, som det hedder, er »i Balance igen« (Dam 2008: 5).

Et sådant konsekvent organisationsprincip hænger sammen med, at det er undtagelsesmennesket, der optager Hamsun. Det viser sig allerede i debutværket, men understreges også af, at det fortsat er undtagelsesmennesket, der danner udgangspunkt for de tre efterfølgende romaner, *Mysterier* (1892), *Pan* (1894) og *Victoria* (1898).

Det ville ganske vist være en tilsnigelse at sige, at JPJ tager udgangspunkt i undtagelsesmennesket på samme manifeste facon som Hamsun. Der er et årti, en Nietzsche og et temperament til forskel. I øvrigt finder man helt forskellige vurderinger af videnskaben i de to romaner, hvilket blandt andet kommer til syne i de diametralt forskellige fremstillinger af lægen som litterær figur: i NL møder vi den skeptiske, men fintfølede ræsonnør, Hjerrild, i *Sult* en »kynisk« kvindelæge (Hamsun 1978 I: 81) og i *Mysterier* en fremstilling af lægen som et ignorant uvæsen, der vader »om i høje Støvler, hvor det gælder om at vippe fra den ene Nuance til den anden« (Hamsun 2002: 143).

Det er imidlertid evident, ikke mindst for NLs vedkommende, at undtagelsestilstande er et konstant, nærmest ufravigeligt omdrejningspunkt i JPJs forfatterskab, samt at den episodiske, sideordnede sammenstilling af ofte forrykte tilstande – på bekostning af episk linjeføring og gængse udviklingsmønstre – har karakter af et implicit organiseringsprincip<sup>13</sup>. I et brev til Georg Brandes om NL gør JPJ således Brandes opmærksom på – og *forbereder* ham vel i virkeligheden på –, at »Vægten er helt igjennem lagt paa det specielt Psykologiske og paa det Physiologiske med« (SV, bd. 6: 40). Ser man efter, er både Bartholine og gamle Lyhne skildret som undtagelser i forhold til deres respektive familier, ligesom Niels' reaktionsmåder (fx hvad Edeles død og det dermed forbundne syn på kristendommen angår) skildres som specielle.

Som det senere skulle blive tilfældet med *Sult*, omfatter denne interesse for det psykologisk specielle både et spektrum af positive og af negative tilstande. Disse tilstande har det desuden med at ligge hinanden så nær, at de somme tider slår direkte over i hinanden, således at det nærmest bliver nærliggende at tale om en form for naboskab. Vi ser dermed en forløber for den koncentration omkring individet, der først senere, under indflydelse af bl.a. Nietzsche, slår igennem i litteraturen. Med gennemtrængende, nærmest nærgående sætninger som den onomatopoietiske allitteration: »taktfast akkompagnerede af en Stoks korte Stenklang imod Fliserne«

---

13. Frederik Nielsen foreslår, at det episodiske særpræg »i al Jacobsens Digtning« simpelthen skyldes, at »han [JPJ] oplever i episoder og ikke i forløb af begivenheder« (SV, bd. 1: 11).

(NL: 91) er vi, omend på umarkeret måde, allerede trådt et lille skridt ind i nervemenneskets mysteriøse opfattelsesmåder. Det er vel træk som disse, der gør, at Kristian Kroman fra en kritisk vinkel kan mene, at »Trods alt det fine og hjærtelige, der findes i denne Bog [*Niels Lyhne*], finder jeg man maa betegne den som det første betydelige, vel i det Hele det betydeligste Værk i den Litteratur, jeg vilde kalde den nervøse, den usunde« (Barfoed 1970: 141).

Selvom det er Vilhelm Andersen og konsorter, der litteraturhistorisk parkerer JPJ som naturalist, må det retfærdigvis bemærkes, at det ingenlunde forhindrer ham i at gøre valide iagttagelser. Han savner fx ikke blik for, at med NL sætter JPJ individet på den litterære dagsorden i en ny forstand. I *Litteraturbilleder* bemærker han, at »Den Bog, hvori den moderne Individualitet bliver til i den danske Litteratur, er Niels Lyhne« (V. Andersen 1905: 127). Blot ser han vistnok ikke, hvor meget moderne, der er i den. Eller hvor moderne det moderne i den er. Det kan måske forklares ved, at han i 1905 ikke er bragt på tilstrækkelig historisk afstand. Da denne praksis imidlertid fortsætter ind i det 20. århundrede (cf. E. Andersen 2005: 152ff), skyldes det nok snarere, at han på dette punkt har hang til at positionere JPJ bagud i forhold til Oehlschläger (cf. fx V. Andersen 1907: 128) i stedet for fx at bestemme ham i forhold til de efterfølgende årtiers symbolisme og modernisme, som det efterhånden er kendt, at JPJs digtning på flere måder anticiperer. Ifølge Erslev Andersen gør en lignende dateringsmåde sig gældende i Paul V. Rubows tilfælde, der er tilbøjelig til at gøre de franske naturalister til det parameter, JPJs forfatterskab skal vurderes og rubriceres i forhold til, hvorved JPJ kommer til at figurere som mislykket naturalist<sup>14</sup>.

## 2.4 Indblik eller overblik

Med sit spatieringsbegreb er Vosmar beskæftiget med en neddykning til værkets mindste oplevelsesenheder, og sætter derfor ikke disse øjeblikke i direkte relation til storformen. Det sker, så vidt vi kan se, kun *en passant* enkelte andre steder i disputatsen (fx Vosmar 1984: 91; 2008: 211). Med udgangspunkt i en anderledes bred definition af spatiering, har vi derfor foretaget en bevægelse fra romanens detailniveau til romanens storformsniveau. Og fra dette synspunkt har vi iagttaget spatiering som en uortodoks forvaltning af tid og rum i forhold til den tilgrundlagte historie. Sammen med JPJs sprogkunst, synes denne forvaltning at være

---

14. Et kort og klart eksempel på Rubows komparative detroniseringsmetode finder man fx i Barfoed 1970: 213ff.

mulighedsbetingelsen for, at romanens øjeblikke og liminale erfaringer kan fremtræde med en særlig nervøs, men også betydningsfuld dybde.

Vender vi nu blikket i retning af øjeblikkene frem for storformen, synes man med Vosmar at måtte sige, at en nærliggende forklaring på NLs kontroversielle komposition er den, at værket grundlæggende binder sig til øjeblikket: »netop fordi den [NL] binder sig til øjeblikket og det foreliggende virkelighedsfragment, reducerer den sine personer til passive iagttagere og fremstiller virkeligheden uden overblik eller analyse« (Vosmar 2008: 211). Trods de følger denne prioritering har for overskueligheden, turde der her være tale om en positiv motivation.

På spørgsmålet om, hvorvidt værket er komponeret fra dybden eller fra oven, er svaret således rimeligvis, at det er begge dele. Men vi synes her at skulle gøre den væsentlige tilføjelse, at det, der er suspenderet i NL, ikke så meget er hensynet til formen, men hensynet til konventionen. Det vil blandt andet sige den konvention, som allerede *Fædrelandets* kritiske anmeldelse erindrer om med begreber som »følgerethed« (cf. Barfoed 1970: 84) og Georg Brandes senere, angående JPJs »søgte« syntaks, synes at gentage med formuleringen om »den rette Linjes ukunstneriske Magerhed« (Brandes 1883: 204). Og det er sandt nok, både hvad komposition og syntaks angår, at romanen ikke følgeret forfølger den rette linje, men snarere udbreder et lyrisk-digressivt, adjektivisk spækket og ofte arabesk-abrupt mønster, og hvor scenerne i de enkelte afsnit, som Vosmar bemærker, ofte »bredes betydeligt mere ud end deres handlingsøkonomiske betydning begrundet« (Vosmar 2008: 202).

Følgen af at romanen binder sig til øjeblikket forbliver da også, at overblikket ofres på det fænomenologiske og psykologiske indblikks alter. Selv H.S. Vodskov, en af JPJs nære bekendte, drager i sin ellers solidariske anmeldelse dette fragmentariske og perspektivistiske træk frem som et ankepunkt: »Det er nydeligt, mesterligt gjort, men, for at blive i Billedet, Broen [mellem de enkelte afsnit] forsvinder[...]«, og fortsætter:

»Det gaar med alle disse Udsnit eller Indskud som med Niels Lyhnes Drømme: det er »en vildende Skov; for hver visnende Ranke er der tyve i Blomst, for hver blomstrende Ranke er der hundred i Skud« (70) her er køligt og tæt, Duft af Skjønhed nok, kun har man utilbørlig let ved at gaa vild« (Barfoed 1970: 37)

Der er noget indlysende sandt i både Vosmars og Vodskovs betragtninger. Ved nærmere eftersyn synes øjeblikkene imidlertid kun at være halvt sufficente som forklaring på de proportioner, der sætter sig spor i formen. Ved at profilere øjeblikkene som mål i sig selv, hvilket de jo øjensynligt er, forledes man til at opfatte værkets såkaldte ydre komposition som sekundær for JPJ. Det skal vi naturligvis ikke



på forhånd udelukke. Under skriveprocessen skriver JPJ trods alt til Edvard Brandes, at »den indvendige Composition bliver fastere i sine Sammenføjninger end jeg en Tidlang troede, og den udvendige Composition bryder jeg mig Fanden om« (SV, bd. 6: 92). Her skal vi imidlertid nævne en anden mulighed, der fastholder øjeblikkenes status af en art selvgyldige kunstneriske mål indenfor romanens ene æstetiske modus, men uden dermed at efterlade kompositionen som et underordnet eller tilfældigt fænomen.

En lidt anderledes forklaring på dette mønsterbrud, på denne uhyre afstand mellem øjeblik og overblik, synes at være ikke blot det førnævnte forhold (ovf. s. 22), at det manglende panoptiske perspektiv modsvarer Niels' eksistentielle problem, men at JPJs værk har lagt en anden type erfaring til grund. Det er en type negativitets- eller fraværserfaringer, der hverken finder albuerum eller funderingsmulighed i den overleverede regelæstetik eller på samtidens litteraturpolitiske præmisser, herunder det berømte, litteraturideologiske diktat om, at litteraturen bør sætte »problemer under debat«, som Georg Brandes indfører til efterlevelse i indledningen til *Hovedstrømninger* (cf. Brandes 1966-67: 18ff.). Om sådanne tilgrundliggende erfaringer bemærker Peer E. Sørensen: »De erfaringer begge [Johannes Jørgensen og JPJ] skriver på, har Brandes tilsyneladende ingen adgang til, hvorfor hans Jacobsen-læsning er yderst ambivalent« (Sørensen 2004: 179).

Hvad dette i traditionelle termer vil sige er, at værket foreskriver sig selv en regel, en lov eller parameter, der ikke selv kommer direkte til udtryk, og måske heller ikke til klar bevidsthed hos forfatteren, men som romanen, som kunstværk betragtet, snarere er et både eksperimentelt og eksemplarisk udtryk for. Med denne ekskurs er vi imidlertid på vej til at foregribe de følgende kapitler. Her lader vi det derfor foreløbig blive ved indikationen for at vende tilbage til romanens øjeblikke.

Tidsmæssigt alternerer romanen mellem et højt fortælletempo, en såkaldt panoramisk berettermodus, der fx bevirker, at vi i Niels' barndom fornemmer tidens gang og karakter af fjende, dette »at der var en Grændse sat for denne lykkelige Tid« og »Trykket af den urolige Fornemmelse, at Tiden randt fra ham« (NL: 16), og en væsentlig nedbringelse af tempoet – svarende til den sceniske beretning – for at spile de betydningsfulde øjeblikke mest muligt ud, samtidig med at disse øjeblikke bevarer deres fortættethed. I mangel af bedre betegnelser kan disse yderpunkter i værkets tid måske bringes på begreb med traditionens begreber om *kronos* og *kairos*, hvormed man har villet forstå henholdsvis den fjendtlige tid, der ikke lader sig fastholde, og det gunstige, eller prægnante, øjeblik (Cf. Henriksen 2005). En sådan fjendtlig tid finder man allerede iværksat omkring Niels' fødsel og barndom. Her er det som om, at tiden først for alvor begynder at gå. Denne foruroligende tid korresponderer efter alt at

dømme med den tid, der tegner sig som et veritabelt ødelæggelsværk mod romanens slutning: »Tiden svulmed op til noget Uhyre og Fjendtligt, hver dag var en uendelig Ørken af Tomhed« (NL: 169). Imellem disse to yderpunkter ligger hovedparten af de betydningsvangre øjeblikke. Disse øjeblikke må også netop forstås som øjeblikkelige livsmuligheder (jf. *kairos*: det rette, gunstige øjeblik), som Niels imidlertid – grænsende til det overdrevne – er ekspert i *ikke* at gribe.

Tilsammen med den kompositoriske ekspansion og kontraktion i tid og rum, synes denne alternering i værkets tempo at udgøre en væsentlig mulighedsbetingelse for de hyperrealistiske tableauer, der fremstår som romanens umiskendelige brændpunkter. Med genrekonventionelle afvigelser til følge tilgængeliggøres altså to former for øjeblikkelige erfaringsyderligheder, der fra hver sin side står i diametral opposition til den førnævnte kukkasses statiske og bevidsthedsnivellerende billedserie.

Den ene type øjeblikke er en serie distinkte, nærmest synæstetisk klare sansninger i tid og rum, der imidlertid samtidig har den egenskab at være tilnærmelsesvis fornemmelser *af* tid og rum. De tre klareste – og berømteste – er følgende:

»Stilheden i Huset vakte den Forestilling hos ham, at Tanten sov, og han listede sig forsigtigt gennem Stuerne. Paa Tærskelen ind til Salen standsede han for at lave sig til at gaa rigtig stille over til Edeles Dør. Stuen var fuld af Solskin, og en Nerie i Blomst gjorde Luften derinde tung med sin søde Mandelduft. Den eneste Lyd, der hørtes, var et dæmpet Pladsk, der nu og da lød fra Blomsterbordet, naar Guldflaskene bevægede sig i deres Glasskaal« (NL: 25)

»Niels tav ogsaa, og der blev ganske stille. Kanariefluglens rastløse Hoppen blev hørlig, Taffeluhret dikkede sig frem gennem Tavsheden, højere og højere, og en Stræng i det aabne Klaver gav sig med et pludseligt lille Sæt, og klang med en lang, lille, døende Tone sammen med Tavshedens blødelige Syngen« (NL: 62)

»Der var saa stille om dem først; saa hørtes der paa Trappegangen en Pige gaa og tralle og polere Laase, og Dørgrebenes Vrikken brød brutalt ind over Stilheden og gjorde den endnu større, naar den pludselig kom igjen. Saa holdt det op, nu var der kun Persiennernes sagte, søvnigt taktfaste Slag« (NL: 88)

Mellem JPJs roman og Hamsuns *Sult* er der den forskel, at mens Hamsun er tilbøjelig til at lade sin jegfortæller tematisere og kommentere sine ekstatiske erfaringer, demonstrerer JPJ en højere grad af impressionistisk afholdenhed fra omtale. Ser man et øjeblik bort fra denne forskel, kan man imidlertid inddrage Hamsun her også:

»En stor brun Hund sprang tværs over Gaden, henimod Lunden og ned i Tivoli; den havde et ganske smalt Halsbaand af Nysølv [...] intet undgik min Opmærksomhed, jeg var klar og

aandsnærværende, alle Ting strømmede ind paa mig med en skinnende Tydelighed, som om der pludselig var bleven et stærkt Lys omkring mig« (Hamsun 1978 I: 15)

Hvor selvberoende disse øjeblikke end kan forekomme, så får de naturligvis først deres særlige mening ved at træde ud fra en sammenhæng (jf. gr. *ekstasis*: 'at stå udenfor sig selv', af gr. *ek-* 'ud' og *histanai* 'at stille' eller 'stå'). De er standsninger i tidens løb, altså et fortælleforløb. At de fremstår på en baggrund, forhindrer dem på den anden side ikke i netop at stå ud som en slags selvgyldige og irreduktible fascinationspunkter i romanerne.

I disse øjeblikke figurerer en kvalitativt anderledes tid. I første citat bemærker vi, at selv »Taffeluhret« med dets dikken (NL: 62) synes bragt ud af takt. Tidens konstante og ubønhørlige gang, som uret under almindelige omstændigheder fungerer som stabil statholder for, og som i øvrigt romanen igennem vedbliver at falde den selvforglemmende Niels i ryggen, fortøner sig i sådanne intense øjeblikke til fordel for det, Paul Auster, i en artikel om Hamsuns *Sult*, kalder for en indre varighed: »Historical time is obliterated in favor of inner duration« (Auster 2003). Her finder vi i stedet en samtidighed af sansninger og metonyme bevægelser indenfor samme tidsmoment. I samtlige tekststykker bemærker vi desuden, hvordan stilheden er den centrale komponent, der fungerer både stemningsfremkaldende og sanseskærpende.

Af første tekststykke fremgår desuden igen værkets forhøjede opmærksomhed og dvælen ved tærskler, der denne gang nævnes ved navn. Her er der ganske vist ikke tale om en konceptualisering i teksten, men dog en forbindelse mellem den reale tærskel og en fokusering på det liminale rum: »Paa *Tærskelen* ind til Salen *standsede* han« (NL: 25, *m.k.*). Det er altså ikke blot den reale tærskel, der interesserer her, men dette at være stedt på en erfaringsmæssig tærskel, et sted mellem det fysiske og det mentale rum. Det er en sådan form for tærskelplacering, den efterfølgende sætning indstifter med sit afstandsbestemmende og rumudvidende adverbium: »Stuen var fuld af Solskin, og en Nerie i Blomst gjorde Luften *derinde* tung med sin søde Mandelduft [...]« (ibid, *m.k.*). Både i sin barndom og i sin ungdom situeres Niels (og læseren) tøvende, nærmest instinktivt fornemmende på sådanne tærskler. Og det sker i scener, der har en drøms hallucinatorisk klare betydningsfylde. Det er ovenfor nævnt, med reference til begrebet om det rette øjeblik (*kairos*), at disse øjeblikke lader sig forstå som øjeblikkelige livsmuligheder. Dette forhold synes her at svare påfaldende nøje til, hvordan Mikhail Bakhtin beskriver den såkaldte tærskel-kronotops oprindelse og litterære forekomst:

»Selve ordet 'tærskel' fik (ud over sin reale betydning) allerede i talesproget metaforisk betydning og optrådte i sammenhæng med et vendepunkt i livet, en krise, en livsvigtig

beslutning (eller i sammenhæng med ubeslutsomhed og frygten for at overskride tærsklen). I litteraturen er tærsklens kronotop altid metaforisk og symbolsk, til tider i åbenlys form, men oftere implicit« (Bakhtin 2006: 166).

Tærsklen turde da i ovennævnte tilfælde være metaforisk i implicit form, mens den i fx Bartholines tale om døden i kapitel 8 (cf. NL: 79) er mere åbenlyst tematiseret. Det vanskelige, men også realistiske, ved JPJs roman er, at opmærksomheden på sådanne særlige steder sjældent er styret af én erfaringsinteresse rettet mod ét objekt. På disse særlige steder i værket skabes der ikke blot tærskler mellem fx Niels og omverdenen (som mødet mellem Tema og Niels fungerer som anledning til), men de synes også at figurere som passager eller anknytningspunkter mellem værket og læseren. De skaber grundlag for forvekslinger eller udvekslinger, hvilket nærmere bestemt vil sige, at man her ikke med bestemthed kan sige, hvor værket ender og læseren begynder. Disse specifikke øjeblikke opnår dermed to bemærkelsesværdige kvaliteter. Det første er deres immersive potentiale til at absorbere læseren i tekstens rum og tid. Det andet og beslægtede aspekt er, at disse erfaringssituationer i NL nærmer sig et litterært sidestykke til den type erfaring, neurobiologen Alice Flaherty (i sin undersøgelse af kunstens neurologiske *underpinnings*) omtaler med henvisning til de nonlingvistiske kunstarter:

»The two aspects of meaning [cortical and limbic meaning] can come apart, though, not only in pathological circumstances, but in appreciating nonlinguistic art forms. The limbic sensation of meaning may be the feeling that makes music seem to be not words without meaning, but meaning without words« (Flaherty 2004: 221).

Der er altså tale om en særlig erfaringskvalitet, som kunstværker under visse omstændigheder kan give en privilegeret adgang til. Det neurobiologiske grundlag skal ikke beskæftige os her. Blot skal vi gøre opmærksom på, at det, som læseren får adgang til i disse situationer, ikke er en viden, men en erfaring.

Et sådant skisma mellem filosofisk viden og poetisk erfaring har Erslev Andersen redegjort for i forbindelse med en kritisk læsning af Martin Heideggers læsninger af digteren Friedrich Hölderlin. Her hedder det, at »Den senere Heideggers dialoger med digtere (Rilke, Trakl, George) er funderet i en tese om, at det digteriske sprog er erindring uden viden, det filosofiske viden uden erindring om sprogets måde at gestalte sig på som værens-tale« (E. Andersen 1988: 44). Værenstale er måske både for meget og for tidligt sagt i nærværende sammenhæng. Ikke desto mindre synes NL at arbejde ret konsekvent, men også meget indforstået og performativt, med et sådant skisma. Det er her interessant at bemærke, at selvom der findes et sådant skisma, samt en tiltagende autonomisering af kunsten i 1800-tallet, hvilket vil sige en løsrivelse fra

fx de ældre, filosofiske æstetikere (især den tyske idealismes) integrationsbestrebelse hvad kunst og sansning angik, så gør det ikke nødvendigvis disse egenartede erfaringer filosofisk insignifikante. De anticiperer tværtimod den senere 'trafik' mellem digtere og filosoffer, herunder mellem Heidegger og Rilke, og hvor vi må minde om, at Rilke netop var udpræget dyrker af JPJs kunst.

## 2.5 Spatial immersion

Som vi har beskrevet spatiering med udgangspunkt i både den snævre og brede definition, er den en mulighedsbetingelse for at se tingene an. Med spatieringen udvider JPJ grænserne for, hvad det er muligt og meningsfuldt at fastholde og anskueliggøre i den litterære tekst. Han standser tiden for at udvide et rum, og i dette udvidede rum standser han forløbene, således at læseren, som Vosmar bemærker, kan »gøre bevægelsen med« (Vosmar 1984: 19) og se nærmere på det foreliggende, eller ligefrem empatisk erfare det. Det der 'foreligger' i JPJs prosa er imidlertid, som Vosmar bemærker, aldrig blot foreliggende, men er i tråd med JPJs virkelighedsloyalitet altid i en eller anden form for bevægelse eller vorden. Og dette mønster svarer ganske nøje til de definitioner af spatiering, vi har introduceret, når vi tilføjer, at disse rum også har en væsentlig dybde.

Ligesom Hamsun senere skulle gøre, opfinder og sammenstiller JPJ altså nogle fiktive rum og optikker, der gør det muligt at se tingene an. I denne vilje til at se tingene an ligger vistnok en benyttelse af det kunstens fortrin, Knud Ejler Løgstrup et sted har påpeget: »Vi ser langt i den æstetiske oplevelse. Vi er ikke forlangte, vi kan lade vor fantasi hente forståelse ind fra personens historie og verden« (Løgstrup 1997: 51). Mens man kan diskutere, hvor langt vi ser i JPJs romaner, så er der, som Vodskov bemærker (Barfoed 1970: 36) og Johannes Jørgensen senere forklarer (ibid: 147), ikke tvivl om, at vi med JPJ ser *dybt*. Det er dette kunstens potentiale, JPJ udnytter med alle kunstens midler.

Med sin tableauæstetik er NL måske dermed selv en slags perspektivkasse. Men i så fald en perspektivkasse, der må forstås som en kontrabevægelse mod alt, hvad den førømtalte statiske kukkasse stod for. Med sin interesse for ekstremer opstiller romanen i stedet nogle rum, nogle nu'er, som sidestilles som perler på en snor. Disse rum kan vi i større eller mindre grad få adgang til. Hvor det poetologiske forehavende drager sine maksimale effekter, er der basis for at tale om en absorption eller spatial *immersion*, hvor læseren ikke blot beskuer rummet, men får fornemmelsen af at være sansende og fornemmende til stede i romanens rum og tid.

Dette turde være JPJs spatieringskunst i eminent forstand. En lignende bestræbelse har Howard Stowe iagttaget i Balzacs forfatterskab, hvori han ser et gennemgående forsøg på at »reproduce something like the density and the texture of experience« (Stowe 1983: 8). Med henvisning til Claude Lévi-Strauss mener Stowe, at denne reproduktion kan beskrives som en »[...] transformation from the sensible to the intelligible [...]« (Ibid: 9). På en tilsvarende måde synes der i JPJs kompositoriske og sproglige bestræbelser at ligge en ambition om at oversætte en sensibel dimension til en intelligibel, men altså på en sådan avanceret måde, at læseren i visse øjeblikke mere eller mindre spontant foretager den modsatte bevægelse fra intelligibelt til sensibelt.

Det er standsninger af den tid, der bare forsvinder. Deres dybdekarakter og absorptive virkning betinges dels af JPJs minutøse sprogarbejde, det vil sige af, at forfatteren på de pågældende steder i værket har held og ihærdighed til at fjerne enhver sproglig barriere. Men de synes desuden at afhænge af den kontrast, der er mellem det store tidssvind på den ene side, altså tekstens løb, og den radikale tidsudstrækning på den anden side, som i øvrigt er en standsning i det tidens løb, romanen selv sætter i gang fra start.

NL turde med sine standsninger, med henvisning til perspektivkassen og de stillestående tableauer, være en tekst, der handler om at vågne fra den prosaiske døs og vane. På dette punkt er det værd at erindre en betragtning af Wittgenstein:

»Die für uns wichtigsten Aspekte der Dinge sind durch ihre Einfachheit und Alltäglichkeit verborgen. (Man kann es nicht bemerken, - weil man es immer vor Augen hat.) Die eigentlichen Grundlagen seiner Forschung fallen dem Menschen gar nicht auf. Es sei denn, daß ihm *dies* einmal aufgefallen ist. – Und das heißt: das, was, einmal gesehen, das Auffallendste und Stärkste ist, fällt uns nicht auf« (Wittgenstein 1995: 304).

Altså går disse standsninger, der i deres maksimum giver anledning til *spatial immersion*, ud på at vågne.

## 2.6 Fremmedgørelse og fortroliggørelse

Bortset fra at understrege skrøbeligheden og de erotiske spændinger i Niels' og Temas kærlighedsforhold, ligger der med de førmtalte snakkestemmer og kukkassen som evident tilværelsesmetafor en slet skjult civilisationskritik. I NL finder vi træk af en sådan kritik i perspektivkassen som metafor for dagligdagstilværelsen. Men desuden i den originale kunstvilje, der ligger bag Niels' endeløse genvordigheder. Et sådant

civilisatorisk formforfald, denne »Entzauberung der Welt«, som det hedder med Max Webers kendte formulering (Weber 1930: 17), får imidlertid sit grelleste udtryk i et af værkets sparsomme symboler: den sårede soldat på lazarettet. Bondsoldatens regelmæssige fagter og udråb mimer her ganske vist militærets uniformitet, men er, med Vosmars udtryk, »krænget om« (Vosmar 1984: 224) på en måde, der eksponerer deres mekaniske tomhed. Det groteske syn, man er vidne til med denne *automaton*, minder ikke så lidt om den absurditet, Albert Camus senere kan beskrive som et mere generelt og grundlæggende aspekt i tilværelsen:

»Også menneskene selv udsondrer umenneskelighed. I visse klarsynede øjeblikke kommer deres mekaniske fagter, deres meningsløse pantomime, alt, hvad de gør, til at tage sig tåbeligt ud. En mand taler i telefon bag en glasrude, man hører ikke, hvad han siger, men man ser hans tomme mimik, og man spørger sig selv, hvorfor han lever« (Camus 1997: 22).

Samme sted nævner Camus imidlertid muligheden for at komme til at attrå selve det, der støder mennesket fra<sup>15</sup>, på omtrent samme måde, som der kan være dage, »hvor man bag en kvindes kendte ansigt pludselig ser en fremmed, hende man elskede for måneder eller år siden« (ibid). Er der et sted i NL, hvor en sådan forsoningsmulighed kommer på prøve, så er det i Clarens, hvor Niels drager hen med Bartholine for at konfrontere hende med den skønhed, hun har drømt om, og som hun har læst om i Rousseaus roman, *Den nye Heloïse* (cf. NL: 76).

Her drages imidlertid et skarpt skel i teksten mellem opfattelsesmåderne og opfattelsesevnerne: som følge af sine bovaristiske forventninger til sig selv og virkeligheden, kan Bartholine ikke råde med den mangfoldighed, der netop råder i verden (cf. NL: 80). 'I verden' vil her sige 'uden for' de bøger, hun har forlæst sig på i sin ungdom. Det er således kun fra en bestemt æstetisk distance, når verden vel at mærke er faldet til ro »en enkelt Aftenstund imellem, naar Solen sank bag Savoyens langeligt skraanende Højder« (NL: 82), at virkeligheden bliver en tilnærmelsesvis adækvat genstand for kontemplation og skønhedsdyrkelse. Men i det store hele hverken griber hun eller gribes hun af denne virkelighed. Og dermed fører rejsen uvægerligt hendes længsel ud over virkelighedens og livets grænser, »hinsides Graven« (NL: 80).

Der er imidlertid draget et skarpt skel mellem Bartholines desorientering midt i det blomstrende forår og fortællerens (sine steder mildt belærende) forårsbeskrivelse, der, i nogen lighed med Niels' endeløse barndomsfortælling (NL: 18ff), demonstrerer

---

15. »En grad længere nede kommer fremmedfølelsen: opdagelsen af, at verden er "uigennemtrængelig", den ubestemte fornemmelse af, i hvor høj grad en sten er os fremmed, uforklarlig, med hvilken intensitet naturen, et landskab kan fornægte os«; »verden glider fra os, fordi den igen bliver sig selv« (Camus 1997: 21).

en evne til at indgå på naturens præmisser og optage forårets mangfoldige vækster og forvandlinger i sit sproglige kredsløb. Der er unægtelig poetisk redundans her. Særlig den repetitive brug af talord som »tusinde«, »hundrede« og »tusindvis« (NL: 81). Skønt det således her som mange andre steder i romanen kan være vanskeligt at mobilisere samme botaniske og adjektiviske begejstring som fortælleren, synes redundansen på det pågældende sted imidlertid at svare til den beskrevne overflod, der netop flyder over i beskrivelsen. Her synes JPJ altså at være naturalist i betydningen: kærlighed til naturen, og som svarer til den »naturesans«, Georg Brandes i 1923 tilskrev »enhver sand naturalisme« i fjerde bind af *Hovedstrømninger* (Brandes 1966-67, bd. IV: 41ff.).

## 2.7 Delkonklusion

I JPJs forfatterskab finder man således en umiskendelig vilje til at se tingene an på afstand af overleverede og skrantende forestillinger. En sådan tilstræbt forudsætningsløs betragtermodus er i god forståelse med det naturalistiske slagord om at »voir venir les choses est le meilleure moyen de les expliquer«<sup>16</sup>, der stammer fra illustratoren og botanikeren Pierre-Jean-François Turpin, og som man finder en reference til i et af JPJs breve (cf. SV, bd. 6: 104). Der er næppe tvivl om, at JPJs forfatterskab i netop denne litterære disciplin er et mesterskab. At se tingene komme eller vorde – og for den sags skyld at se dem tone ud – er jo en særlig åben og samtidig fokuseret iagttagelsesevne, som JPJ vel sagtens har perfektioneret i sine naturvidenskabelige algestudier og transponeret til digtningens gebet, hvor evnen både tager sigte på den ydre, men også især den indre natur.

JPJs sprog fungerer i denne henseende som et multisensorisk instrument til udvidelse, forlængelse og sensibilisering af hele sansefeltet. Men vel at mærke et instrument i hånden på den sammensatte skabning: mennesket. Hvor sammensat og modsætningsfuldt mennesket er, fremgår ikke blot af NL og af Marie Grubbes spørgsmål til Magister Holberg i *Marie Grubbe* (SV, bd. 1: 257): i et brev til E. Brandes hedder det om en gængs forestilling om, at »der er tre-fire Sider ved et Menneske«, at »det er gaaet med denne Sætning som med Elementerne, der i gamle dage var fire, og nu er – 63 eller derover« (SV, bd. 6: 106). Det er vittigt formuleret, men er tydeligvis ment som en alvorlig sag, der må få følger for og i kunsten. På den anden side tegner der sig således en ikke mindre mærkbar og unægtelig også mere

---

16. Turpins aforisme figurerede som devise på en planche fra 1830 (cf. Guédès 1972: 265), men gengives her fra mottoet til Goethes botaniske autobiografi fra det efterfølgende år (cf. Goethe 1837: 185).



radikal opfattelse af kunstens bestemmelse og hele indretning. En sådan har JPJ selv skitseret i et brev til E. Brandes halvanden måned tidligere (han synes sådanne steder at foregribe en vis forventelig reaktion fra den inderkreds, han på godt og ondt tilhørte), hvori begrebet 'moderne' indgår på tankevækkende måde: »Jeg vil gaa saa vidt at sige at et moderne Digterværk der ender, kan ikke du (Dødsenden stadig undtaget, ogsaa tilstande, der er synonyme dermed)« (SV, bd. 6: 103).

Med sit forfatterskab udvider JPJ altså rammerne for, hvad der på det givne tidspunkt var muligt at iagttageligggøre i et litterært værk. Om denne ekspansion vidner Johannes Jørgensen, når han genkalder sig den åbenbarelse, *Marie Grubbes* første kapitel var: » - at der kunde ses saa meget og ses saa dybt!« (Barfoed 1970: 147). Som sagt bemærker også Vodskov – dog *en passant* – en sådan erfaringsmæssig dybde i NL (ibid: 36).

Med al sin tydelighed kan udvidelsen af, hvad der på et givent historisk tidspunkt er muligt i en tekst og i et sprog, imidlertid komme til at stjæle opmærksomhed fra, hvad der til en given tid ikke længere (romantik) og endnu ikke (symbolisme, modernisme) er rent muligt, men dog så umiskendeligt på færde med en tekst.

Én ting er således ved hjælp af spatiering, mikroskopi og eksakt sprog at iagttageligggøre efemere omverdensemner og førrefleksive, kognitive processer, som under normale omstændigheder kun anes. Som sprogværker er JPJs værker i den henseende tilstrækkeligt finmaskede til at indfange lette svingninger og perifere fænomener, der almindeligvis passerer upåagtet eller halvpåagtet af bevidstheden, fordi de ikke på forhånd er blevet tilkendt nogen fast plads i en bevidst og kulturel meningssammenhæng, men ofte indgår som konstituenten og overgange<sup>17</sup> i eller som biprodukter af en sådan meningsproduktion<sup>18</sup>. Disse efemera og processer optager og rentegner JPJ i en enestående sproglig eksponering. Det turde være naturforskeren JPJ, der er på spil sådanne steder.

De former for standsning, vi her har beskæftiget os med er – som dette at se tingene an – standsninger i tidens løb, nemlig udspilninger af relativt selvberørende øjeblikke og erfaringsrum. På det højeste niveau indenfor denne æstetiske modus er der grundlag for at tale om en type *spatial immersion*, som imidlertid ikke skal

---

17. Fx. associationsspringene i følgende passage: »og naar det rigtig skylled ned og trommed løs med tunge Draaber paa Reflektionsspejlets Kasse, saa kaldte Lyden, flygtigt, vage Billeder frem af frodigt grønne Marker og forfrisket Løv, og En og Anden udbrød for sig selv: »hvor det dog regner!« og saae mod Ruderne med en Følelse af Velbehag og med et lille Glimt af Nyden, i halvbevidst Forstaaelse med det derude« (NL: 113).

18. Fx de førømtalte »Gnister« for Fennimores øjne (NL: 147).

forveksles med den *narrative immersion*, det er mere almindeligt at fokusere på i litteratur.

En ting er altså at iagttageliggøre i en roman, hvad der under normale omstændigheder kun anes. En lidt anden sag er det at se, hvad romanens rammer kun lader ane.

### 3. ANTYDNINGSTEKNIK

Ifølge Thomas Bredsdorff er Ivan Turgenjevs litterære indflydelse på JPJs digtning »en af de grundigst dokumenterede i dansk litteraturforskning« (Bredsdorff 2006: 156). I efterskriften til *Marie Grubbe* stiller Erslev Andersen spørgsmålstegn ved det, han kalder for den »lidt for oplagte kanon af estimerede forfatterkollegaer«, herunder Turgenjev, der føres i felten som forlæg for JPJs værker (E. Andersen 1989: 214). Det sker bl.a. med henvisning til Johan Fjord Jensens studie *Turgenjev i dansk åndsliv* (1961), der finder det vanskeligt at dokumentere sådanne påstande (ibid). Ifølge Jørgen Ottosen er Fjord Jensen imidlertid »overdrevent forsigtig« på det pågældende sted (Ottosen 1968: 58). I sin efterskrift til NL fastholder Vosmar da også, at »I Turgenjevs naturskildringer fandt Jacobsen begyndelsen til den impressionistiske beskrivelsesteknik[...]« (Vosmar 2008: 209). Og hvad NL mere specifikt angår, gør Vosmar opmærksom på følgende bemærkning i et brev fra JPJ til vennen og oversætteren Vilhelm Møller: »Forøvrigt vil min ny Bog i Hovedtanken faa en Del tilfælles med Fædre og Sønner« (cf. SV, bd. 5: 154), men ender dog med at konkludere, at »en dybere lighed mellem *Niels Lyhne* og Turgenjevs roman er der ikke, hverken i idé eller udførelse« (Vosmar 2008: 209).

Hvad der end måtte kvalificere som stilistisk og tematisk påvirkning, og hvad der snarere må forstås som kongenialitet eller affinitet, så er der imidlertid den oplysende forskel mellem de to romaner, at konflikten i *Fædre og Sønner* (1862, da. 1876) er en generationskonflikt med veldefinerede opponenter (den unge nihilist Basárof overfor det ældre romantiske/idealistiske brødrepar, Nikoláj og Pável Kirsanof), mens oppositionskonflikten – splittelsen – i NL er blevet et mere indvortes anliggende<sup>19</sup> og dermed også et dunklere forehavende. Hvilket Vosmar, med en vis ret, finder er »til skade for romanens dramatik« (Vosmar 2008: 210).

NLs dramatik er, ligesom *Sults*, en væsentligt indre dramatik med få koordinater i yderverdenen. Man kunne videre sige, at hos JPJ kommer denne dramatik for en stor del til udtryk som stemningskunst, tilstandsbeskrivelse (tangerende *stream of consciousness*) og virkelighedsbeskrivelse. Georg Brandes kan derfor også uden tøven – men ikke uden mærkbare forbehold – konstatere, at JPJs

---

19. Vosmar har ret i, at »modstanderen« er placeret i Niels selv (Vosmar 2008: 210). Men i en vis forstand har Niels denne tvist til fælles med Turgenjevs Basárof, der viser sig at være, eller geråde, i strid med sig selv. Forskellen er dog, at i Turgenjevs roman er det en ydre dramatik, der er udgangspunktet. Denne lighed og forskel synes Ottosen at have bemærket: »Det er dog ikke muligt at se bort fra den indirekte indre karakteristik hos Turgenjev, selv om den indtager mindre plads end den ydre (dramatiske) [...]« (Ottosen 1968: 58ff).

kunst er »den stærkeste Stemningsdrik, der er brygget i vor Prosa« (Brandes 1891: 144).

Det er ejendommeligheder som disse, hvilke der er mange af, der siden udgivelsen af NL synes at have stillet receptionen overfor en særlig udfordring, der nok er blevet uddybet og efterforsket i historiens løb, men som ikke er blevet mindre. Vi har allerede omtalt en sådan vanskelighed i vor indledende redegørelse for, hvordan fortolkningstraditionen har fundet det nødvendigt at revidere forfatterskabets litteraturhistoriske placering. Hvad vi her mere specifikt tænker på, er en vis forlegenhed, man kommer i, når man vil forsøge at indkredse, hvad der egentlig er på spil *i og med* NL. Især hvis man efterhånden har fået det indtryk af romanen, at dens omdrejningspunkt kun tangeres af romanens tematiske overbygninger: kunsten, kærligheden og livsanskuelsen (eller med Frederik Nielsens førnævnte motiver: Gud, eros og virkeligheden), som snarere synes underløbet af noget andet i romanen. »Magterne lege med os« (Brandes 1891: 189), skriver Brandes ganske vist ret træffende om et af de ledende motiver i NL. Men med sin dunkelhed leger eller eksperimenterer NL måske i en vis forstand også med sig selv og læseren, omend der næppe kan herske tvivl om legens alvor.

Stillet overfor mængden af imponderabilia i JPJs værker, er det vel naturligt nok at søge efter mere eller mindre håndfaste holdepunkter. Men som det må stå de fleste klart, når de læser NL, handler værket, trods hele dets umådelige synliggørelse og ofte omfattende fortællerspor, næppe kun om det, der er synligt, står fast eller udtrykkeligt siges. Måske lige med undtagelse af døden og de »Livets egne Love« (NL: 172), romanen omtaler, men som ikke desto mindre forbliver en henholdsvis banal og vag bestemmelse. En forveksling af midler og mål, eller som Poul Borum kalder det: »teori« og »praksis« (cf. Borum 1969: 123), ligger således ligefor. Fx synes naturalisme, hvad enten man hermed tænker på Brandes' Shelley-inspirerede naturalisme eller Émile Zolas' senere naturalismeprogram, i en sådan sammenhæng ikke længere at figurere som tilstrækkelige parametre – i det højeste som en slags kunstneriske delmål –, men snarere som et nødvendigt middel, et kunstnerisk udgangspunkt, der imidlertid netop *som* udgangspunkt antager en langt mere provisorisk karakter, end den »klare« og nærmest konfessionelle stillingtagen, som fx Stangerup tilskriver JPJ og finder utvetydigt fremlagt i JPJs bøger (cf. Stangerup 1971: 58, 60). NLs naturalisme, såvel som hans romantisme, synes selv at opføre sig som en slags 'Myther' (cf. NL: 68 og ovf. s. 24) eller 'masker' i læ af hvilke, noget andet skaffer sig udtryk eller sågar eksistens.

I Vosmars disputats finder man et af mange vidnesbyrd om de fortolkningsmæssige udfordringer, der potentielt foreligger med NL. For det første

tager Vosmar her udgangspunkt i E. Tranekjær Rasmussens fænomenologisk-psykologiske præmis om, at »når man beskriver verden, beskriver man derved tillige bevidsthedslivet« (Vosmar 1984: 17). For det andet finder Vosmar det nødvendigt at introducere en gennemgående tese om, at der ligger en enhedstanke til grund for værkerne. Det er en enhedstanke, værkerne aldrig direkte nævner, men som de, ifølge Vosmar, alle vegne er styret af. Hvilket vil sige, at der er tale om et centralt »midtpunkt« udenfor værkerne, der betinger værkernes forståelighed (Cf. fx Vosmar 1984: 56, 60, 63, 126).

Enhedstesen skal ikke omtales videre her, men vi vil bemærke, at Vosmar lokaliserer det centrale omdrejningspunkt på en vis afstand af værket. Mogens Pahuus forkaster Vosmars enhedstese, men arbejder med en eksistensfilosofisk variant af Vosmars fortolkningsmæssige præmis, når han bemærker, at »man her har en erfaringsform, hvor man tværs igennem det konkrete og anskuelige forstår det uanskuelige, eksistensen, og hvor forståelsen af ens eksistens – det uanskuelige – udtrykkes gennem anskueliggørelse« (Pahuus 1986: 31). I Pahuus' værk genfinder man denne præmis om værkets indirekte dechifrerbarhed i den tilbagevendende formulering, at noget er 'transparent for' noget andet.

Vosmars fænomenologiske tese er uden tvivl plausibel og frugtbar. Det samme kan man sige om Pahuus' tese om anskuelsesformen, der imidlertid er svær at skelne fra Vosmars. Efter vor opfattelse er der imidlertid et problem her, der består i, at Pahuus i sine ligefremme udlægninger af det indirekte synes at forudsætte, at JPJ taler til subjektet, snarere end selvet. Det er besynderligt, eftersom Pahuus netop har godt fat i en anden side af sagen, nemlig en (før)refleksiv 'tænken med øjet', der ganske rigtigt synes at være et vandmærke i JPJs prosa: »I den første beskrivelse står der udtrykkeligt, at hans seen sit eget liv i det ydre ikke er en tanke, men er dette, at øjet tænker. Og det er det fænomen, som gennemtrænger al Jacobsens prosa« (Pahuus 1986: 68). Sagen er imidlertid, at mens Pahuus nok har peget på noget vigtigt, udfolder han sin undersøgelse på en måde, der (som undertitlen antyder: *En eksistentiel fortolkning*) springer fra værk til fortolker og altså umærkeligt springer læseren over. Dermed bliver JPJs tekster på den ene side teoretisk og rigtigt opfattet som et raffineret førrefleksivt medium, men i praksis fremstillet som en færdig, billedlig og eksistensfilosofisk chifferskrift, som fortolkeren kan aflæse ret ligefremt. JPJ synes imidlertid ikke at have haft meget til overs for de fikse og færdige tilstande, og vi vil mene, at der, hvor værket forfalder til litterære iscenesættelser af et filosofisk eller teologisk standpunkt, sjældent er de steder, hvor værket er interessant, men hvor det snarere støjer. Her må man give Vosmar ret, når han skriver:

»Og mens afmagtsfølelsen hidtil er blevet *omtalt* i elegiske, desperate eller ironiske vendinger, ligger den nu indfældet i en række fritstående, flertydige billeder, hvis prægnans og detaillerrigdom forlener dem med en betydningsfylde, som både transcenderer og udvisker digtets realplan« (Vosmar 1984: 149, m.u.).

*Fritstående* og *flertydige* billeder. Mens man således fristes til at gribe efter mere ligefremme (fx naturalistiske eller eksistensfilosofiske) holdepunkter, synes teksten karakteriseret ved en negativ kapabilitet og særegen polyfoni, der tilsyneladende holder værket fri af alle positive fikspunkter. Begrebet negativ kapabilitet bruger vi her i samme betydning som digteren John Keats, der indførte begrebet i et forsøg på at beskrive en egenskab hos især Shakespeare:

»[...]it struck me, what quality went to form a Man of Achievement especially in Literature & which Shakespeare possessed so enormously – I mean *Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason« (Keats 1817)

Det drejer sig altså om en evne eller vilje til at anskue verden uden at falde for tilbøjeligheden til at forsone modsætninger eller forfalde til forstandige forklaringer. Når vi ovenfor bemærker, at Pahuus springer fra tekst til fortolker og dermed over læsningen til fortolkningen, så er det fordi, der her synes at være tale om et problematisk, men dermed også oplysende spring, der okkluderer en bestemt distinktion, Erslev Andersen har peget på som relevant for at nærme sig den poetiske tænkning, der foreligger med JPJs poetiske praksis:

»I præcis dette klare og dog ofte oversete forhold – i at-heden frem for hvad-heden som det hedder i såvel filosofi (Ernst Bloch, Walter Benjamin) som i ovennævnte efter-dadaistiske digtning (Björling) – sættes muligheden af det, man, når talen er om digtning, kan kalde for poetisk tænkning. En sådan er da *ikke* en digterisk repræsentation af f.eks. en tanke, en ide, en ideologi eller en teologisk eller videnskabelig læresætning. Aspektet ligger derimod i *den måde* den *poetiske konstruktion* giver *anledning til tænkning på hinsides det udelukkende udsagnsbestemte*« (E. Andersen 1988: 82, *m.k.*).

Med referencen til en tænken med øjet, snarere end med munden, griber Pahuus således fat i noget vigtigt, mens hans udsagnsbestemte, eksistensfilosofiske løsninger synes at forråde, hvad en sådan tænken med øjet indikerer om den poetiske praksis: at en væsentlig del af tænkningen ligger som en art tavs tænkning i eller i kraft af konstruktionen, snarere end i det udsagnsbestemte.

Værket kan dog hverken siges at være blankt eller prisgivet enhver subjektiv opfattelse. Men når dramatikken på denne måde forrykkes til at blive et overvejende immanent moment i en stemningskunst og omverdensbeskrivelse, og når værket som bemærket ovenfor kunne opfattes under helt anderledes fortegn i Tysklands

symbolistiske kredse omkring århundredeskiftet, gør det spørgsmålet om interaktionsgraden og interaktionsbeskaffenheden mellem tekst og læser (til forskel fra tekst og fortolker hos Pahuus) nærliggende. I en vis forstand synes vanskeligheden ved en mere ligefrem og dokumenterende 'indholdsbestemmelse' netop at ligge i det vedvarende indtryk, teksten formår at give af, at værkets dramatiske scene – og tankefelt – kun i begrænset omfang lader sig forstå som værkets scener; at scenen og tænkningen snarere er rykket ind på et intrikat 'sted' eller mellemfelt mellem tekst og læser.

Eftersom imidlertid al litteratur, og kunst i det hele taget, i en eller anden udstrækning opererer med et udvekslingsplan mellem værk og læser/betragter/lytter, er en sådan receptionsæstetisk betragtning kun værdifuld i den udstrækning, den undersøges og præciseres nærmere. Da vi ikke ulig Vosmar mener, at en væsentlig del af kommunikationen mellem værk og læser i NL er funderet på særlige, receptionsæstetiske betingelser, vil vi i det følgende gøre et forsøg på fremlæse mekanikken og dermed poetikken for en sådan kommunikation. Hvad vi sigter til er at fremlæse et udvekslingsplan, der indbefatter en mere central læsermedvirken, end den accidentielle eller sporadiske læsermedvirken, der har været på tale i forbindelse med JPJs værk.

### 3.1. Den forborgne referent

I den forbindelse finder vi det interessant at lægge vejen forbi en optegnelse af Kierkegaard, der beskæftiger sig med, hvordan et skjult psykologisk mønster kan manifestere sig. Vor formodning er, at en komparativ undersøgelse af Kierkegaards optegnelse og NL kan bruges til at illustrere, hvordan et sådant mønster kan tænkes omsat fra et filosofisk, letforståeligt forstadie til en kompliceret, virkningsæstetisk praksis. Spørgsmålet vi stiller os her er, i hvilken udstrækning, og på hvilken måde, NL opererer på virkningsæstetiske præmisser. I det følgende vil vi ikke blot forsøge at vise, at betydningsdannelsen i NL implicerer en forhøjet læsermedvirken, men udmærker sig ved at inddrage eller appellere til en særlig side af læseren. Vi vil foreslå, at denne særlige side er selvet, subsidiært en førrefleksiv instans i læseren.

Vor komparative læsning af Kierkegaards optegnelse og NL er således et spørgsmål om psykologiske og situationelle ligheder (mønsterligheder), på den ene side, og poetologiske forskelle på den anden side. I vor overordnede opgavesammenhæng vil vi her beskæftige os med en overgang til en anden æstetisk modus, som vi i indledningen har nævnt med henvisning til Schopenhauers sondring

mellem talentet, der træffer mål, ingen anden kan ramme, og geniet, der træffer mål, ingen (anden) er i stand til at se (op.cit: 460). Som nævnt i indledningen, sigter vi med denne sondring hverken til en relancering af begrebet geni eller en indskrivning af JPJ i en metafysisk tradition. Vi foreslår snarere, at man her ser bort fra værdiordene geni og talent, men fastholder sondringen. Hermed sigter vi til en betydningspolaritet i NL, der imidlertid først bliver tydelig i kapitel 4, som nærværende kapitel fungerer som en overgang til.

### 3.2 Grundtonen der genlyder i alt

I en optegnelse med titlen "Jyllandsrejse", dateret til d. 17 juli 1840, beretter Kierkegaard om en færgeoverfart fra Kalundborg til Aarhus. Overfarten finder sted i en lille båd, der er tæt befolket af 32 passagerer. Da overfarten varer mange timer, og Kierkegaard finder konversationen kedsommelig, finder han anledning til at gøre hele persongalleriet til genstand for sit berømte, eksistentialpsykologiske blik.

Det er særlig passagerernes adfærd, Kierkegaard indstiller sig på at aflure og aflytte. Passagererne opfører sig højst forskelligt og kommer desuden fra vidt forskellige bestillinger og samfundslag. Midt i denne sociale og adfærdsmæssige diversitet mener Kierkegaard nu at opdage en fællesnævner, forstået som et forborgent referencepunkt, der imidlertid »genlyder i Alt«, og som afdækker det påfaldende, let enigmatiske i hver enkelt passagers holdning og opførsel:

»Der komme de ombord fra de forskjelligste Forhold og Stillinger, men een fælleds Fare truer dem alle (jeg tænker dog ikke paa Skibets mulige Undergang): det at blive søsyg. Denne Tanke er Resonantsbunden for det Hele, den er den Grundtone, der gjenlyder i Alt, hvad enten den ytrer sig i en vis høitidelig Stilhed eller i en forceret Lystighed eller en overmodig Kjækhed [...]« (SKS, bd. 19: 191-92)

De enkelte passagerers specifikke adfærd fornemmes her som en forholdemåde og håndteringsmåde. Adfærdsformerne arter sig på den ene side som forskellige tilsløringer af et problem eller en trussel, som i dette tilfælde er et væsentligt indre og usynligt fænomen, nemlig søsygen. Men ser man med Kierkegaard nærmere efter, vil det adfærdsmæssige blændværk netop *som* højtidelig stilhed, forceret lystighed eller overmodig kækhed samtidig antyde det forborgne gravitationspunkt, som attituden fungerer som en mere eller mindre bevidst kontrabevægelse imod eller (selv)distraction fra, nemlig søsygen og tanken på søsygen. Under overfladeplanets forskellige og tilforladelige modbevægelser tegner der sig således et undertrykt



mønster. Den latente søsyge, herunder *tanken* på søsygen, røber sig netop kun *i* denne 'søforklarende' adfærd som det, der betinger og forklarer den; som dét enigmatiske i adfærden, der ikke 'stemmer': »det *Specifique* ved alle disse Stemninger er bestandig deres *Forhold til* denne ene Tanke, – deraf det Tragikomiske« (ibid, *m.k.*).

I dette lille scenarie, der udspiller sig indenfor en færgeoverfarts forholdsvis kortvarige rammer, finder Kierkegaard et prægnant miniaturebillede af livet: »En Søexpedition er ligesom et lille Billede af det hele Menneskeliv« (ibid). Dette billede overfører Kierkegaard da også netop på livet. Men i livet erstattes søsygen, som er et »transitorisk« (ibid), det vil sige forbigående fænomen, imidlertid af det langt alvorligere og permanente problem, døden, der er »den store Humorist«, der »fordøier Alt med lige Lethed: en Konge og en Tigger, en Himmelskriger og en stille Korsdrager« (ibid).

Optegnelsen er interessant af flere grunde. Med hensyn til Kierkegaards forfatterskab finder vi den interessant, fordi Kierkegaard i denne letforståelige optegnelse synes at barsle med de berømte, men mere komplekse tanker, han 9 år efter skulle gøre sig om selvet, fortvivlelsen, døden og det 'andet' i værket *Sygdommen til Døden*.

I nærværende sammenhæng finder vi optegnelsen interessant af følgende grunde: for det første er der en lighed mellem optegnelsens minimale eksistenspsykologi og psykologien i NL. Optegnelsen kunne udgøre et miniaturebillede af romanen. Som sådan ligger der måske et fælles motiv i dødedansen, der imidlertid fremgår tydeligere i Kierkegaards tekst. Man kunne måske ligefrem sige, at optegnelsen rummer en lille læsevejledning til NL: den ideale læser skal vel netop, som Kierkegaard gør i optegnelsen, fornemme stemningerne og stemningsskiftene, være lydhør overfor resonansbunden, iagttage de enkelte personers idiosynkrasier og mærke sig de usynlige tråde. I såvel romanerne som i sine breve, synes JPJ ikke at lægge skjul på, at han netop fordrer meget af læseren og af sig selv (Cf. fx SV, bd. 6: 105).

I forbindelse med NL er optegnelsen for det andet interessant ved den åbenlyse forskel i fremstillingsmåden. Forskellen grunder sig naturligvis på, at der er tale om henholdsvis dagbogsmateriale og en roman. Ikke desto mindre kan forskellen virke informativ, såfremt Kierkegaards eksplicitte optegnelse kan bruges til at illustrere, hvordan en tekst som NL på mere implicit måde kan forholde sin læser til et centralt, men u håndgribeligt referencepunkt.

Det er uvist, om JPJ har haft kendskab til den omtalte optegnelse, der hører til den del af *Søren Kierkegaards Efterladte Papirer*, som H. P. Barfoed udgav i tidsrummet 1869-77, og som spænder over produktionsperioden 1833-47. Mere

evident er det, at han har stiftet bekendtskab med *Sygdommen til Døden*. I det mindste synes NLs sidste udtryk – at dø døden – at være en rimelig åbenlys reference til samme udtryk i Kierkegaards værk, snarere end til Biblen. For det andet er vi enige med Vosmar i, at der er umiskendelige ligheder mellem den sygdom til døden, fortvivlelsen, Kierkegaards værk handler om, og den lidelse, NLs centrale persongalleri, først og fremmest Niels, lider af (cf. Vosmar 1984: 333). Det afgørende er imidlertid ikke at slå fast, om optegnelsen er kommet JPJ for øje. Det væsentlige er, om fremlæsninger af ligheder og forskelle mellem teksterne kan bruges til at belyse træk ved NLs psykologi og poetiske praksis. Om optegnelsen altså, som en art prototype, blotlægger et grundmønster og udstikker et henvisningsmønster, der, under forudsætning af visse impressionistiske tilpasninger, kunne svare til den poetiske praksis i NL.

### 3.3 Den somnambule tilstand

Om det centrale persongalleri i NL må man starte med helt banalt at bemærke, at personerne er tegnet med nogle helt individuelle træk, såvel fysisk som mentalt. Ifølge Vilhelm Andersen når den individualistiske karaktertegning endog en særlig højde med figurerne Tema og Fennimore, der fremstilles »[...] saa levende, at man synes, de er de første Kvinder man har truffet i den nordiske Kunst« (V. Andersen 1905: 100). I al denne ofte yderst specifikke individualitet er der imidlertid antydnet et enkelt overpersonligt træk, nemlig at personernes adfærd alle vegne er sat i relief som forholdemåde. Det ytrer sig imidlertid ikke blot på et overpersonligt og dermed abstrakt plan, men kommer også mere konkret til udtryk i særlige personlige mindstedetaljer og idiosynkrasier. Som når Tema berører sine knoer med munden (NL: 61) eller puffer til gyngestolen (NL: 93), når Edele efter samtalen med Bigum forlader scenen med et »svagt lille Smil« (NL: 34), når gamle Lyhne sidder på et led og stirrer »henover den frodigt grønne Rug« (NL: 13), når Fennimore »instinktmæssigt« ordner på sin kjole efter en indbildt dans (NL: 147). Teksten er svøbt i sådanne betydningsfulde, men ofte subliminale tegn, der ikke siger, men lader læseren fornemme, hvad der foregår i personerne.

Bartholine er romantisk drømmer. Hun søger tidligt tilflugt i poesien: »Hun elskede Vers. I Vers levede hun, i dem drømte hun og paa dem troede hun som paa næsten Alting andet« (NL: 8). Gamle Lyhnes refugium er tværtimod det praktiske arbejde. Så nær jorden som muligt. Når der også her kan tales om en slags tilflugt, nemlig til »Hverdagslivets fast Jord« (NL: 11), så skyldes det, at romanen antyder en

rest, en fornægtet side, som ligger tavst hen i den én gang vedtagne livsførelse. Dette forhold erindrere romanen om, når det fortælles, at man ofte kunne finde ham siddende »stille paa et Led eller en Skjælsten og i sælsom vegetativ Betagenhed stirre henover den frodigt grønne Rug eller den gyldne, toptunge Havre«, og at dette »mindede om den gamle Lyhne, den unge Lyhne« (NL: 13). Om denne »unge Lyhne« (og dermed den gamle) underforstår romanen, at han ikke var en aldeles konfliktfri, men snarere en konflikttramt og anhedonisk<sup>20</sup> natur.

Gamle Lyhnes søster, Edele, står sygdomsramt og med håbløse længsler rettet mod en fortid, der er forbi, samt en ulykkelig kærlighed. Irreversibiliteten i sin situation er hun smerteligt bevidst om, og den får sit fulde udtryk i frierscenen mellem hende og Bigum, hvor hun med tordnende, nærmest metafysiske overtoner, taler sig varm om det dybe, uoverskridelige »Svælg«, der er »mellem Ens Længsel og det man længes for« (NL: 33).

Mens Edele er sig et sådant svælg smerteligt bevidst, sover Bigum til gengæld en variant af det, Kierkegaard beskrev som den romantiske søvn. Blot er det i fantastens abstrakte og filosofiske udgave. Om den romantiske søvn hedder det i Kierkegaards disputats *Om begrebet ironi*:

»Det er Ulykken ved Romantiken, det er ikke Virkeligheden, den griber. Poesien vaagner, de stærke Længsler, de hemmelighedsfulde Ahnelser, de begejstrende Følelser, Naturen vaagner, den fortryllede Prindsesse vaagner – *Romantikeren* falder i Søvn. Det er i *Drømme* han oplever Alt dette, og medens Alt før sov omkring ham, saa vaagner nu Alt, men han sover. Men *Drømme* mætte ikke. Mat og træt vaagner han, ustyrtet, for atter at lægge sig til at sove, og snart maa han ved Kunst fremkalde de somnambule Tilstande. Men jo mere Kunst der behøves hertil, jo mere overspændt bliver ogsaa det Ideal, som *Romantikeren* fremmaner« (SKS, bd. 1: 337)

Hvilket er en træffende beskrivelse af både Bartholine og Bigum. Når faderens side ikke er den fremherskende, er de somnambule og overspændte tilstande også en eksistensform, der holder Niels som gidsel, eller hvormed han holder sig selv som gidsel. Som Herman Bang bemærker, lader Bigum sig identificere som en tidstypisk type. Hos Bang hedder det om denne type, at de er »Børn af Søren Kierkegaards Tid<sup>21</sup>, Fantaster i Tankens Rige«, og »som alle Fantaster ere de Fyrster, men i enkelte Øieblikke vaagne de og se, at Purpurkaaben er Pjalter« (Barfoed 1970: 108). Bigums refugium er abstraktionens vældige og friktionsløse rige: »denne plumpe, filosofiske

---

20. Fælles for gamle Lyhnes obligatoriske dannelsesrejser og studier (cf. NL: 9-10) er netop en dybtliggende anhedonia, forstået som en manglende evne til at føle glæde og nydelse ved aktiviteter.

21. Bangs udtalelse kan give anledning til den opfattelse, at der her tales om Kierkegaard selv, mens der vel snarere tales om Kierkegaards samtid, som Kierkegaard på snart sagt alle punkter harcelerede imod.

Natur, der kun havde betragtet Livets Rørelser i Abstraktionernes barbariske Nøgenhed« (NL: 29). Mens man her kan tale om en filosofisk og komisk variant af den somnambule tilstand, Kierkegaard beskriver i disputatsen, gælder beskrivelsen i endnu højere grad for Bartholines livsform, herunder beskrivelsen af forholdet til gamle Lyhne, der nærmer sig en parafrase på Kierkegaard: »Kjærligheden gjorde ham poetisk, og der blev Skjønhed i Egnen, Skyerne blev til de Skyer, der drev i Digtene og Havens Træer fik det Løvhang, der susede saa vemodigt i Balladerne« (NL: 10). Bartholine udvikler sig således allerede som syttenårig til en romantisk søvngænger:

»Bartholine var lykkelig, thi hendes Kjærlighed voldte, at det hele Døgn opløste sig i en Række af poetiske Situationer. Det var saaledes Poesi, naar hun gik henad Vejen for at møde ham, Mødet var Poesi, Afskeden var det; det var Poesi naar hun stod oppe Paa Højen i Aftensolens Skjær og tilvinkede ham et allersidste Farvel« (NL: 11).

Desto mere chokerende bliver derfor også opvågningen fra en sådan hentagenhed i friktionsløse drømme og vers. Fra den friktionsløse fiktion vågner hun, så at sige, til fiktionsløs friktion. Der er her noget nærmest traumatisk ved det sprogbillede, eller øjebliksbillede, JPJ har stukket ind i teksten til beskrivelse af den skandaløse affortryllelse, Bartholine er vidne til, og som gamle Lyhne ganske vist er en integral del af, men som ikke desto mindre synes at angå hele virkeligheden: »Prosaen havde begyndt at stikke sin Hestefod frem« (NL: 12). Det morbide element ligger ikke blot i det nøje udvalgte profane modbillede af en hestefod, men vistnok også i den 'forsigtige' facon, JPJ 'lister' denne anstødssten ind i teksten, som netop ved sine tidlige lyriske toner synes lagt til rette for en sådan anstødssten. Bartholine må nu, nøjagtig som Kierkegaard beskriver i disputatsen, »ved Kunst fremkalde de somnambule Tilstande« (SKS, bd. 1: 337). I NL står der: »Desto ivrigere jog hun efter Poesien og efter at bringe den gamle Tilstand tilbage [...]« (NL: 12).

Romanen lægger ikke skjul på, at der også i Bigums tilfælde er tale om et refugium:

»Ak, hvor ofte, naar han, Time paa Time, i hellig Tavshed havde lyttet til sig selv og saa igjen blev hørende og seende overfor Livet omkring sig og fandt det fremmed for sig i dets Usselhed og Forkrænkelighed, hvor ofte følte han sig da ikke som hin Munk, der i Klosterskoven havde lyttet medens Paradisets Fugl sang en eneste Trille, og som da han vendte tilbage fandt hundrede Aar døde!« (NL: 21)

Perioden følges op med en sætning, der er sat udenfor afsnit: »Men snart var han sig selv igjen« (NL: 22) – hvilket er en bidende ironisk bemærkning, eftersom han netop *atter ikke* bliver sig selv.

Hvad Tema Boye angår, står hun ligesom Edele med blikket tilbagevendt mod et forlist kærlighedsforhold og en lykkelig ungpigetid. Hun befinder sig efter eget udsagn et sted uden for sig selv, på mellemhånd mellem den, hun ønsker at være, og den, hun er: »hvor det er underligt at længes efter sig selv!« (NL: 62). Trods sådanne efterromantiske øjebliksindsigter er hun imidlertid uhelbredeligt affekteret. Og trods den selvindsigt og refleksionsgrad, der hos Edele er betydelig, hos Tema kun momentan, ligger der i begges vendthed mod fortiden imidlertid en foruroligende *fravendthed* fra fremtiden, som romanen netop dermed lader læseren fornemme.

Heller ikke kredsen af fritænkere går fri af JPJs antydningkunst, men skildres fra en side, de forsøger at vende indad: de fremstilles netop som en 'gruppe', der har søgt tilflugt til en regressiv bevidsthedsform samtidig med, at de gør fordringer på det modsatte. Ligheden til Kierkegaards formuleringer i optegnelsen er her slående, når Niels og fortælleren går sammen om i al denne ideologiske – og gennembrudske – støj at 'høre' et problem: at denne støj er møntet på at overdøve »en Længsel, det Nye ikke kunde stille« (NL: 55) og senere hvor svært det er at se »nogen synderlig Forskjæl paa disse Oppositionens Mænd og paa den Majoritet de opponerede imod« (NL: 72). Disse selvudnævnte oprørere befinder sig snarere i komfortabel nærhed af det, Kierkegaard kaldte for »den beroligede, trygge Midte, i hvilken de fleste Mennesker have deres Liv« (SKS, bd. 16: 20), og som turde være den sociokulturelle tryllekreds, NL er en modbevægelse imod på snart sagt alle niveauer.

Med udgangspunkt i en bestemt scene har Vosmar efter vor mening givet et udmærket signalement af Fennimores selvdistraction og virkelighedsflugt:

»Gnisterne fremtræder ligesom virkeligheden forvirrende og uklart for Fennimore, hvorimod det tænkte fyrværkeri med dets raketter og store, matte kugle kunne tilfredsstille det krav om prægnans og sammenhæng, som livet ikke vil honorere« (Vosmar 1984: 28)

Og videre: »Det bør tilføjes, at den lille ønskedrøm bærer samme præg af – her selvironisk – affektation som så mange af JPJs kvindeskildringer. Fennimore lever i sin drøm og står samtidig udenfor og smiler ad den« (ibid).

Som Vosmar her bemærker, er refleksionen trængt ind i romanen, det vil sige ind i personerne. Men at personerne er reflekterede, somme tider grænsende til refleksionssyge, gør dem for det første ikke uegnede som passagerer på Kierkegaards båd. For det andet skal denne refleksion ikke forhindre os i med Kierkegaard at bemærke, at romanen selv synes at være »kommen ind i Reflexion« (SKS, bd. 27: 87), nærmere bestemt ind i refleksion over sine egne mulighedsbetingelser.

### 3.4 Kontakt og kommunikation

Vi har her forsøgt at fremhæve træk af NLs psykologi med Kierkegaards detektiviske belysningskunst in mente, der befinder sig i et grænseland mellem filosofi, fiktion (for Kierkegaard *belyser* jo netop), psykologi og sociologi. Et sådant forsøg bliver imidlertid først rimeligt og informativt, når der ikke blot påpeges et strukturelt ledemotiv, men også tages bestik af den kommunikative *forskel* mellem de respektive tekster. For at fremhæve denne forskel, må vi forestille os, at dagbogsoptegnelserne forfatter *begrænsede* sig til en mere impressionistisk beskrivelse af »det Specifique« i passagerernes adfærd og stemning, og det vil sige *uden* indføring og omtale af begreberne søsyge og død. Da styres vi ikke længere, som i Kierkegaards tekst, med sikker, autoritativ hånd fra passagerernes adfærd til begrebet søsyge og igen fra dette begreb til en konceptuel belysning eller gennemlysning af adfærden. I stedet føres vi, som i NL, suggestivt, dvs. indirekte og intuitivt, fra den individuelle såvel som kollektive adfærd til det gravitationspunkt, adfærden relaterer sig til. Og det vil sige til en fornemmelse af selve det i Kierkegaards optegnelse omtalte *fænomen*: af »Resonantsbunden« og »Søsygen«, frem for begrebet<sup>22</sup>. Dermed er fundamentet lagt for en *kontakt* til fænomenet og dermed også en anden udvekslingsform mellem tekst og læser. Dermed konstrueres en dybereliggende medviden i stedet for en begrebsliggørelse eller ligefrem objektiverende kommunikation af fænomenet. Denne medviden – eller mérviden om man vil – henter læseren dels fra teksten, dels fra sig selv. Vi må her bemærke, at Kierkegaard under overfarten på tilsvarende måde må formodes at have hentet sin indsigt ved en blanding af forundring over den iagttagne adfærd og en introspektiv fornemmelse af søsygen.

Den sondring mellem værkets kontaktside og værkets kommunikationsside, vi her har berørt, bør vi imidlertid præcisere en smule, for så vidt der ikke skal blive tale om en falsk modstilling. For således som vi her har forstået kontakt, er kontakt netop en form for kommunikation – så længe kommunikation forstås som det at dele eller gøre fælles (jf. lat. *communicare*: 'at gøre fælles'). Modstillingen er imidlertid asymmetrisk, forstået på den måde, at mens kontakt indebærer en form for kommunikation, medfører kommunikation ikke altid kontakt, hvilket man kan være overbevist om, at både Kierkegaard og JPJ har været overordentlig opmærksomme på i deres meddelelsesteknik.

---

22. Det nærmeste vi kommer en sådan begrebsliggørelse er ét enkelt sted i NL, hvor JPJ bisætningsvis benytter ordet »Verdenskvalmet« (NL: 120).

### 3.5 Tekstens selv – selvets tekst

Ovenfor fandt vi Kierkegaards optegnelse interessant, fordi den på en enkel måde, og ud fra en enkelt observation, foregriber nogle sammenhænge, der først udfoldedes 9 år efter i *Sygdommen til døden*. Det er i dette værk, Kierkegaard på sin egen konsekvente (og noget kryptiske) måde forfølger den tanke, at mennesket er et selv, og at selvet må forstås som et »Forhold, der forholder sig til sig selv, og i at forholde sig til sig selv forholder sig til et Andet« (SKS, bd. 11: 130). Det er den aktive version af selvet. Det gives også i en passiv variant, ifølge hvilken selvet ikke er forholdet, men dette »at Forholdet forholder sig til sig selv« (ibid: 129, *m.k.*), hvilket synes at understrege selvet som en uomgængelig, halvautonom størrelse, som mennesket dermed ikke uden videre kan digte om på eller løbe om hjørner med. Ifølge Kierkegaard er der dog to meget almindelige måder at omgå(s) denne ofte uvelkomne kendsgerning på: enten ved ikke at ville være et selv, eller ved at ville være sig selv. Hvilket imidlertid er to sider af samme sag, eftersom det allerede er *ud fra* selvet, man kan ønske at være eller ikke være et selv. Når man derfor ønsker at være sig selv, som fx Tema, der »længes efter sig selv« (NL: 62) og gamle Lyhne, der vil være sig selv, så ligger deri det tragikomiske forhold, at man egentlig allerede er et selv, som man blot forholder sig negativt til ved at ønske sig fri af det: man ønsker ikke at være sig selv bevidst, eller man ønsker sig et andet, eventuelt fortidigt selv, som man derfor kalder sig selv. Som de fleste af romanens personer har Tema imidlertid en uønsket, efterromantisk bevidsthed, der i øvrigt ikke synes at svare til romanens historiske ramme<sup>23</sup>. Hun ser derfor også umuligheden i sit ønske om at blive den, hun var: »jeg ville falde igjennem som en Ko, der vilde danse paa Spindelvæv« (NL: 62).

### 3.6 En anden bevidsthedsform – the implied self

Det selv, der er på tale i Kierkegaards *Sygdommen til Døden*, er ikke et substantielt selv, men et processuelt og relationelt selv (et forholdende forhold). På tilsvarende måde synes NL ikke at være en substantiel tekst. Et anknytningspunkt i denne forbindelse er, at Niels tydeligvis fornemmer en udtalt »Mangel« på substantialitet eller, som det hedder, »paa Person« (NL: 68). Vosmars forklaring på Niels'

---

23. Sådanne indsigter findes ganske vist i perioden (fx i det Vosmar, med henvisning til Morse Peckham, kalder for »negativ romantik«, cf. Vosmar 1984: 68, 191), men ligger efter alt at dømme på færre hænder, end NL lægger op til.

handlingslammelse virker her meget oplysende: »Niels kan ikke handle, fordi han ikke ved, *som hvem* han skal handle« (Vosmar 1984: s. 230).

Hvordan gør man sig da erfaringer i NL? Og hvad gør man sig erfaringer af? Som vi har fremlagt sagen indtil videre, gør man sig erfaringer ved at følge tekstens realplan, men efterhånden oscillerer opmærksomheden mellem, hvad der ses og siges i teksten og noget, der ikke i egentlig forstand er i teksten, men bestemmer den. Det er et indforstået referencepunkt eller omdrejningspunkt. Der synes her at være tale om en pendant til det, Vosmar, fortrinsvis med henblik på JPJs omverdensbeskrivelser, kalder for et »gådefuldt« eller »ukendt koordinationscenter« (ibid: 32, 42), og hvor et af de fire paradigmatisk teksteksempler er en fugleflok, der netop følger samme evidente mønster, men uden at princippet og formålet bag denne »sambesjæling« (ibid: 32) lader sig udgrunde, og som derfor fremstår med den paradokse egenskab at være ganske »påtrængende, vigtigt, men samtidig uudgrundeligt« (ibid). Det er et tilsvarende defamiliariserende og deautomatiserende princip, vi med det forrige in mente vil gøre gældende for JPJs psykologiske antydningsteknik.

Et sted i sin disputats bemærker Vosmar følgende om NLs omverdensbeskrivelser: »man ser, at mønsteret som tidligere nævnt får det perciperede til at fremtræde med en *anden* form for bevidsthed end den kendte« (Vosmar 1984: 42, *m.k.*). Betragtningen er vi for så vidt enige i. Men vi bemærker her, at Vosmar benytter formuleringen »fremtræde *med* en anden form for bevidsthed« (ibid, *m.k.*). Præpositionen »med« gør det på den ene side uklart, hvor denne anden form for bevidsthed hører hjemme. Vosmar synes her tilbøjelig til at placere bevidsthedsformen i det objektale fænomen, i teksten. En tilsvarende formulering i disputatsen bestyrker en sådan opfattelse (ibid: 32). Hvilket vel ikke er helt urigtigt. Ligeså nærliggende er det imidlertid at forskyde vægten fra det perciperede, altså det distale led, til det perciperende, dvs. det proksimale led, og spørge, om ikke netop det perciperede mønster får det perciperende subjekt til – mere eller mindre umiddelbart – at lægge en anden form for bevidsthed, end den kendte, til grund. Hermed skal vi ingenlunde forklejne Vosmars iagttagelse, men blot pege på, at vi hermed ville få en mindst ligeså interessant mulighed, nemlig at mønsteret får det perciperede til at fremtræde *for* en anden form for bevidsthed, end den kendte.

Snarere end at lægge sig fast på den ene eller den anden formulering, mener vi, at begge betydninger må fastholdes. Med sin noget tvetydige bestemmelse har Vosmar paradoksalt nok truffet denne mellembetydning på en ret præcis måde. Det er ikke mindst på et sådant relationelt plan, JPJs fremstillingskunst står i begreb med at antage en anderledes æstetisk modus.



Med tanke på de ligheder og forskelle mellem Kierkegaards og JPJs tekst, som vi har fremlæst ovenfor, vil vi optere for, at teksten ikke just er et selv, men at JPJ henvender sig til læseren under den implicitte eller underforståede forudsætning, at læseren er et selv, snarere end et subjekt. Det er selvet, JPJ har lagt til grund. Det er selvet, han forudsætter og dermed også selvet, teksten implicerer. Eller omvendt: teksten implicerer selvet ved at forudsætte det, lægge det til grund. I *at have* forholdt sig på denne måde til sig selv i hele udgangspunktet, i anslaget, forholder teksten læseren til noget andet. Spørgsmålet om, hvilke erfaringer NL giver adgang til, hænger således uløseligt sammen med, hvordan man gør sig erfaringer i NL. Og det gør man i høj grad indirekte: ved at opleve de forholdemåder, der er fremtrædende i værket.

Der er dog flere forskelle at bide mærke i. For det første forholder Kierkegaards korte optegnelse sig i det højeste til NL som et »lille Billede« til »det hele Menneskeliv« (op.cit: 191). Heri ligger ikke blot en forskel i omfang, men også i nuance: NL er meget mere nuanceret og differentieret (ligesom Kierkegaards værker i øvrigt), og der er således mellemniveauer, som slet ikke indfanges af vor sammenligning. Vi indbilder os da heller ikke at have udtømt hverken Kierkegaards eller NLs psykologi her, men har ved komparativ analyse søgt at præsentere et eksistentialpsykologisk og poetologisk perspektiv.

En af de forskelle, vi her vil bide mærke i, er, at JPJ somme tider lader sin relieferende antydningsteknik falde i baggrunden. På disse steder træder personerne i nærmere forbindelse med hinanden. De kan pludselig, nærmest uforvarende, tale sammen på en mere fortrolig og direkte måde, der falder udenfor rollerne. Det vil sige, at de synes at tale fra et andet, personligt sted. Dermed må vi frem for en konsekvent impressionistisk belydningskunst tale om en *changeren*. Eksempler på disse afvigelser fra antydningsteknikken er fx Edeles selvudkrængning overfor Bigum og Bigums hjælpeløse selvudlevering. Vi må dog lægge mærke til den lille, flygtige detalje, som JPJ telegraferer her, nemlig at idet Edele går ind i stuen igen, har hun et vagt lille smil om munden, der gør hende mindre entydig og 'læselig' som person, men dermed også mere virkelig, end fx et blot og bart organ for forfatterens selvdom. Og dette er igen JPJs antydningsteknik: der er bestandig noget 'mere', der på en undvigende måde gør opmærksom på sig selv.

Et andet sådant 'hul' i antydningsteknikken er da Tema taler fortroligt om at længes efter sig selv (NL: 62). Og dog forvirres også denne redeligere tone igen af affektation og frase. Endnu et sådant sted er Niels' og Eriks samtale om døden og kunsten (NL: 127-130). På disse steder er der en slags momentane lakuner i antydningsteknikken, hvor sproget bruges på en måde, der ikke øger, men reducerer

afstanden mellem personerne og umærkeligt lader forstå, at der nu tales fra et andet sted. Et sådant fænomen, hvor der opstår en differens i sproget mellem frase/deklamation og tale, der angiver en forskydning i selve talens position, finder man i Heðin M. Kleins digt, "Snak", fra 1983, men her i *tematiseret* form:

»Vi snakker, vi snakker  
vi snakker op om hinanden  
vi snakker udenom.  
Vi snakker i spotteglosende gåder  
overbærende eller med brod  
mod hinanden,  
vi snakker om vejret  
vi snakker om de andre  
(selv lever vi udmærket  
det kunne være værre).  
Vi snakker om dette  
vi tænker på  
hint  
som ikke er tagende  
op på tungen.

Måske derfor  
blusser vi indeni og udvendigt  
og forskrækkes så genert  
når vi uforudset  
som ved en fejl  
taler sammen«  
(Klein 1983: 24, min oversættelse).

### 3.7 Delkonklusion

Af undersøgelsen i dette kapitel vil vi udtrække følgende. Der ligger et mønster til grund for NL, som findes i en simpel variant i Kierkegaards optegnelse. Teksterne har et muligt fælles motiv i dødedansen, der imidlertid er mere udtalt hos Kierkegaard. Det adfærdsmønster, der kommer til syne i begge tekster, ihukommer den bevidsthedsstruktur, Kierkegaard formulerer som et forhold, der forholder sig til sig selv, og som i at forholde sig til sig selv forholder sig til et underbestemt andet. Det er den ene, værkinterne side af sagen.

Den anden side af sagen er, at JPJs impressionistiske iværksættelse af en sådan dybere struktur i NL kan bevirke, at teksten indirekte forholder læseren til noget andet. Værket implicerer altså her en receptionsæstetisk præmis. NL er her

receptionsæstetisk i den mere bestemte forstand, at den benyttede struktur anticiperer læseren. Dette forhold mellem læser og tekst har vi forsøgt at præcisere nærmere ved at sige, at ved at *forudsætte* selvet – lægge det til grund – og ved at organisere teksten efter det tilgrundlagte selv, har teksten den egenskab at *implicere* selvet, snarere end det rationelle subjekt. Det er muligvis grunden til, at vi på én gang kan synes fortrolige med adfærd og de sælsomme mønstre i teksten, samtidig med at disse tegn er notorisk evasive: på én gang fascinerende, betydningsfulde og fremmede, uudgrundelige. I efterskriften til en dansk udgave af Heinrich von Kleists samlede værker, bemærker Villy Sørensen, at »Samvittigheden ved mere end bevidstheden« (Sørensen 2003: 284). Noget tilsvarende har vi her gjort gældende for JPJs tekst, der netop synes at tage udgangspunkt i en instans, der ved mere, end forstanden. Dette 'noget' har vi foreslået er selvet.

Vor skelnen mellem begreberne subjekt og selv (der ellers ofte bruges synonymt), er imidlertid en teknisk skelnen, der tjener til at markere et punkt, hvor læseren kan siges at være forskellig fra sig selv. Det vil også sige, at vi her holder døren åben for alternative bestemmelser af, hvad der her er på færde. Et nærliggende alternativ finder man måske i Michael Polanyis begreb om tavs viden, der har med det forhold at gøre, at »vi kan vide mere, end vi kan redegøre for« (Polanyi 2012: 28), herunder især betoningen af, at vi er »bevidste om det, *hvorfra* vi retter opmærksomheden mod noget andet« (ibid: 36).

Vi har hermed fundet ud af tre ting. Vi har identificeret en lighed mellem to tekster. Vi har fremlæst en struktur og mekanisme i teksten, nemlig dette at forholde sig til sig selv, og i at forholde sig til sig selv forholde sig til noget andet. Og for det tredje har vi peget på, at denne fremstillingsmåde har en receptionsæstetisk side, der består i, at tekstens struktur og fremstillingsform ikke blot peger på selvet i teksten, men implicerer (og dermed gør opmærksom på) det læsende selv i betydningsdannelsen, snarere end det forstandige subjekt.

Der er imidlertid en væsentlig forskel mellem de to tekster, nemlig måden dette mønster fremstilles på, og som hos JPJ fortrinsvis synes anlagt på at etablere kontakt frem for kommunikation.

Hos Kierkegaard går fremstillingen ud på at *eksplicitere* en sammenhæng for læseren (og vel forfatteren selv). Hos JPJ går den snarere ud på at implicere læseren og lade læseren selv mærke sig forbindelserne. Denne virkningsæstetiske inddragelse ligger mere præcist i, at teksten ikke blot implicerer læseren, men skaffer sig adgang til (eller åbner sig mod) en særlig *side* af læseren, en ressource, som vi altså har valgt at kalde selvet. I JPJs impressionistiske beskrivelse *forud-sættes*, eller forudforstås, selvet i teksten. Ved at lægge selvet til grund og organisere teksten med tanke på

selvet, impliceres selvet, snarere end subjektet. Vi kunne følge Bonde Jensen og sige, at NL ikke blot er skrevet »med døden in mente, men som fra et punkt hinsides« (Jensen 2001: 239). Her ligger dødedansen som motiv, og måske også som en grundtone, der genlyder i alt. Men vi vil her tilføje, at teksten er organiseret 'med tanke på' selvet. Ikke blot selvene i teksten, men læserens selv. Hermed har vi bevæget os fra selvene i teksten til en karakteristik af NL som en selvets tekst.

## 4. STANDSNINGER I TEKSTENS LØB

I tråd med anden del af specialets hovedtitel – ‘standsninger i tidens og tekstens løb’ – har vi i kapitel 2 beskæftiget os med en række udspilninger og kontraktioner i fortællingens tid, hvormed JPJ tilvejebringer en række erfaringsrum, der i særlige tilfælde medfører spatial immersion, snarere end den type narrativ immersion, det er mere almindeligt at tale om i forbindelse med romaner. Det er de indbyggede perspektiver og grænsefænomener i romanens konstruktion og absorptive tableauæstetik, vi her har udforsket.

I kapitel 3 gik vi et skridt videre ad den overordnede linje, vi udstak i indledningen, og foretog en komparativ analyse, der viste, at romanen ikke blot på eksakt psykologisk og spatierende måde fastholder objekter og processer, der normalt kun anes, men desuden lader *ane*, hvad romanen ikke direkte viser eller kommunikerer.

I det følgende vil vi gå et skridt videre og forsøge at vise, at der i NL er noget, der hverken direkte eller indirekte vises *i* teksten, men som snarere ‘sker’ *med* teksten i tekstens løb. I modsætning til spatiering, og de absorptionsvirkninger der sine steder fulgte heraf, skal det her handle om abruption, nærmere bestemt om to typer forstyrrelser, der i det følgende vil blive analyseret som *cæsurale*, subsidiært *sublime* indslag i romanens fiktive og narrative forløb.

For at få greb om, og begreber for, disse gestiske aspekter i NL, må vi imidlertid starte med at udrede ikke hele baggrunden for de respektive begreber om det sublime og cæsur, hvilket ville føre for vidt, men de dele af denne begrebshistoriske baggrund, som er fundet interessante og relevante for en nøjere betragtning af de træk ved NL, der stikker af fra en gængs betragtning af værket.

Med henblik på denne cæsurale side af romanen, har vi ladet tre ting stå hen i det forrige. I første kapitel (ovf. s. 30-32) fremhævede vi for det første én type immersive øjeblikke, og lod det dermed stå åbent, hvad den anden type øjeblikke var. For det andet foretog vi en ekskurs (ovf. s. 28-29), hvor vi foreslog, at der kunne være noget mere på færde med værkets ejendommelige komposition, end at værket binder sig til øjeblikket. En uddybning af denne mulighed ville imidlertid foregribe pointer i nærværende kapitel og bringe de første kapitler ud af den kurs, vi udstak i indledningen. I tråd med første del af afhandlingens hovedtitel – ‘kunsten at vågne’ – talte vi (ovf. s. 34) for det tredje om, at NL handler om at vågne fra den prosaiske

dvale<sup>24</sup> og erfare det, man normalt ikke har blik for, fordi man, jf. Wittgenstein, »es immer vor Augen hat«, men som »einmal gesehen, das Auffallendste und Stärkste ist« (op.cit: 304).

Nærværende kapitel vil forhåbentlig kunne betragtes som en uddybning af disse tre punkter. Her skal vi kort adressere punkterne i omvendt rækkefølge.

NL er, for det første, et værk, der ikke blot handler om at vågne fra den prosaiske slummer, fra vanen og normaliteten. Værket handler også i høj grad om at vågne fra umiddelbarheden. – »Weil man es immer vor Augen hat« (ibid), kunne vi her gentage, men i givet fald synes vi at måtte tilskrive en sådan sætning – og opvågningen – en ganske anderledes fundamental og katastrofal betydning. For at indfange en sådan differens, synes vi snarere at måtte gå fra at sige 'weil man die *Wirklichkeit* immer vor Augen hat' til at sige 'weil man die *Unmittelbarkeit* immer vor Augen hat'. Det første turde være en lokalt eller mildt deterritorialiserende opdagelse, mens det andet er en global, omend subjektivt situeret, opdagelse. Et sådant mere 'totalt' og akut grundlagsproblem er måske på tale hos Nietzsche, når han spørger: »Warum sieht der Mensch die Dinge nicht?« og selv svarer: »Er steht selber im Wege: er verdeckt die Dinge« (Nietzsche 1983: 244). Med tanke på de allestedsnærværende somnambule tilstande i NL, har Heraklit måske præsenteret en endnu mere træffende, omend dunklere, tanke: »Død er alt, hvad vi ser, når vi er vågnet, søvn, alt hvad vi ser, når vi sover« (Henningesen 1994: 39).

I det følgende vil vi, for det andet, ikke blot hævde, at romanens tilsyneladende løse komposition skyldes, at romanen binder sig til øjeblikket – som vi jo fandt plausibelt, men insufficient – men hævde, at den netop binder sig til øjeblikket og det foreliggende virkelighedsfragment, fordi den som værk bevæger sig om en anden, radikal akse, der anviser den en plads, i det mindste et anknætningspunkt til, en sublim og cæsural æstetisk tradition.

For det tredje er det i denne forbindelse, vi finder det relevant at fremhæve en anden type øjeblikkelige standsninger i romanen. Romanen udmærker sig netop ved at koncentrere sig om det øjeblik, hvor personernes, frem for alt Niels', umiddelbare tilværelse står afgørende truet eller punkteres. Men også i selve stilen, i formsproget, finder vi en type niveauhøjere forstyrrelser, der modsvarer den fatale type øjeblikke på fiktionsniveauet. Det er disse to typer standsninger og deres mulige betydning for

---

24. »Dvæletilstand« er det ord, JPJ bruger i artiklen *Menneskeslægtens Oprindelse*: »Det er i ethvert Tilfælde bedre at være med i Undersøgelsens Fremskridt end i LigeGYldighedens fornemme og dog saa dumme Dvæletilstand« (Barfoed 1970: 67).

kunstværkets status, herunder dets referentielle status, der er emnet for nærværende kapitel.

Men for at få et begreb for, og især et greb om, hvad der er på spil på de pågældende niveauer i teksten, har vi som nævnt fundet det nødvendigt at gøre os et begreb om, hvordan sådanne indslag i narrative forløb er blevet fremlæst og teoretisk anskuet før. Vor fremgangsmåde vil her være at søge vort teoretiske udgangspunkt i to beslægtede begrebsdannelser. Det første er et særligt begreb om cæsur, som digteren Friedrich Hölderlin indførte omkring år 1800 med udgangspunkt i Sofokles' tragediekunst, og som efterfølgende ekstrapoleredes af en række prominente tænkere. Det andet begreb er det begreb om det sublime, som Jean-Francois Lyotard udviklede – ganske vist med tanke på avantgardernes nonfigurative billedkunst og med fast rekurs til Immanuel Kants begreb om det matematiske sublime, men som ikke desto mindre rummer en række perspektiver, vi har fundet interessante i forbindelse med bestemte sider af NL. I sine indkredsninger af det sublime, tager Lyotard ikke blot afsæt i Kants æstetik, men kæder netop det sublime sammen med Hölderlins begreb om cæsur. Sammen med det sublime indgår den holderlinske cæsur i teoretiseringen og fremlæsningsen af et vanskeligt håndgribeligt, ofte rudimentært og subtilt, men presserende fænomen i eller ved visse kunstværker. I det følgende vil vi beskrive disse forbundne teoretiske formationer med henblik på en belysning af de steder, hvor NL efter vor opfattelse står i begreb med ikke blot at bringe ting ind i synsfeltet, som ingen anden kan ramme, men udtrykke ineffable forhold, der efter alt at dømme ikke kan bringes ind i synsfeltet på anden måde, end ved modrytmer og negation.

## 4.1 Cæsur

Friedrich Hölderlin fik i 1804 udgivet egne oversættelser af to af Sofokles' tragedier, *Ødipus* og *Antigone*. Som Erslev Andersen gør opmærksom på i artiklen "Den tragiske cæsur – Friedrich Hölderlins analyser af Sofokles" (E. Andersen 2010), var Hölderlins oversættelser fejlbehæftede på flere niveauer: tekstgrundlaget til *Antigone* og *Ødipus* var henholdsvis »korrupt« og ukendt, selve oversættelserne mange steder idiosynkratiske og generelt præget af mangelfuld korrektur (cf. E. Andersen 2010: 34). Allerede ved udgivelsen vurderede man derfor oversættelserne til at være af tvivlsom filologisk værdi.

Hölderlin forsynede imidlertid de to oversættelser med hver deres efterskrift. Da samtiden lå inde med en bestemt, førnietzscheansk<sup>25</sup> opfattelse af grækernes kunst- og verdenssyn, fandt heller ikke efterskrifternes uortodokse, konfliktpolitiske fremstilling nåde for samtidens, herunder især filologen H. Voss', filologiske kritik (cf. Rosenfield 1999: 1f). Som Erslev Andersen bemærker, er det ikke desto mindre perspektiverne og begrebet om cæsur i disse efterskrifter, der især har været genstand for stadig opmærksomhed i »det 20. århundredes filosofi og litteraturteori« (E. Andersen 2010: 34). I disse korte, men kompakte, efterskrifter, finder man Hölderlins poetologiske analyser af de to tragedier. Som Erslev Andersen bemærker, har analyserne en teknisk og formel karakter. Analyserne er imidlertid fjernt fra kun at afdække blotte, formalistiske teknikaliteter. Den formalisme, der lægges for dagen, er tværtimod af en type, der søger indsigt i dramaernes tragik på en fundamental og, på bestemte punkter, anderledes måde, end den traditionelle og autoritative aristoteliske tragedieteori havde givet anledning til. Implicit følger efterskrifterne ganske vist Aristoteles i meget (cf. E. Andersen 2010: 35), men afviger også implicit fra Aristoteles' orientering, først og fremmest ved at lokalisere det tragiske omdrejningspunkt andetsteds.

Siden Aristoteles' værk om digtekunsten, *Poetikken*, har man traditionelt placeret tragediernes såkaldte omslag (gr. *peripéteiai*: omslag, vendepunkt) omkring det tidspunkt, hvor helten erfarer, at alt, hvad han ved, er forkert. I *Ødipus* er der en genkendelse (gr. *anagnoríseis*) indblandet, om hvilken det i Aristoteles' *Poetikken* hedder, at den er »smukkeste«, når den »finder sted sammen med en peripeti« (Aristoteles 2004: 71). Og det vil i mønstertragedien *Ødipus* sige, når »det at blive bekendt med ens rigtige far og mor dermed er erkendelsen af den personlige identitet« (Henningsen 2004: 109).

Det centrale begreb i efterskrifterne er imidlertid en bestemt form for cæsur, der opfattes som tragediernes *punctum saliens*, og som er placeret på forskellige, men poetologisk bestemte steder i de to tragedier: i *Ødipus* lokaliseres cæsuren til første halvdel, i *Antigone* til anden halvdel. Ordet cæsur betyder 'overskæring' (af lat. *cedere*: 'skære over', 'hugge op') og hører oprindeligt hjemme i metrikken, hvor ordet anvendes om et ophold i en verslinje. Hölderlin låner nu eksplicit begrebet fra prosodien (Hölderlin 2001: 63), men »udvider dog betydningen således, at en cæsur nu også betyder et brud i en tragedies ellers sammenhængende forløb af dramatiske scener og dialoger« (E. Andersen 2010: 36).

---

25. Det er som bekendt først med Nietzsche, det dionysiske, og dermed den antikke, græske oppositionskonflikt mellem det apollinske og det dionysiske, genopdages.



I analogi med den rolle, rim og rytme, herunder cæsurs rytmske brud, kan spille for oplevelsen og budskabet i vers, indfører Hölderlin nu den tragiske cæsur som en »counter-rythmical interruption« (Hölderlin 2001: 63), der spiller en endog helt central rolle for betydningsdannelsen i tragedierne. Hölderlins cæsurtænkning er således en måde at analysere tragediernes tekniske og strukturelle side, men netop dermed en litteraturfilosofisk måde at fastholde og betænke værkets tragiske dynamik og betydningspolaritet, som afhænger af denne teknik. Her hænger altså værkets form (dets logik) og væsen meget nøje sammen.

Det væsentlige punkt i Hölderlins efterskrifter er altså en fokusforskydning, hvad omslagspunktet i såvel *Ødipus* som *Antigone* angår:

»Hölderlin lokaliserer derimod i begge dramaerne det tragiske omslagspunkt i spåmanden Teiresias' taler ved at bestemme dem som indslag fra en anden verden (eller *orden*) end dramaets, og som i radikal forstand bryder det enkelte drama op i to uafhængige eller inkongruente dele. Teiresias' taler bestemmes til at være indbrud i dramaernes narrative eller sceniske forløb, som er alenestående, det er en »ren tale« (das reine Wort), som ikke indgår som led i dramaernes successive forløb« (E. Andersen 2010: 36)

For både Aristoteles og Hölderlin drejer det sig tilsyneladende om at lokalisere det tragiske i dramaerne. Med sin plot- og peripetibaserede metode, synes Aristoteles, kunne vi sige, at lægge vægt på det dramatiske klimaks i tragedien, mens Hölderlin med rytme og modrytme synes at have et særligt blik eller gehør for det tragiske højdepunkt i dramaet. Vi ser os ikke i stand til at afgøre, om der med disse betragtningsmåder er tale om egentlig rivaliserende teorier, der teknisk set behøver at udelukke hinanden. Når Hölderlins analyser imidlertid har tiltrukket sig en række notabiliteters opmærksomhed, fx Benjamin, Foucault, Deleuze, Lyotard, de Man (cf. E. Andersen 2010: 40), skyldes det efter alt at dømme, at Aristoteles' koncentration omkring plot og peripeti – herunder grundsætningen om enheden af begyndelse, midte og slutning – *i praksis* har ladet eftertiden overse både, hvad der er på spil *i* og *med* tragedien, og hvad der er, eller kan tænkes at være på spil andre steder i litteraturhistorien. Med begrebet cæsur fremlæser Hölderlin nu dette springende punkt i tragedierne, fordi det ifølge ham er her, den tragiske »transport« (Hölderlin 2001: 63), dvs. formidling, finder sted. Denne tragiske formidling finder netop sted i kraft af et teknisk kompliceret forarbejde, som Aristoteles' bevarede materiale ikke viser samme blik eller interesse for.

Med begrebet cæsur løfter Hölderlin således sløret for et felt i tragedierne, der ikke blot har litteraturhistorisk interesse, men også filosofisk og litteraturfilosofisk rækkevidde. Som Erslev Andersen gør rede for i sin artikel, har Hölderlins cæsurtænkning netop en betydelig, litteraturfilosofisk virkningshistorie: »Dette

[Hölderlins cæsurbegreb] har affødt nogle betragtninger om muligheden af at fremlæse eller forstå betydningen af tematiserede indbrud fra eller henvisninger til “en anden orden” i bl.a. litterære værker« (E. Andersen 2010: 39). Ifølge Erslev Andersen er Walter Benjamin den første til at gøre brug af Hölderlins indsigter. Det sker med henblik på en bestemt sætning i en af Goethes romaner: »Benjamin analyserer her, og i overensstemmelse med Hölderlins cæsurtænkning, den korte sætning fra Goethes roman som en tale fra en anden orden end fortællingens fiktive/narrative orden[...]« (E. Andersen 2010: 40). Ifølge Erslev Andersen er det således Benjamin, der for første gang betoner, »at Hölderlins “cæsur”, her forstået som et analytisk greb, ikke begrænser sig til tragedieformer og de deri markerede gudetaler, men mere generelt til markerede indbrud fra en anden orden i en given tekst« (E. Andersen 2010: 40).

Netop dette er også indfaldsvinklen i nærværende afsnit. I det følgende vil der imidlertid vise sig den forskel, at det kun er den ene type rytmiske ‘forstyrrelser’ i NL, der vil kunne klassificeres som tematiseret eller intentionel cæsur, mens den anden type cæsur, som vi lokaliserer til scenen mellem Edele, Bigum og Niels, ganske vist ‘rummer’ et ‘indbrud fra en anden orden’, men hverken i den ovennævnte »tematiserede« eller »markerede« forstand, hvorfor vi vil kalde disse cæsurer for henholdsvis positive og negative cæsurer.

Først vil vi imidlertid introducere en af de teoretikere, der fattede interesse for Hölderlins cæsurtænkning, nemlig Jean-François Lyotard, der eksplicit knytter cæsurbegrebet til det sublime. Vi kan af gode grunde ikke her forfølge de mange interessante udviklingslinjer i det sublimes æstetik fra Longinos til Žižek. Vi begrænser os til Hölderlin og Lyotard, eftersom det er perspektiverne og mulighederne i disse to tænkeres begreber om cæsur og det sublime, vi har fundet mest interessante for vor sammenhæng. Lyotard har imidlertid sit faste, teoretiske afsæt i specifikke dele af Kants transcendentale filosofi, som vi her ganske kort vil starte med at tage hensyn til.

## 4.2 Kant

Kants æstetikteoretiske hovedværk, *Kritik der Urteilskraft* [herefter: KdU], udkom i 1790 og betragtes som skelsættende i æstetikens historie. Det var ganske vist Alexander Gottlieb Baumgarten, der hentede begrebet æstetik op fra antikken og søgte at definere området som et selvstændigt, videnskabeligt erkendeområde ved siden af – og i analogi med – de logiske videnskaber, ligesom Burke mere specifikt ligger som forudsætning for Kants tale om det sublime. Men som Kasper Nefer Olsen

bemærker, er det med Kants værk, at æstetikken for alvor indføres som et »genstandsfelt *sui iure*« (Olsen 1996: 212).

På dette tidspunkt havde Kant allerede udgivet to banebrydende hovedværker, nemlig *Kritik der reinen Vernunft* i 1781 (rev. udg. i 1987) og *Kritik der praktischen Vernunft* i 1788, der fra hver sin side havde til formål at adskille forstand og fornuft og tildele dem hvert deres skarpt definerede virkefelt. Som der mindes om i KdU, var det kritisk-filosofiske delimitationsarbejde, der forelå med disse to kritikker, nødvendiggjort af traditionens langvarige konfundering af fornuftsevner og forstandsevner (cf. Kant 2005: 33). Kant må, synes det, først foretage en systematisk oprydning i form af kritiske, begrebsanalytiske adskillelser for at kunne optegne de reelle eller substantielle forbindelser mellem områderne. Og det er formodentlig en af grundene til, at de to første kritikker endte med at være indbyrdes afstemte, men til gengæld helt adskilte.

Med KdU tilføjes nu et tredje område til fornuftens erkendefelt. Dømmekraften, som den udfoldes i KdU, er den tredje kraft eller formåen, der skal bygge bro mellem forstandens og fornuftens skarpt adskilte erkendekræfter. Med sine kritikker dækker Kant dermed de tre store, filosofiske områder: erkendelsesteori, etik og æstetik, svarende til de klassiske betegnelser: det sande, det gode og det skønne.

KdU er delt i to afdelinger, idet dømmekraften splittes op i den æstetiske dømmekraft og den teleologiske dømmekraft. Værkets første afdeling, der omhandler den æstetiske dømmekraft, deles yderligere op i "det skønnes analytik" og "det sublimes analytik". Det er især det skønnes analytik, Kant profilerer som mellemlid eller berøringspunkt mellem fornuftens og forstandens områder.

I det sublimes analytik skelnes der mellem to typer af det sublime: det dynamiske sublime og det matematiske sublime. Og det er især det sidstnævnte fænomen, der bliver et tilbagevendende referencepunkt for Lyotard.

### 4.3 Det sublime

Under en forelæsning i 1986 ved Center for Humanistic Studies i Minnesota bemærker Lyotard, at »det sublime hos Kant er nemlig en cæsur, en spaltning i *aisthesis*, en art anæstesi« (Lyotard 1987: 52). Når det sublime hos Kant bliver et tilbagevendende referencepunkt for Lyotard, så er det ikke mindst fordi, at det sublimes analytik indenfor det Kantianske system »genåbner såret i smagens kød, som det Skønnes Analytik antoges at hele« (Lyotard 1987: 52). Og dette svarer til et skifte, Lyotard mener at iagttage i kunsten. Også i Kants system figurerer det matematiske

sublime således som en cæsur, forstået som en uoverensstemmelse, der indebærer, at begyndelsen ikke rimer på slutningen: »I det matematisk sublime ophører tiden med at samle sig i en anskuelig form. Den rimer ikke længere med sig selv eller slår i sin egen rytme« (Lyotard 1987: 53). Derfor kan Lyotard også eksplicit hævde om det sublimes æstetik, at den »skulle på den anden side snarere belyses i retning af det, Hölderlin i *Anmerkungen zum Oedipus* (1804) kalder “die kategorische Umkehr”« (Lyotard 1987: 54).

Lyotard gengiver ikke blot Kant, men forholder sig aktivt udlæggende til det filosofiske materiale ved at vægte bestemte perspektiver i det. Dette er ikke i sig selv et problem (så længe udlægningen er god), men understreger snarere de krævende vilkår, dette og meget andet materiale i forhistorien til den moderne æstetik (fx Hegels) foreligger på. Som Jørgen Dehs bemærker: »“perspektivet” – eller “perspektiverne” – i dette materiale eksisterer kun for et fortolkende arbejde« (Dehs 1998: 9). Lyotard synes her at anvende Hölderlins begreb om cæsur og rytme til at skærpe perspektiverne i Kants æstetik, som ifølge Lyotard er højest forskellige og sine steder nærmest modsatrettede. Inddragelsen af cæsuren fremstår imidlertid som mere end blot et opportunt, eksegetisk redskab i denne sammenhæng, og har efter alt at dømme en dybereliggende berettigelse i beskrivelserne af forholdet mellem det skønne og det sublime:

»Og eftersom al form-givning er tidsmæssig, består enhver form i rytmens paradoks: en vedvaren i en strøm, das *Zusammennehmung*, samlingen, af det mangfoldige i selve dets forløb, dets gennem-flyden, dets *Durch-laufen* (*KRV*). Det er denne rytme, dette “grundmål” (*Grundmass*) (*KUK*), der kendetegner eller angiver det bedste af alt det, der hengiver sig til *aisthesis*. Og denne rytme optræder ikke længere, er ikke længere i omløb, holder ikke længere takten i det “matematiske” sublime« (Lyotard 1987: 53)

Det hedder mere generelt om Kants æstetik, at »Kant skriver en tredje *Kritik* netop for at reservere et område af tænkningen (sproget), som undslipper indsatserne og reglerne for (teknisk eller etisk) praksis og teoretisk erkendelse« (Lyotard 1987: 51). Ifølge Lyotard rummer Kants æstetik imidlertid ikke én, men to æstetikker, nemlig det skønnes og det sublimes æstetik (Cf. Lyotard 1992: 7).

Det, der især kendetegner disse to æstetikker er, at de på hver sin måde gemmer på en ‘rest’. Med det skønne kunstværk kommer en sådan rest til syne som en konflikt mellem »begribelsen« (forstanden) og »forestillingen« (indbildningskraften). Negativt defineret hedder det hos Lyotard, at »hvis ikke værket [det skønne kunstværk] åbnede for et overmål af formelt stof, som gik ud over dets begrebslige bestemmelser, ville det være et simpelt objekt for erkendelsen[...]« (Lyotard 1991: 10). Hvad der foreligger med det skønne kunstværk er imidlertid ikke et simpelt objekt for

erkendelsen, men tværtimod en stoftype, der kendetegnes ved en særlig indifferens og udtømmelighed, der demonstrerer en resistens overfor filosofiens og videnskabens formålsrettede tilskrivninger: »Dette træk [værkets indifferens] er i sig selv nok til at unddrage stoffet for den kunstneriske gestus de betydninger, som filosofien og videnskaben vil tilskrive det« (Lyotard 1991: 11).

Det sublime er som nævnt skildret som det skønnes modsætning. Og dette modsætningsforhold gælder ikke mindst for den rest, der karakteriserer det sublime:

»Hvis kunstværket – i den brede forstand, som jeg indledningsvis nævnte –, bedømmes som værende sublimt (skønt Kant hævder, at kun den rå natur kan fremkalde denne følelse), forbliver det ganske vist på forestillingens niveau, men hele dets æstetiske værdi ligger i det tegn på det absolute, som hjemsøger de forestillede former« (Lyotard 1991: 14)

Den klareste sondring mellem resterne i Kants respektive æstetikker bliver dermed følgende:

»fornuftens Idé, som har det absolute til genstand, er *det Andet i forhold til fremstillingen*, som altid *qua* form falder under kategorien relation; det æstetiskes Idé, som frit (eller organisk) udbreder en uendelig horisont af uventede fremstillinger med udgangspunkt i et bestemt objekt, er derimod *det Andet i forhold til begrebet*« (Lyotard 1991: 17)

Det første – og altså sublime – forhold bestemmer Lyotard som en »uoverensstemmelse«, det andet forhold som en »konflikt« (Cf. Lyotard 1991: 17).

Lyotards betragtninger munder ud i en række signalementer af det sublime i og ved kunsten, der særligt gøres gældende med henblik på at forstå avantgardernes nonfigurative billedkunst. Selvom Lyotards læsninger dermed kan synes lagt til rette med henblik på bestemte værker (fx Barnett Newmans), formuleres der undervejs en teori om det sublime og cæsurale, der ingenlunde begrænser sig til disse værker. Spændvidden i sin teori om det sublime lægger Lyotard da heller ikke skjul på, når han fx bemærker, at det sublime hverken kan kendes på bestemte stilarter eller afgrænses til en bestemt kunstnerisk skole eller periode (cf. Lyotard 1992: 19ff). Han gør tværtimod det skønnes konflikt og den sublime uoverensstemmelse relevant for så forskellige kunstnere som Flaubert, Bach og Beckett:

»Denne konflikt er ikke mindre hos Madame Lafayette end hos Flaubert eller Beckett; den *manifesterer* sig blot ved hjælp af andre midler eller på andre måder [...] Og hvad der gælder for den konflikt, som giver plads for det skønne, gælder kun så meget mere for den sublime uoverensstemmelse« (Lyotard 1992: 26ff)

## 4.4 En bemærkning

For at foregribe en nærliggende misforståelse i det følgende, finder vi det på dette sted nødvendigt at gøre en bemærkning om motivationen og rækkefølgen bag nærværende kapitel. Det forholder sig således, at vi under læsningen af NL bemærkede en type forstyrrelser i NLs formsprog og narrativ, som vi var usikre på, hvordan vi skulle opfatte. Det er vi for så vidt stadigvæk usikre på, men det forrige og det følgende skal ses som forsøg på at fremlæse og reflektere over disse forstyrrelser og deres betydning. Disse forstyrrelser vakte altså undren, og da denne undren ikke aftog efter at have studeret sekundærlitteraturen, men snarere tiltog, søgte vi ud over det mere nærliggende litterære fagområde. Her fandt vi Lyotard og Hölderlins teorier, som vi ganske vist ikke var uvidende om forinden, men som vi ikke – i det højeste meget uklart – havde tænkt på i denne specifikke forbindelse. Disse to tænkere synes imidlertid at tænke i nogle baner og præsentere nogle perspektiver, der virker påfaldende relevante i forbindelse med anskuelsen af nogle intangible, men centrale træk ved NL. Hölderlin og Lyotard står ganske vist på hver sin historiske side af JPJs forfatterskab: den ene med udgangspunkt i Sofokles' tragedier, den anden med udgangspunkt i den nonfigurative billedkunst og med teoretisk afsæt i Kants æstetik. Ikke desto mindre finder vi, at der med disse teoretikers perspektiver opstår en mulighed for at betænke nogle bemærkelsesværdige, omend rudimentære og vanskeligt håndgribelige træk ved NL, som savner forklaring.

Når vi i det følgende formulerer spørgsmål ud fra de respektive teorier, eller ligefrem approprierer dem, forholder det sig altså ikke sådan, at vi først har stiftet bekendtskab med teorierne og dernæst søgt efter et værk, der kunne passe til teorierne. I så fald havde vi valgt andre værker (hhv. Sofokles' tragedier og Newmans værker). Med teorierne deler vi imidlertid et ønske om at forstå, såfremt dette ønske kan formuleres som et forsøg på at »get at the implicit (non-discursive) thought of poetic form« (Rosenfield 1991: 1). Når spørgsmålene derfor stilles på en teoretisk og eventuelt tendentiøs måde, skyldes det snarere en vanskelighed, der har med selve emnet at gøre. I det hele taget forventer vi ikke, at teori og værk her skal falde på plads i hinanden som »Nit i Nit« (NL: 140). På den anden side er det vor forhåbning, at værk og teori ikke skal vise sig at være som »Vand og Olie«, der ikke kan reagere frugtbart med hinanden (NL: 155).

## 4.5 Det, der måske kun kan siges i rytmer

Her vil vi starte med at gøre opmærksom på en type abrupte standsninger, der finder sted i NLs formsprog, og som figurerer som dele af et større, iøjefaldende stilistisk mønster i romanen. Det drejer sig om de korte sætninger i NL, der er sat udenfor afsnit, og hvor en betragtelig del af romanens betydninger findes sammentrængt.

Betragter man hele romanen, viser det sig, at der langt fra er tale om en ensartet brug af den enkeltstående linje. For det første bliver linjerne brugt til lidt af hvert, og for det andet er der rigtig mange af dem. Deres betydning og funktion synes dermed at variere betragteligt og ofte relativt til indholdet i den passage, de fungerer som afslutninger, opsummeringer, afrundinger eller afbrydelser af. Det ændrer imidlertid ikke ved, at der her overordnet set tegner sig et stilistisk mønster, og at der trods den meget uensartede brug romanen igennem kan være grund til at diskriminere mellem disse linjer.

Det stilistiske mønster er vi imidlertid ikke de første, der har bemærket. En af de forskere, der har beskæftiget sig indgående med komposition, stil og sprog som integrale elementer i erfarings- og betydningsdannelsen i JPJs digtning er Erslev Andersen, som vi har støttet os til ovenfor i vor udredning af Hölderlins poetologiske tænkning. Et af de særtræk han fremhæver er netop et gennemgående stilistisk mønster i såvel *Marie Grubbe* som NL:

»Stilen skifter mellem ekstravagante beskrivelser og kontante, nøgterne oplysninger, her i form af kontrasterne mellem de lange og omhyggelige beskrivelser af de erotiske scenarier og så de afsluttende, nærmest 'videnskabeligt', koncise sætninger: "Det var den fjortenaarige Marie Grubbe (...)" og "Niels gik". Sådanne abrupte stilskift findes overalt i Jacobsens tekster, hvor de ultrakorte sætninger, der altid angiver sammensatte hændelser over lange tidsforløb, modsat altså de intense beskrivelser, der spiler øjeblikket ud, ofte tjener som afslutning på en længere intenst beskrivende periode mod slutningen af et afsnit eller kapitel« (E. Andersen 2002: 12)

Der er altså her tale om et gennemgående stilskifte, som selv bliver en væsentlig del af JPJs stil. Og som måske netop *er* JPJs stil. Spørgsmålet er nu, hvad dette betyder. I mange tilfælde betyder det måske ikke mere, end hvad der redegøres for i citatet, og hvad der giver sig fra en overordnet betragtning. Når vi vil fastholde spørgsmålet om, hvad det betyder, skyldes det, at teksten i NL med bestemte tilbagevendende enkeltlinjer undertiden bryder sig selv af på en virkningsfuld måde, der giver stof til eftertanke. Man er som læser vidne til noget, der minder om en slags niveauhøjere blottelser af selve konstruktionen og den kunstneriske produktionsproces. Dette kan imidlertid ikke siges om alle disse afbrydelser, ligesom man ikke med samme ret kan karakterisere alle disse linjer som irregulære afbrydelser. Om de vigtigste af dem vil

vi imidlertid hævde, at de skaber en pludselig grundlæggende usikkerhed om, hvor der tales fra, hvem der taler og – ikke mindst – hvad der er på tale med teksten. Med disse nøgterne linjer kommer der på paradoksal måde noget ‘mere’ eller ‘andet’ ind i teksten. Der er efter vor mening tale om uoverensstemmelser, der røber tekstens forskellighed fra sig selv, men som også giver anledning til en virkningsæstetisk uoverensstemmelse i tanken selv.

Det er især de første manifestationer (NL: 7-18) af dette arabesk-abrupte stilmønster i NL, vi har fundet påfaldende i nærværende sammenhæng. Efterhånden synes enkeltlinjerne at varetage nogle mere indholdsunderstøttende funktioner. Skønt spændingen eller kontrasten således er aftagende, kan linjerne dog stadig virke virkningsfulde. Fx som psykologiske indslag, og hvor den måske mest berømte linje er den dækkede direkte tanke, hvor det om Tema Boye bemærkes: »Hun holdt nok af Scener« (NL: 93). Ifølge *Den store danske encyclopædi* er den dækkede direkte tale og tanke netop et stiltræk, der dukker op med naturalismen og impressionismen, der giver talesproget litterær status<sup>26</sup>. I romanens indledende afsnit finder vi imidlertid en række meget korte og resolute sætninger, der er sat udenfor afsnit, og hvor ordet ‘men’ dominerer: »Men hendes Røst var mat og klangløs« (NL: 7), »Men der var dog vidt imellem dem« (NL: 13), »Men Moderen holdt egentlig ikke af denne Deserteren« (NL: 15). Særlig er det sætningen »Men det var forbi« (NL: 18), der er både bemærkelsesværdig og til at overse. Det gælder for alle disse sætninger, at de følger efter en længere udpenslende beskrivelse, et billedrigt og rytmisk slynget uafbrudt forløb, en sammenhængende strøm, der pludselig afbrydes. I sidstnævnte tilfælde fungerer sætningen »men det var forbi« (NL: 17) som en markant afbrydelse af et digressivt, detaljemættet tilbageblik på barndommen.

Hvad vi sporer i disse rytmiske figurer er bl.a. en psykologisk effekt, der består i en tilbagevendende figurlig påmindelse eller forudsigelse om en vis ‘hædning’ i narrativet. Det ser ud til, at jo nærmere vi kommer romanens begyndelse, des stærkere og mere signifikante fremstår disse rytmiske brud.

Når de perioder, der støder op til den enkeltstående linje skal beskrives, må det for det første bemærkes, at der er en mere ligefrem bevægelse på overfladeplanet: den detaljerede, sproglige beskrivelse folder sig ud og ender i en kort konstatering: ‘men det var forbi’. For en almindelig betragtning, man bør snarest sige: for den sunde menneskeforstand, er der ikke noget problem her, i det højeste noget kuriøst strittende, som hurtigt glemmes til fordel for næste periode. Når der alligevel forbliver noget at studse over, noget der ikke uden videre lader sig glemme, så skyldes det, at der i disse

---

26. [http://www.denstoredanske.dk/Kunst\\_og\\_kultur/Litteratur/Stilistik,\\_retorik\\_og\\_metrik/dækket\\_direkte\\_tale](http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Stilistik,_retorik_og_metrik/dækket_direkte_tale) [15-09-2015].



selvsamme beskrivende perioder er en type uafbrudt, lyrisk rytme, der aftegner og aktiverer indbildningskraftens principielt indefinitte billeddannelse, men som sætter en markant stopper for sig selv. Når man altså holder sig til overfladeplanet sproglige udvikling, møder man en konstatering, der sender blikket videre til næste periode. Når man derimod, empatisk og haptisk, nærlæser de lyrisk-sproglige forgreninger, møder man for enden en mur, et ophør, som enten forvirrer blikket eller sender det i ubestemt retning af værkets afslutning.

Det synes klart, at der let kan lægges meget, og måske for meget, i disse linjer. Ligesom der meget vel kunne tænkes at gå sport eller skoleridt i at lokalisere det dramatiske højdepunkt andre steder, end de steder, der lige falder i øjnene. At vi her løber en fare for at lægge for meget i disse linjer, vil forhåbentlig kunne tilgives ud fra den betragtning, at der indtil videre ikke er blevet lagt nok i dem. Hvorom alt er, synes der at samle sig mindst tre virkningsfulde aspekter i dette mønster.

For det første er der et gennemgående deiktisk aspekt, når vi vel at mærke følger Norman Brysons begreb om *deixis* og forstår det som det træk ved visse, som regel ikke-vestlige, kunstværker, at de blotter eller efterlader spor af deres egen produktionsproces (cf. Bryson 1983: 87ff). I de ovenfor citerede enkeltlinjer synes forfatteren i det mindste at have efterladt et mærkbart spor af sin egen handling – vel at mærke hinsides forfatterens død. Det vil nærmere bestemt sige, at det fremstillede og det fremstillende her ligger hinanden påfaldende nær. Og dette, må vi minde om, er i øvrigt snublende nær en ur-definition af det sublime, som Lyotard – med reference til en iagttagelse, Longinus' gør sig i *Peri Hypsous* (cf. Longinos 1934: 31) – finder det ultimative udtryk for i Biblens »*Fiat lux, et lux fuit*«, der præsenterer det »fremstillede og det fremstillende på samme tid« (Cf. Lyotard 1987: 51).

For det andet synes disse tidlige afbrydelser allerede fra starten at vidne eller 'tale' om døden. Og det er det, vi ovenfor mente med, at disse enkeltlinjer sender blikket i ubestemt retning af værkets afslutning, snarere end næste og nærmeste periode, der som regel ikke giver nogen forklaring på fænomenet, men snarere begraver det bag nye billeder. Det er vanskeligt at afgøre, hvordan det går til, men det har givetvis en del af sin forklaring i, at med disse linjer krydser fortalt tid og fortælle tid hinanden på en måde, der virker skæbnesvanger. Det er formodentlig disse på én gang enkle og komplekse træk, der er medvirkende til at give Bonde Jensen det førømtalte indtryk, at NL ikke blot er skrevet med døden in mente, men »som fra et punkt hinsides døden« (op.cit: 239).

For det tredje er der netop det rent rytmiske aspekt, hvor de forudgående langsætningers sammenhængende, rytmiske meningsudvikling mødes af enten en

modrytme eller en abrupt standsning. Det er disse træk, der, skønt rudimentære, samlet set har karakter af henvisninger til eller indslag fra en anden orden. Eftersom linjerne er sat udenfor afsnit og der tegner sig et gennemgående mønster, er det på den ene side vanskeligt at betragte dem som tilfældige. Skønt vi vil fastholde, at der er tale om en type cæsurer, betyder dette på den anden side ikke, at man dermed kan gå ud fra, at de virkninger vi her har berørt er direkte intentionelle. At noget ikke er tilfældigt, betyder i denne bestemte sammenhæng ikke nødvendigvis, at der er tale om intentionelle og fuldt beregnede dele af en allerede fastlagt mesterplan. Skønt linjerne virker alt andet end tilfældige, er det altså ikke dermed givet, at forfatteren ved nøjagtigt, hvad han har tænkt.

Dette noget paradokse forhold bliver måske mindre paradoksalt, men ikke mindre interessant, hvis man følger en skelnen, Erslev Andersen har gjort relevant for NL (og i øvrigt for Dostojevskijs *Idioten*), og betragter NL som en procesroman til forskel fra en såkaldt mønsterroman. I et upubliceret manus hedder det om disse to romantyper, at mønsterromanen »skjuler sin egen tilblivelse«, mens procesromanen »har tilblivelsen og de uformidlede spring og forandringer som del af sit kunstneriske udtryk« (E. Andersen 2015). Vi bemærker her et teoretisk anknytningspunkt mellem Erslev Andersens karakteristik af NL som procesroman og Norman Brysons begreb om *deixis*.

Når vi med alt dette in mente trods alt vil betegne disse forstyrrelser som *positive* cæsurer, så skyldes det, at skønt virkningerne måske ikke er fuldt ud beregnede, så er selve sætningerne tydeligvis villedede og ikke ganske uden for forfatterens og fortællerens herredømme til forskel fra den type cæsur, vi skal fokusere på om lidt.

Det konvulsiviske træk i NL, som vi i kapitel 2 fandt ved betragtninger på storformsniveauet, synes her at finde sit modstykke i det arabesk-abrupte stilmønster, der henholdsvis beforder læserens (haptiske) blik med sine snoede bevægelser for at støde forestillingsevnen tilbage med en enkelt, kontrasterende mod-sætning.

Når man anskuer sagen fra oven, synes enkeltlinjerne som sagt i mange tilfælde at understøtte eller uddybe indholdsplanet. Andre steder synes de helt at indordne sig uden nogen mærkbar funktion. Men pointen er netop, at de ikke alle vegne er det, og at disse linjer snarere virker som signifikante og uforklarede forstyrrelser i tekstens og læsningens rytmiske løb, der ikke blot giver stof til *eftertanke*, men kan foranledige »uoverensstemmelser i tanken selv« (Jf. Lyotard 1992: 13). Som det turde være fremgået af kapitel 2, skaber spatiering, komposition og sprog ganske vist en formidabel klarhed og dybde på samme tid, omend man med

god ret kan mene, at dette sker på bekostning af den episk-narrative sigtbarhed. Det er imidlertid netop på en sådan poetisk-lyrisk intensiveret baggrund, at de modrytmiske forstyrrelser fremstår. Mens vi med henvisning til kapitel 2 kan følge Vosmar (og dermed Derridas begreber) og sige, at der i NL er tale om en slags »differere[n] sig frem til nærværet« (Vosmar 1984: 178), kan vi sige, at vi her snarere har at gøre med en slags kontrasteren sig frem til et fravær.

Her foregår, det er vor påstand, allerede en form for transport. Det vil sige, at noget af romanens eksistensproblematik har forplantet sig til formen og stilen og formidles på – eller af – disse niveauer på et tidligere tidspunkt, end problematikens narrative udfoldelse.

Det indikerer et kunstnerisk princip, hvor formen ikke er stukket ned over indholdet. Eller som Deleuze formulerer det i et essay: »At skrive er ikke at lægge en (udtryks)form ned over en oplevet materie« (Deleuze 1995: 58). Det er efter alt at dømme noget tilsvarende, JPJ bemærker i et brev til vennen Vilhelm Møller:

»Du vil lægge mærke til, at den [*Niels Lyhne*] er skreven anderledes end Marie Grubbe, mere personligt og jeg vil, i Parenthes bemærket, forbeholde mig at skrive hver ny Bog paa en ny Maade, ganske uafhængig af Skoler og Stile, kun bøjende mig for Stoffet og Stoffets Natur« (SV, bd. 6: 121).]

Hvor de omtalte linjer ikke står komplementært underordnet stoffet eller ligefrem indordnet i handlingen, har selve disse brud noget mere på sig, taler deres eget sprog alene i kraft af den figurative bevægelse, de er en del af, det vil sige ved at lægge sig efter det pludselige og perplekse øjeblik, hvor indbildningskraften står uden et indhold at holde sig til, og hvor tanken, med Lyotard:

»føler sin forankring i det sanselige blive revet op, ser sig selv balancere med sine objekter på afgrundens rand [...] Som fænomen er det ubestrideligt forestillet, men som inspiration for Idéen om noget absolut, tilhører det ikke forestillingen; det er selve *tegn*et for det, som ikke kan forestilles« (Lyotard 1992: 14)

Det skulle da være den sublime rest, der er på spil, og om hvilken Lyotard bemærker: »Tværtimod befinder den sublime rest sig hinsides eller forud for enhver mulighed for at danne en forestilling om noget givet: som en ren Idé, der overskrider forestillingsevnen og afsnører dens horisont« (Ibid: 14).

På makroniveau kommer der således et gennemgående, stilistisk mønster til syne. Men hvad der kommer til syne på makroniveau som gentagen brug af den enkelte linje, kan lige såvel være et forskelsudlignende gennemsnit, der som sådan skjuler en grænseadfærd, en irregularitet, der imidlertid er erfarbar på læsningens

mikroniveau, idet det haptisk-nærlæsende blik uforstyrret følger og reproducerer de rytmisk-arabeske mønstre og, således henført af fiktionsniveauet, pludselig konfronteres med den specifikke linjes abrupte tilbagestød eller modstød, den stejle konstatering, stoffets fravær. Det er nærliggende at spørge, hvad det egentlig er, der her er »forbi«? Det er naturligvis Lyhnes eventyrlige barndom, der nærmest er forbi på et øjeblik. Men det er også læsningens indhold, der med ét forsvinder.

Et sted i NL hævder Tema Boye om sin ungpigetilværelses fundamentale ubeskrivelighed, at »det kan kun siges i Toner« (NL: 62). Det er der vistnok god romantik i. En af Kierkegaards æstetikere formulerer en tilsvarende tanke: »Hvor Solens Straaler ikke naae hen, der naae dog Tonerne« (SKS, bd. 2: 50). Man skal være forsigtig med at betragte persongalleriet som JPJs talerør. Temas udtalelser er her bragt på forsvarlig afstand af fortælleren og, i næste led, forfatteren. Hun er skildret som stærkt affekteret, og man kan vanskeligt sige andet, end at romanen på mange måder forholder sig kritisk til romantikken<sup>27</sup>. Med disse cæsurer synes NL ikke desto mindre at have noget på sinde, som den måske kun ser sig i stand til at sige i rytmer. Mens værket som fremlæst i kapitel 3 synes at være et eksempel på, og i sin poetiske praksis at benytte sig af, at »vi kan vide mere, end vi kan redegøre for« (Polanyi 2012: 28), eller at »samvittigheden ved mere end forstanden« (Sørensen 2003: 284), synes romanen her at være et radikalt eksempel på, at det vi har ord for, herunder hvad romanen selv har ord for, det er vi allerede ude over (jf. specialets forord). Værket kender – så at sige – til en forskel mellem »Ordenes klare Lys« og »det Dunkle« (NL: 16), som værket skiftevis tilbagelægger og skyder foran sig.

Det er altså disse irregulariteter, vi vil betegne som en række små, positive cæsurer, pludselige indslag af eller henvisninger til en anden orden, der imidlertid er så bundet i og af stoffet, at de både er mærkværdige og til at overse. Hvor små og pludselige de end er, så har de imidlertid betydning som indslag eller kontrapunktiske mislyde i det fiktive, narrative forløb. Som det turde ligge i ordet kontra-punktisk, henter de deres kontrapunktiske gennemslagskraft fra værkets ofte bemærkede adjektiviske mangfoldighed og slyngningsfigurer. Det er muligvis først i et så »stilistisk overbroderet« (E. Andersen 2005: 156) værk som NL, at sådanne kontrarytmer får deres bestemte effekt. Vi minder her om, at et tilsvarende forhold gjorde sig gældende, hvad den spatiale immersion angik: immersionen opstår i en rydning, en faste, en stilhed, midt i den adjektiviske mangfoldighed, dvs. som følge af

---

27. Omend man med Vosmar kan mene, at JPJ har en del til fælles med den »negativ[e] romantik« (cf. Vosmar 1984: 191)

en pludselig stramning af værkets sproglige økonomi<sup>28</sup>, på den ene side, og en forvaltning af tid og rum på den anden side.

På dette sted har vi imidlertid med det diametralt modsatte af immersion at gøre, nemlig med frastød i form af en række små, 'misvisningens' øjeblikke (jf. ovf. s. 3) i stilen selv. Princippet er imidlertid det samme: de nøgterne enkeltsætninger får deres sublime virkning ved dukke uoverensstemmende op på en malerisk og mere frit digtende baggrund.

Dette forhold ville givetvis stå tydeligere frem, hvis man var i stand til at omsætte disse specifikke steder til musik. For med disse standsninger sker der efter alt at dømme en forstyrrelse eller knægtelse af de harmonier, som teksten selv intonerer, og som læseren tillidsfuldt tager op. Sådanne forstyrrelser turde i det mindste være mere iørefaldende, end iøjefaldende. I en musisk komposition ville et sådant forhold derfor have betydeligt større virkning. Imidlertid er det måske netop sådan, med dette in mente, vi bør overveje disse brud i NL. Og det er vor påstand, at det rent faktisk er sådan, vi ikke blot fortolker dem, men 'læser' dem. Det er i disse perplekse øjeblikke, at forestillingsevnen og det haptiske blik stødes tilbage, og hvor der opstår en markant differens i tekstens *framework*. Hvor denne stilfigur manifesterer sig mest markant, fatter vi nærmest per instinkt, at der er noget på færde med teksten. Ligesom vi bemærkede i forrige kapitel, er det noget andet i læseren, der har øje og øre – og vel også smag – for disse skift og figurer i teksten. Det vil sige, at der opstår en dobbelthed: På den ene side er man som læser fortrolig med, at der foregår noget med disse indskud. På den anden side kan man konstatere, at man som fortolker ikke er fortrolig med, hvad man her er fortrolig med som læser. Hvor speciallets første to kapitler søgte indsigt i to planer, der på hver deres måde kan beskrives som intrikate og komplekse, synes vi her konfronteret med et plan og en øjeblikstype, der snarere må beskrives som perpleks.

## 4.6 Negativ cæsur

Som Erslev Andersen gør rede for, præciserer Hölderlins cæsurtænkning ikke blot nogle forhold i de antikke tragedier, men bliver – med Benjamins eksempel – til et analytisk greb og en litteraturfilosofisk spørgemåde. Som vi gjorde opmærksom på ovenfor, må en sådan spørgen først og fremmest være motiveret af det litterære værk,

---

28. Bredsdorff iagttager en tilsvarende stramning, et adjektivisk 'bortfald', i *Mogens* (cf. Bredsdorff 2006: 154).

snarere end af den litterære eller filosofiske teori. Teorien på området er imidlertid henvist til at spørge sig frem alene som følge af emnets beskaffenhed.

Som redegjort for ovenfor, tager Hölderlins cæsurtænkning udgangspunkt i Sofokles' antikke tragedier. Ved siden af den antikke cæsur figurerer imidlertid tanken om en mere moderne cæsur:

»Denne forestilling om »dræbende ord« er altså ifølge Hölderlin ikke længere gyldig i den moderne verden. Dette at noget kan gribe ind fra en anden orden end den givne fastholder han imidlertid, og det hvad enten denne orden er forestillet, dramatisk eller faktisk. Han fastholder derved på et formelt plan ideen om en tragisk cæsur, men på sekulariserede betingelser.« (E. Andersen 2010: 38).

Ifølge Hölderlin er det, der indholdsmæssigt er på tale med cæsur, et grænsetilfælde, hvor menneske (øjeblik) og Gud (tiden) står »at their most wildest opposed?« (Hölderlin 2001: 68, 114). Om et sådant øjeblik finder vi følgende bemærkning:

»The boldest moment in the course of a day or a work of art comes when the spirit of the times and of nature, the divine that is seizing hold of a human being, and the object in which he is interested are at their most wildly opposed« (Hölderlin 2001: 114)

Med tanke på de førømtalte, modrytmiske afbrydelser i NL og Hölderlins fastholdelse af, at »noget kan gribe ind fra en anden orden, end den givne« (E. Andersen 2010: 38), omend på sekulariserede betingelser, vil vi her stille os selv det spørgsmål, hvorvidt der findes et sådant 'sted' eller 'tidspunkt' i NL, hvor »the human being must keep the firmest hold of himself, for which reason he stands most open in his character« (Hölderlin 2001: 114).

Det er nærliggende at svare, at der findes et sådant sted i NL, og at romanen også tematiserer det, nemlig i bønnescenerne, hvoraf den første lyder: »For der var det, at han i Bønnens Inderlighed havde været som Ansigt til Ansigt med sin Gud« (NL: 38). En sådan oplagt lokalisering synes imidlertid at falde ved siden af, både hvad NL angår og hvad de førømtalte cæsurale karakteristika angår: »Det er derfor han taler om "den rene tale", en "isoleret" tale, der i princippet ligger uden for eller over handlingsforløbet, en slags "metatale"« (E. Andersen 2010: 37).

Men hvor finder en sådan begivenhed da sted i teksten? Er der et sted eller et tidspunkt, hvor teksten berøres af noget andet, eller hvor man kan tale om noget sådant som en 'isoleret metatale, der ligger uden for eller over handlingsforløbet? Vi må her gøre opmærksom på, at det her stillede spørgsmål stilles i lighed med et spørgsmål, der er formuleret ganske præcist af Kasper Nefer Olsen i en lignende sammenhæng, og som vi finder det oplysende at se nærmere på – ikke mindst fordi

Olsen her taler om forholdet mellem kunstværkets ramme og erfaring og bruger en musisk komposition som eksempel:

»Det sublime kan [ifølge Kant] pr. definition ikke søges i kunsten, eftersom ethvert kunstværk pr. definition er "berammet". Men er dette nu rigtigt? At ethvert kunstværk er berammet, er ganske vist uomtvisteligt: det gælder for selv den mest "dematerialiserede" konceptkunst, – ja, netop dér gælder det i særdeleshed, eftersom det, der her tydeliggøres er, at kunstens autonomi i det moderne implicerer, at ethvert moderne kunstværk må bygge på konceptet – som den lov, nemlig, værket giver sig selv. Men er det rigtigt, at kunsten dermed afskærer sig principielt fra det sublime? Kunne der ikke tænkes en *indre* uendelighed?« (Olsen 1996: 220)

Det er ikke vanskeligt at se, at Olsen, der i 1991 oversatte Lyotards værk, *Gestus*, netop er inspireret af Lyotard i sin heuristiske måde at spørge på. Den efterspurgte sublinitet lokaliserer Olsen i Johann Sebastian Bachs *Violinkoncert i a-mol* fra 1720. Olsens undersøgelse formuleres her som et spørgsmål om, hvorvidt der findes et punkt i denne koncert, hvor der sker »noget uforudset, noget, som ikke følger af denne arkitektur, men som tværtimod, om man vil, "undslipper" den« (Olsen 1996: 223). Svaret er, at en sådan begivenhed finder sted omkring takt 60 og takt 90 i 3. sats, hvor henholdsvis solostemmen løsriver sig og soloviolenen frigør sig »helt og aldeles fra orkesteret og dets tematiske materiale« (ibid: 223) for til sidst »efter således at have demonstreret sin absolutte frihed ved en suveræn gestus« at indvillige i »trods alt alligevel at give efter for orkesterets appel og, i en sidste ritornel for *tutti + solo*, at tillade værket at nå sin afslutning« (ibid: 224).

I vor sammenhæng lyder spørgsmålet: gives der noget indenfor eller med romanens rammer eller *framework*, der på en tilsvarende måde undslipper eller falder udenfor rammerne? Eller mere præcist: kan der udpeges et sådant punkt, hvor »en stoflighed – uagtet den findes og virker inden for et regelbundet, formelt system [...] – ikke desto mindre formår at "unddrage sig" dette system og antyde, inden for rammerne af værket og dets afslutning, en "indre afgrund", en "indre uendelighed"«? (ibid: 224). Dette er vort spørgsmål, omend der her ikke i samme forstand kan tales om et decideret »regelbundet, formelt system« (som i Olsens analyse af Bachs symfoni) eller om en stricte »calculable law« (som i Hölderlins analyser af Sofokles' tragedier), men om cæsurer i en procesromans heterogene arkitektonik.

Stedet for en sådan negativ cæsur lokaliserer vi hverken til bønnescenerne eller til andre oplagte negativitetserfaringer, herunder Fennimores skrækscene, men til romanens næstførste scene og, så vidt vi kan se, romanens eneste (trekants)scene, der arbejder med to forskellige synsvinkler på samme tid, nemlig scenen med Edele, Bigum og Niels.

Her skildres først en længerevarende samtale mellem Bigum og Edele, der udspiller sig i øjenhøjde med læseren. I løbet af denne samtale svinger Edeles afvisningstale sig op til et nærmest metafysisk niveau. Mens Vilhelm Andersen med god ret kan understrege overfor »enhver af Jacobsens samtidige«, som »kom til hans Digtning med den ældre Skoles Begreb om det tragiske og ophøjede« (V. Andersen 1905: 114), at Fennimore ikke sættes »paa Tronen« (hvilket jo er romanens egne udtryk, cf. NL: 154), så er det noget vanskeligere at fastholde dette bathetiske karakteristikum, når det drejer sig om Edele.

Det virker oplagt at knytte Edeles foredrag til det begreb om »metatale«, som er nævnt i det forrige. Metatale er måske en udmærket betegnelse for den måde, hvorpå Edeles tale svinger sig løs af den fiktive orden og tangerer en anden. Blot er hun ikke selv klar over, hvem hun taler til (Niels er ukendt adressat), ligesom hun vistnok heller ikke er fuldt bevidst om, hvor hun taler fra, men snarere virker forundret – nærmest lyttende til – sine egne ord. Hun er ude af sig selv, nærmest halvt uafvidende om betydningen af sine egne ord. Vi kan sige, at noget her falder hende i talen, eller at der med-deler sig noget i Edeles meddelelse. Det er altså nærliggende at se metatale som en udmærket beskrivelse af Edeles tale og af Edele som den, der (uafvidende) taler på vegne af en anden orden.

Det ville imidlertid være en positiv eller almindelig cæsur, forstået som et tematiseret indbrud fra en anden orden. Det ville der for så vidt ikke være noget galt med, og vi skal ikke udelukke, at der her gemmer sig noget sublimt. Spørgsmålet er imidlertid, om Edeles tale også er et godt eksempel på, hvad der ovenfor er ment med metatale og, i så fald, på hvilken måde den er det. Her er det, vi mener, at den egentlige cæsur, eller *kategorische Umkehr*, snarere ligger som en slags forsvindingspunkt i scenens perspektivskifte. Hvor oplagt det end måtte være, kan det sublime, således som vi her opfatter det, altså ikke henregnes til Edeles tale i ligefrem forstand, men må søges i omegnen af, hvor Edeles ord hidrører fra, og hvor de høres fra: Mens vi i første omgang følger samtalen mellem Edele og Bigum i øjenhøjde (NL: 30-34), anskuer vi pludselig scenen og samtalen fra et andet synspunkt (NL: 34) og, vil vi mene, under andre – dvs. Niels' – forudsætninger. Vi oplever altså først Edeles ord i øjenhøjde, og her virker de endda kraftige nok, men de får først en voldsom og uforudset betydning i det øjeblik, de kommer Niels for øre. Men som man vil bemærke, undslipper netop dette sublime øjeblik sig fremstillingen: vi får først adgang til dette øjeblik på en rekonstruktiv måde, nemlig idet Niels allerede *har* iagttaget scenariet og idet ordene *er* kommet Niels for øre. Hvad vi har adgang til, er eftervirkningerne af en øjeblikkelig erfaring, der *har* draget sine konsekvenser et andet sted. Og det er på grundlag af disse eftervirkninger, vi må rekonstruere et syn, et



fatalt øjeblik, som falder udenfor tekstens rammer, eller som snarere befinder sig i en 'fold' i teksten.

Mens vi således vil mene, at dette kan udlægges som en cæsur, der spiller en central rolle i teksten, så er det sublime og centrale øjeblik paradoksalt nok et øjeblik, der ikke selv bliver (og måske ikke kan blive) præsentisk<sup>29</sup>, men fortaber sig mellem de rivaliserende perspektiver. Chaplin skal have sagt, at en tragedie på nært hold bliver til komedie på distancen (Cf. Roud 1977). Det syn, læseren her må rekonstruere, er efter vor mening et greb, hvor det, der fremstår som komedie – eller trivialitet – på nært hold, bliver til tragedie på afstand. Man kan videre sige, at der er noget *unheimlich* ved denne scene, ikke mindst i dens dobbeltperspektiv, men da ikke så meget i den forstand, Freud brugte ordet, men snarere i den forstand, Schelling brugte det: »Unheimlich nennt man Alles, was im Geheimnis, im Verborgenen... bleiben sollte und hervorgetreten ist« (Freud 2003: 132).

Niels er den tilfældige, uforudsete adressat, men også netop den rette adressat til Edeles ord (som jo ikke er helt Edeles). Han er den, der opfanger meningen i disse ord, mens Bigum og Edele snarere er tilhørere. Der er måske her et element af tragisk ironi, når man for det første tager i betragtning, hvorom Edele taler (hun længes ikke blot efter København og sundhed, men indforstået efter sin kærlighed) – og til hvem hun tror at tale (nemlig Bigum).

Det *negativt* cæsurale består altså i, at den afgørende, sublime begivenhed er passeret og kun eksisterer for et rekonstruerende blik. Dette øjeblik fortaber sig i selve skiftet mellem synsvinklerne og ligger som sådan indfoldet i narrativet. Hvad der her undslipper fremstillingen, forsøger fortælleren at kompensere verbalt for. Men fortælleren er her håbløst bagud i forhold til begivenheden, og står ikke mål med dette undvegne øjeblik. Hvad der her er sket i og med teksten, dækkes snarere til med afsnittets sidste enkeltstående linje: »det var det han forstod i anelsesfuld Angst« (NL: 34).

For det første synes Edeles ord altså at få anden valør, idet de retrospektivt (gennem Niels) kommer læseren for øre. For det andet er det øjeblik, hvor ordene rammer Niels, passeret. Og det skyldes formodentlig, at dette øjeblik ikke kan beskrives, eller at det netop kun er på denne negative facon og i denne omvendte orden, dette fatale øjeblik meddeler sig. Man kan måske formulere det sådan, at dette øjeblik's fakticitet ligger udenfor fortællerens og sprogets i øvrigt store rækkevidde. Og dog er det netop *som sådan*, denne dislokaliserede begivenhed vedbliver at spille

---

29. Det ville efter alt at dømme ikke hjælpe, at JPJ vendte om på kronologien, således at vi startede fra Niels' synspunkt for at bevæge os ned i øjenhøjde. Og det er det, der menes med, at det sublime ligger – teknisk – i selve perspektivskiftet.

en central rolle *i* romanen, som et midtpunkt udenfor romanen. Det officielle sammenbrud i kapitel 14 forholder sig i så fald til dette tidligere punkt som Aristoteles' peripeti til Hölderlins cæsur. Det vil med Lyotards ord sige, at der allerede på dette tidlige tidspunkt i romanen gives et »før« og et »efter«:

»En form for stasis, en lammende stupor eller øjeblikkelig spasme rammer tidsligheden. Denne spasme kan end ikke *indskrive sig i* den fremadskridende tids »naturlige« forløb; så meget mere står den i modsætning til den åbne og løfterige tid, som det skønne værk bibringer. Denne spasme er i sig selv »tegnet« på det absolutes nærvær. Den lader sig ikke indordne i en kronologi eller i bevidsthedens tid: den er selve den *begivenhed*, som altid indtræder for tidligt eller for sent; den er pustet af en anden tid, som kruser tidens overflade for derpå at forsvinde; den er vingeslaget af et altid-aldrig, som strejfer det velordnede nu-før-efter« (Lyotard 1991: 18ff).

En scene, der muligvis er beslægtet hermed – ud over at være forankret i samme person i samme narrativ – er den måneskinsnat, Niels omtaler overfor Tema (NL: 90), om hvilken man kan bemærke, at den også er forskudt: den er både væsentlig og passeret, nærliggende og forskudt. Vi får kun adgang til den gennem et led. Det vil også sige, at erfaringen kun er halvt eller negativt givet. Her ikke som enten henvisninger til eller indslag fra en anden orden, men som henvisninger *til* indslag af en anden orden, der spiller en rolle fra et forrykket – og måske forrykt – sted i teksten, og som dermed må følges til dørs af læseren. Hvad der ligger i disse scener beror altså for en stor del på tekniske incitament, men også dermed på et (empatisk) initiativ hos læseren. Hvad fx den omtalte måneskinsscene angår, synes Vosmar at have reageret på et sådant incitament (cf. Vosmar 1984: 52).

Man fristes til at spørge, om det er den samme scene, der nu bliver tematiseret indirekte og fremstillet som måneskinsklar nat? Det kan vi imidlertid ikke sige noget bestemt om. Men om de her fremlæste cæsurer kan vi med Erslev Andersen sige følgende:

»Dette er det tragiske øjeblik, hvor mennesket både er mest sig selv og mest skrøbeligt rentegnet i den rene anskuelse, som Hölderlin med Kant kalder for tid og rum. I tragedierne markeres sådanne grænsetilstande dér, hvor denne kraft formidles mest direkte – i rumlige tidslakuner i handlingens forløb, kunne man måske kalde det« (E. Andersen 2010: 39)

Det er sådanne grænsetilstande og tidslige lakuner, vi her mener at have fremlæst i NL. Ligesom Hölderlin fandt cæsuren mod begyndelsen af Sofokles' *Ødipus*, har vi søgt at vise, at den *kategorische Umkehr* ligger mod værkets start og allerede her bryder det op i to uforenelige dele.

I det, vi her har fremført, ligger et mere direkte spørgsmål tilsidesat: spørgsmålet om, hvorvidt NL er en tragedie. Det er faktisk et interessant spørgsmål. Det er imidlertid et spørgsmål, der ligesom andre genreteoretiske spørgsmål, ligger udenfor opgavens centrale fokus. Udover den tidlige placering af cæsurerne i *Ødipus* og NL, vil vi imidlertid tillade os at antyde et enkelt punkt, hvori disse to værker ligger hinanden nær, men som imidlertid samtidig adskiller værkerne: *Ødipus* ved ikke, som hvem *han handler*, og derfor handler han forkert (dræber faderen og ægter moderen). Dermed har vi en ydre dramatik. Som Vosmar træffende bemærkede, ved Niels tværtimod ikke, som hvem han *skal handle*, og derfor handler han ikke (Vosmar 1984: s. 230). Dermed får vi en indre dramatik, og derfor er NL, som Vodskov ganske rigtigt bemærker i anførselstegn, ikke en »spændende“ roman« (Barfoed 1970: 35), men, vil vi her tilføje, en roman, hvis spænding ligger et andet sted (jf. i øvrigt vor tidligere skelnen mellem spatial og narrativ immersion), ofte hinsides det rent udsagnsbestemte. Mens der altså her er antydet et lighedspunkt, er det imidlertid på samme punkt, værkerne synes at høre hjemme i hver sin verden med hver sin fundamentale udfordring, om hvilke Kierkegaard har bemærket:

»I Grækenland som overhovedet i Philosophiens Ungdom var det Vanskeligheden at vinde det Abstrakte, at forlade Existensen der bestandig giver det Enkelte; nu er det omvendt vanskeligt at naae Existensen« (SKS, bd. 7: 302)

## 4.7 Det andet element

Ovenfor bemærkede vi om læsningen af de arabesk-abrupte perioder tidligt i værket, at for den sunde menneskeforstand er der måske ikke noget stødende problem her. Og vi kunne tilføje, at hvis der er, så er det nærliggende for en sund menneskeforstand at se dem som noget kuriøst eller sygeligt i stilen, der kan henregnes til forfatteren. Mens der i NL findes en slags maxime, ifølge hvilken man skal leve »paa det Sunde« i sig selv (NL: 95), så synes JPJ nærmest selv at have været klar over, at der var noget unormalt forbundet med at digte: »Man faaer gjort Noget ved sig [...] Noget der gjør En unormal« (SV, bd. 6: 111).

Der er imidlertid en reversibilitet, eller et subversivt potentiale, her: hvad der fremstår som et problem, eventuelt en sygelighed, i JPJs tekst, kan lige så vel vise sig at være et problem, der ligger hos den (daværende) sunde menneskeforstand, men som den ikke ved, eller ikke ønsker at vide af. Om et sådant problem, og om standsninger, hvor dette problem bliver evident, har Kierkegaard et sted bemærket fra sit vel at mærke kristne synspunkt: »De fleste Msker leve fra Vuggen til Graven

ustandseligt og ustandsede hen i det Ustandseliges Medium (Timeligheden, den blotte Qvantiteren o: s: v:))« (SKS 2013: bd. 23: 256). Men hvad er der her at frygte? Hvorfor er standsningen en uvelkommen gæst? Her hedder det, at: »Standsningen er som naar Fisken tages op af Vandet og skal aande i Luften. Det naturlige Msk. gyser for dette andet Element, for den uhyre Magt, der boer i “Standsningen”« (ibid).

Et værk der, som NL, tilvejebringer standsninger og gestiske indslag af denne og tilsvarende type, er et værk, der ikke kan vurderes adækvat ud fra, om man kan se »igennem« dets »Rude« (cf. Rimestad 1906: 46) – svarende i dette tilfælde til det vi har kaldt en regulær kukkasses statiske billedserier – men et værk, der må vurderes efter hvilke erfaringer, det giver adgang til og ikke mindst anledning til. Johs. V. Jensens parameter er her ikke blot misvisende og, som Gemzøe bemærker, lagt til grund »mod bedre vidende og megen egen praksis« (Gemzøe 2011: 9), men er efter vor mening også frugtbart, for så vidt som det tvinger til at undersøge og overveje, hvad JPJs tekst så er for en rude eller perspektivkasse. Som vi har fremlagt sagen i disse tre kapitler, skal JPJs tekst snarere udforskes og vurderes efter et langt mere moderne parameter, nemlig efter det som teksten ikke blot giver adgang til, men også anledning til.

Men hvad er det da med den Gud, og hvad, kunne man spørge, er det da med det sindrige væv af drømme og fantasteri, som NL er hildet i? NL synes på den ene side at kritisere dem, men også at antyde noget nødvendigt ved dem. I NL ligger der måske således et performativt svar på, hvorfor kunsten og hvorfor drømme fortsat er nødvendige efter Hegels annoncering af filosofiens overflødigsgørelse af kunsten (Cf. Hegel 1993, bd. 13: 24, 41ff.): de er integrale dele af den kunst, der handler om at vågne, og som dermed udviser et dybt forbehold overfor drømmeri, men netop også et intimt slægtskab med visse andre drømme: »Drømmen afdækker den virkelighed som man ikke magter at forestille sig. Det er det skrækkelige ved livet – og det rystende ved kunsten« (Janouch 1993: 51).

## **5. BEGRÆNSNINGER OG MULIGHEDER**

Det er vor forhåbning, at vi med disse tre kapitler har bidraget til at udfylde et hul i Jacobsenforskningen, og at vor fremgangsmåde også dermed har åbnet for en række perspektiver i og på JPJs poetiske tænkning, der i de fleste tilfælde synes at befinde sig hinsides det rent udsagnsbestemte. Som det turde være fremgået, er dette område ikke et *terra incognita*, men dog et område, hvor perspektiverne stadig står på klem.

Vi mener at have opnået så nogenlunde, hvad vi i indledningen satte os for, idet vi har fået uddybet og bestyrket vor tese om, at JPJs tekst lader sig anskue som en tekst, der forholder sig til sig selv, og som i at forholde sig til sig selv forholder læseren til noget andet. Vi har på tre forskellige, men forbundne niveauer (spatieringsteknik, antydningsteknik og cæsur) argumenteret for, at værket har noget på hjerte, som ikke er direkte tagende op på tungen. Men vi har også, forhåbentlig, korrigeret for en betragtning af JPJs kompositionsteknik og vist, at nok er den løs og ikke gennemberegnet, men ikke tilfældig; at der, med en vending fra Shakespeare, ikke blot stikker en god portion galskab i metoden, men også – såvel antik som moderne – metode i galskaben.

Når dette er sagt, så har der imidlertid undervejs i vor undersøgelse rejst sig en række spørgsmål og åbenbaret sig en række muligheder, som vi gerne ville have efterforsket nærmere, men som vi, omfang og overordnet fokus taget i betragtning, har måttet erkende, at vi ikke har kunnet tage behørigt hensyn til. Vi skal her nævne de efter vor mening vigtigste udeladelser. Det drejer sig især om, hvordan pointerne i kapitel 3 mere præcist kan siges at følge eller afvige fra de allerede foreliggende receptionsæstetiske teorier, herunder især Wolfgang Isters. I såvel kapitel 3 som 4 mener vi desuden at have tangeret et nærliggende spor, nemlig Michael Polanyis teori om tavs viden, som vi i betragtning af de indeværende pointer finder, at det havde været ønskeligt at tage i nærmere betragtning. Det kunne i øvrigt være interessant at undersøge, om Roman Ingardens begreb om tomme pladser kunne tilføje noget til vor betragtning af de 'steder' i romanen, vi i kapitel 3 har fremlæst som positiv og især negativ cæsur. Hvad begrebet spatial immersion i kapitel 2 angår, foreligger der et værk af Marie-Laure Ryan, der kunne være en interessant platform for en videre diskussion af litterære immersionsformer, men som vi har fundet for omfattende at indarbejde.

Disse nærliggende perspektiveringsmuligheder må i stedet få lov at figurere som henholdsvis baggrundsmateriale og muligheder for videre efterforskning. Mulighederne og perspektiverne er altså mange, og vi er meget langt fra at have fået det hele med. Her må vi imidlertid stille os tilfreds med de perspektiver, vi nu engang har fremdraget, og med den metodiske indfaldsvinkel, vi hermed har præsenteret og opteret for.

## 6. KONKLUSION

På dette sted forekommer det os, at vi i stedet for spatiering, antydning og cæsur kunne have skrevet absorption, reception og abruption. Vor udforskning af JPJs poetiske tænkning har vi imidlertid forsøgt at foretage på en måde, der så vidt muligt har taget udgangspunkt i det konkrete og håndfaste, og først derfra bevæget sig til det abstrakte.

Alle tre kapitler, dog især kapitel 3 og 4, turde efter vor mening være eksempler på, hvordan JPJs poetiske tænkning må opsøges hinsides det rent udsagnsbestemte. Heri har vi, som nævnt i indledningen, fulgt en anvisning, Erslev Andersen har givet, men også gjort brug af en række metodiske sondringer. Vi har, kunne vi sige, søgt JPJs poetiske tænkning midt imellem de to indfaldsvinkler, Christian Rimestad observerer hos den tidlige reception, og som det vel lige siden har ligget nær at følge: som enten »det ypperste udtryk for en ny sensuel og sensoriel digtning« eller »en Samling Maximer af intellektuelt og moralsk indhold« (Cf. Barfoed 1970: 136).

Undersøgelsen har forhåbentlig ikke taget sig ud som en undervurdering af disse sider og deres relevans, men indbefattet dem som mere kendte forhold, undersøgelsen ikke er fremmed for, men som den heller ikke har set nogen særskilt interesse i at træde sporene op af. Imidlertid skal undersøgelsen gerne have argumenteret for og dokumenteret, at JPJs poetiske tænkning for en stor del må afsøges derimellem, samt at hvad der her er kommet til syne ikke er uden betydning for, hvordan værkets omdiskuterede status, herunder dets referentielle beskaffenhed, skal vurderes.

Som nævnt i indledningen har den senere reception af JPJs forfatterskab kunnet betragte dele af den tidlige reception som en prokrustesseng. Prokrustes kappede imidlertid ikke blot benene af dem, der var for lange til sengen, men strakte også dem ud, der var for korte. Det kan således være, at vi i vort forsøg på at undersøge rækkevidden i JPJs tænkning, på enkelte punkter har strukket JPJ for langt. Hvis det har bragt os nærmere en forståelse af, hvad der er på færde – ikke blot i, men også med værket og dets teknik – vil dette forhåbentlig kunne tilgives.

Hvor vor undersøgelses svagheder og fortrin ellers måtte ligge, må her overlades til læseren at vurdere. Men såfremt det, vi her har fremlæst og fremlagt, holder for en nærmere betragtning, er det et eksempel på, hvor lidt det i visse tilfælde kan komme an på – både hvad det sublime og hvad rubriceringen af et forfatterskab angår. Det kunne jo, som det hedder et sted i NL, »komme an paa saa lidt ved den hele Afgjørelse« (NL: 94).

## 7. BIBLIOGRAFI

### J. P. Jacobsen primærlitteratur

Jacobsen, Jens Peter (2008), *Niels Lyhne* [1880], udg. Klaus Nielsen, 2. rev. udg., Danmark: Borgen.

Jacobsen, Jens Peter (1973), *J. P. Jacobsen - Samlede Værker*, udg. og indl. v. Frederik Nielsen, Danmark: Rosenkilde og Bagger.

### J.P. Jacobsen sekundærlitteratur

Andersen, Jørn Erslev (1988), "J.P. Jacobsen, kompositorisk heterogenitet og poetisk tænkning – eller embryonale kvanter i spring", IN *Spring – tidsskrift for moderne dansk litteratur*, nr. 13, pp. 81-93, Danmark: Forlaget Spring.

Andersen, Jørn Erslev (2005), *Værkelighed – essays om dansk litteratur*, 1. opl., Danmark: Modtryk.

Andersen, Jørn Erslev (2002), "J.P. Jacobsen – forfatterportræt", IN *Arkiv for Dansk Litteratur*:  
[http://adl.dk/adl\\_pub/fportraet/cv/ShowFpItem.xsql?ff\\_id=6&p\\_fpkat\\_id=indl&nnoc=adl\\_pub](http://adl.dk/adl_pub/fportraet/cv/ShowFpItem.xsql?ff_id=6&p_fpkat_id=indl&nnoc=adl_pub) [25-06-2015].

Andersen, Jørn Erslev (1989), "Efterskrift", IN Jacobsen, Jens Peter: *Fru Marie Grubbe: interieurer fra det syttende århundrede*, Kbh: Det Danske Sprog og Litteraturselskab.

Andersen, Vilhelm (1903-1907), "J.P. Jacobsen", IN *Litteraturbilleder 1-2*, Danmark: Gyldendal.

Bang, Herman (1966) [1879], *Realisme og Realister. Portræstudier og Aforismer*, Kbh: Gyldendal.

Barfoed, Niels (1964), "Efterskrift", IN Jacobsen, J.P., *Niels Lyhne*, Kbh: Gyldendal.

Barfoed, Niels (1970), *Omkring Niels Lyhne*, Danmark: Hans Reitzel.

Borum, Poul (1969), "Jacobsen mellem Mallarmé og Rimbaud", IN *Danske Digtanalyser*, red. Thomas Bredsdorff, 1. opl., Danmark: Arena.

Brandes, Georg (1891), *Det moderne Gjennembruds Mænd*, 2. udg., Danmark: Gyldendal.

Bredsdorff, Thomas (2006), *Dansk litteratur set fra månen. Om sjælen i digtningen*, Danmark: Gyldendal.

Gemzøe, Anker (2011), "Dissonanser i J.P. Jacobsens poesi og prosa", IN *Jacobseniana – Skrifter fra J.P. Jacobsen Selskabet*, nr.5, pp. 3-51, Danmark: J.P. Jacobsen Selskabet.

Jensen, Jørgen Bonde (2001), "Den moderne individualitet", IN *Læsninger i Dansk Litteratur 1-5*, bd. 2, 2. udg., Danmark: Odense Universitetsforlag.

Madsen, Svend Ole (1974), *J.P. Jacobsen – virkelighed og kunst. En undersøgelse af den eksistentielle erfarings transformering til kunst*, Danmark: Akademisk Forlag.

Magris, Claudio (1988) [opr. it. 1980], "Nihilisme og melankoli – Jens Peter Jacobsens Niels Lyhne", IN *Spring – tidsskrift for moderne dansk litteratur*, nr. 13, pp. 27-35, Danmark: Forlaget Spring.

Nedergaard, Leif (1974), "Omkring *Niels Lyhne* og udtrykket »at dø stående«, IN *Danske Studier 1974*, udg. Erik Dal og Iver Kjær, pp. 152-157, Kbh: Akademisk Forlag.

Nielsen, Per Schmidt (1995), "Fortællingen der forsvandt – en genrehistorisk læsning af J.P. Jacobsens Niels Lyhne", IN *Synsvinkler: tidsskrift for nordisk litteratur og sprog*, Årg. 4, nr. 12, Danmark: Institut for Litteratur, Kultur og Medier, Syddansk Universitet.

Ottosen, Jørgen (1968), *J.P. Jacobsens "Mogens"*, Danmark: Gyldendal.

Pahuus, Mogens (1986), *J.P. Jacobsens forfatterskab – En eksistentiel fortolkning*, Danmark: Systime.

Skyum-Nielsen, Erik (2010), "J.P. Jacobsen mellem Darwin og Andersen", IN *Fønix*, årg. 33, nr. 1, Danmark: Fønix.

Stangerup, Hakon (1971), "J.P. Jacobsen", IN *Dansk Litteratur Historie*, bd. 3, 3. udg., Danmark: Politikens Forlag.

Sørensen, Bengt Algot (1985), "Tyskland", IN Billeskov, F.J. Jansen, *J.P. Jacobsens Spor i ord, billeder og toner – Tolv afhandlinger*, Kbh: C.A. Reitzels Forlag.

Sørensen, Peer. E (2004), "Georg Brandes, Herman Bang, Johannes Jørgensen og Goethe", IN *Georg Brandes og Europa* (red. Olav Harsløf), Danmark: Museum Tusulanums Forlag.

Vosmar, Jørn (1984), *J.P. Jacobsens digtning*, Danmark: Gyldendal.

Vosmar, Jørn (2008) [1986], "Efterskrift", IN Jacobsen, Jens Peter, *Niels Lyhne*, udg. Klaus Nielsen, 2. rev. udg., Danmark: Borgen.



## Supplerende litteratur

Andersen, Jørn Erslev (2010), "Den tragiske cæsur – Friedrich Hölderlins analyser af Sofokles", IN *Peripeti*, nr. 13, Danmark: Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet.

Andersen, Jørn Erslev (1988), *Dryssende Roser – essays om digtning og filosofi*, 1. opl., Danmark: Modtryk.

Andersen, Jørn Erslev (2014), "Emma, Natasja og luksusfælden – om penge og bovarisme", IN *Passage*, nr. 71, Danmark: Aarhus Universitetsforlag.

Andersen, Jørn Erslev (2013), "En koncessionsløs tekst – Fjodor Dostojevskijs Idioten læst som anti-og procesroman", IN *Passage*, nr. 70, Danmark: Aarhus Universitetsforlag.

Andersen, Jørn Erslev (2015), *Fiktion, virkelighed, drøm, sandhed*, oplægsmanuskript til Litteraturens dag d. 06-05-2015.

Bakhtin, Mikhail M. (2006), *Rum, tid og historie – kronotopens former i europæisk litteratur*, overs. Harald Jepsen, 1. udg., Aarhus: Klim.

Baudelaire, Charles (1972), *Les fleurs du mal*, Paris: Librairie Générale Française.

Blanchot, Maurice (1981) [fr. 1959], "The Power and the Glory", IN *Contemporary Critical Theory*, red. Dan Latimer, USA: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers.

Blanchot, Maurice (1994), *Orfeus' blik og andre essays*, overs. Carsten Madsen, Danmark: Gyldendal.

Brandes, Georg (1966), *Hovedstrømninger i det nittende Århundredes Litteratur*, bd. I og IV, Kbh: Jespersen og Pios Forlag.

Brooks, Peter (1992) [New York: Knopf, 1984], *Reading for the Plot – Design and Intention in Narrative*, USA: Harvard University Press.

Bryson, Norman (1992): *Vision and Painting. The Logic of the Gaze. Language, Discourse, Society*, (ed. Stephen Heath & Clin MacCabe), Hong Kong: Macmillan.

Cahoone, Lawrence (2003), "Introduction", IN *From Modernism to postmodernism: an anthology*, red. Lawrence Cahoone, 2. udg., UK: Blackwell.

Camus, Albert (1997), *Sisyfos-myten*, 5. udg., 2. opl, Danmark: Gyldendal.

Dam, Rólant (2008), *The battleground for invisible forces – Sygdom som subjekt og objekt i Knut Hamsuns Sult*.

Dehs, Jørgen (1998), "Indledning", IN *Æstetiske teorier – en antologi ved Jørgen Dehs*, Danmark: Odense Universitetsforlag.

De Man, Paul (1986), *The Resistance to Theory*, UK: Manchester University Press.

Deleuze, Gilles (1995), "Litteraturen og livet" [*Critique et clinique*, Paris: 1993], overs. Frederik Tygstrup, IN "Fem små essays", IN *Kritik*, årg. 28, nr. 118, Danmark: Gyldendal.

Derrida, Jacques (1992), "This strange institution called literature", IN *Acts of literature*, red. Derek Attridge, New York/London: Routledge.

Ferguson, Priscilla Parkhurst (1997), *Paris as Revolution: Writing the Nineteenth-century City*, USA: University of California Press.

Flaherty, Alice Weaver (2004), *The midnight disease: the drive to write, writer's block, and the creative brain*, Boston/New York: Houghton Mifflin Company.

Flaubert, Gustave (2006), *Madame Bovary*, overs. Uffe Harder, 2. udg., Danmark: Gyldendal.

Foucault, Michel (1985), *Foucault's blik – om det moderne menneskes fødsel*, red. Lars-Henrik Schmidt et al, Århus: Modtryk.

Freud, Sigmund (2003), *The Uncanny*, overs. David McLintock, USA: Penguin Group.

Goethe, Johann Wolfgang von (1837), *Oeuvres d'histoire naturelle de Goethe*, AT [https://books.google.dk/books?id=dfpeAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=da&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.dk/books?id=dfpeAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=da&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) [16-07-2015].

Guédès, Michel (1972), "La théorie de la métamorphose en morphologie végétale. A.-P. de Candolle et P.-J.-F. Turpin", IN *Revue d'histoire des sciences*, årg. 1972, vol. 25, no. 3, AT [http://www.persee.fr/doc/rhs\\_0151-4105\\_1972\\_num\\_25\\_3\\_3292](http://www.persee.fr/doc/rhs_0151-4105_1972_num_25_3_3292) [11-10-2015].

Hamsun, Knut (1978 I), *Sult* [1890], Kbh: Gyldendal.

Hamsun, Knut (2002), *Mysterier*, 1. Udgave i Søren Gyldendals Klassikere, Danmark: Gyldendal.

Hamsun, Knut (1978 II), *Victoria*, 3. opl., Danmark: Gyldendal.

Hamsun, Knut (2009), *Pan* [1894], 6. udg., Germany: Gyldendal Norsk Forlag.

Hansen, Thomas Illum (2005), "Verdens prosa – Om litteraturens rolle i Merleau-Pontys sprogfilosofi", IN *Slagmark*, nr. 44, Aarhus: Slagmark.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1993), *Vorlesungen über die Ästhetik I-III*, IN *Werke in zwanzig Bänden*, bd. 13-15, 3. opl., Germany: Suhrkamp.

- Heidegger, Martin (2004) [Informations Forlag: 2004], *Et brev om 'humanismen'*, overs. Søren Gosvig Olesen og Karin Wolgast, 1. bogklubudgave, 1. opl., Danmark: Gyldendal.
- Heidegger, Martin (2003), *Kunstværkets oprindelse*, overs. Jakob Malling Lambert, 1. udg., 3. opl., Danmark: Gyldendal.
- Heidegger, Martin (2007), *Væren og tid*, overs. Christian Rud Skovgaard, 1. udg., 1. opl., Aarhus: Klim.
- Henningsen, Niels (1994), *De første græske filosoffer*, Danmark: Det lille forlag.
- Henriksen (2005), *De ophøjede øjeblikke*: <http://www.kristeligt-dagblad.dk/liv-sjæl/de-ophøjede-øjeblikke> [10-07-2015].
- Hölderlin, Friedrich (2001), *Sophocles – Oedipus & Antigone*, overs. David Constantine, Great Britain: Bloodaxe Books.
- Janouch, Gustav (1993), *Samtaler med Kafka*, Kbh: Hans Reitzels Forlag.
- Jensen, Claus (2004), "Perspektivkasser og matematik", IN *Normat*, årg. 52. hft. 4., Sverige: Normat, NCM.
- Kant, Immanuel (1974), *Kritik der Urteilkraft*, 1. opl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kant, Immanuel (2005), *Kritik af dømmekraften* [2. udg. 1793], v. Claus Bratt Østergaard, Kbh: DET lille FORLAG.
- Keats, John (1817), *My Dear Brothers*, brev af 21-12-1817: <http://www.mrbauld.com/negcap.html> [06-09-2015].
- Kierkegaard, Søren Aabye (2013), *Søren Kierkegaards Skrifter*, red. Niels Jørgen Cappelørn et al, Kbh: Søren Kierkegaard Forskningscenteret og G·E·C Gads Forlag.
- Klausen, Søren Harnow (2005), "Den litterære erkendelse", IN *Slagmark*, nr. 44, Aarhus: Slagmark.
- Klein, Heðin M. (1983), *Strandvarp*, Færøerne: eget forlag.
- Longinos (1934), *Den Store Stil*, v. Niels Møller, Kbh: Levin & Munksgaards Forlag.
- Lukács, Georg (1994), *Romanens teori: et historiefilosofisk essay om den store epiks former*, overs. Rolf Reitan, Aarhus: Klim.
- Lyotard, Jean-François (1987), "Om det sublime", IN *Slagmark*, nr. 9, Aarhus: Slagmark.

- Lyotard, Jean-François (1992), *Gestus*, særtryk nr. 2, Kbh: Det kgl. danske Kunstakademi.
- Lyotard, Jean-François (1994), *Om det sublime*, Danmark: Akademisk Forlag.
- Løgstrup, Knud Ejler (1996) [1965], *Kants æstetik*, Danmark: Gyldendal.
- Løgstrup, Knud Ejler (1997), *Kunst og erkendelse. Kunstfilosofiske betragtninger. Metafysik II*, 2. udg., 2. oplag, Danmark: Gyldendal.
- Merleau-Ponty, Maurice (1999), *Om sprogets fænomenologi – udvalgte tekster*, Kbh: Gyldendal.
- Miller, Joseph Hillis (2001), *Others*, USA: Princeton University Press.
- Møller, Poul Martin (1965), *Filosofiske Essays og Strøtanker*, Kbh: Gyldendal.
- Nietzsche, Friedrich (2008) [1997], *Den muntre videnskab*, 2. opl., Danmark: DET lille FORLAG.
- Nietzsche, Friedrich (1995), “Om sandhed og løgn i udenommoralsk betydning”, IN *Den unge Nietzsches lidelser – tre tidlige skrifter*, overs. Niels Henningsen, Danmark: Forlaget Hovedland.
- Nietzsche, Friedrich (2013), *Götzen-Dämmerung*, IN *Philosophische Werke in sechs Bänden*, Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Olsen, Kasper Nefer (1996), “Det ufuldkomment ubekymrede – perspektiver på Kants æstetik”, IN *Kunst og æstetik*, red. Stig Brøgger og Otto Jul Pedersen, Kbh: Det kgl. danske Kunstakademi.
- Poulet, Georges (2001), “Phenomenology of Reading”, IN *The Norton anthology of theory and criticism* (ed. Vincent B. Leitch), London/New York: Norton & Company.
- Rilke, Rainer Maria (1926), *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Leipzig: Insel-Verlag.
- Rimestad, Christian (1906), *Digtere i Forhør*, Kbh: Gyldendal.
- Rosenfield, Kathrin H. (1999), “Getting Inside Sophocles’ Mind Through Hölderlin’s *Antigone*”, IN *New Literary History*, Vol. 30, No.1, Ed. Ralph Cohen, pp. 107-127, USA: The Johns Hopkins University Press, AT:  
<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/104977/000932216.pdf;sequence=1>  
 [28-10-2015].

Roud, Richard (1977), "The Baggy-Trousered Philanthropist", IN *The Guardian*, 28. december, p. 3: <http://www.charliechaplin.com/en/filming/articles/211-Mutual-Chaplin-Specials> [28-10-2015].

Ryan, Marie-Laure (2001), *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, USA: Johns Hopkins University Press.

Schack, Hans Egede (1986), *Phantasterne*, v. Jens Kristian Andersen, Danmark: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab/Borgen.

Schopenhauer, Arthur (1919-20), *Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band*, IN *Arthur Schopenhauers sämtliche Werke in sechs Bänden*, v. Eduard Grisebach, 2. opl., Leipzig: Philip Reclam jun.

Selden, Raman et al (1997), *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, 4. udg., London: Prentice Hall.

Shakespeare, William (1992) [1982], *The Illustrated Stratford Shakespeare*, Czechoslovakia: Chancellor Press.

Shakespeare, William (2001) [1982], *Hamlet*, ed. Harold Jenkins, Croatia: Arden Shakespeare.

Shaw, Philip (2008), *The Sublime – The New Critical Idiom*, New York: Routledge.

Sofokles (1982), *Ødipus*, v. Alex Garff og Leo Hjortsø, 4. rev. udg., 7. opl., Danmark: Gyldendal.

Stowe, William W. (1983), *Balzac, James, and the Realistic Novel*, USA: Princeton University Press.

Sørensen, Villy (2003), "Efterskrift", IN Heinrich von Kleist, *Samlede fortællinger*, overs. Niels Brunse, 1. bogklubudgave, 1. opl., Danmark: Gyldendal.

Turgenjev, Ivan (1996), *Fædre og Sønner*, 4. udg., 1. opl., Danmark: Gyldendal.

Tøjner, Poul Erik (1995), "Stilens tænker", IN *Kierkegaards æstetik*, Danmark: Gyldendal.

Weber, Max (1930), *Wissenschaft als Beruf*, 3. opl, München: Duncker & Humblot.

Wittgenstein, Ludwig (1995), *Philosophische Untersuchungen*, IN *Ludwig Wittgenstein Werkausgabe*, bd. 1, 2. opl., Germany: Suhrkamp.

Zahavi, Dan (2005), *Subjectivity and Selfhood – Investigating the First-Person Perspective*, USA: The MIT Press.

## Opslagsværker

*Den Store Danske*, AT [www.denstoredanske.dk](http://www.denstoredanske.dk).

*Ordbog over det danske Sprog*, AT <http://ordnet.dk/ods>.

Politikens Filosofileksikon (2010), red. Poul Lübcke, 2. udg. 1. opl., Finland: Politikens Forlag.

*The Oxford Dictionary of Literary Terms (4. ed.)*, AT <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198715443.001.0001/acref-9780198715443>.

## Billedmateriale

Forside: Perspektivkasse af Samuel van Hoogstraten, ca. 1655-1660.