

En dæmpet Eksplosion

Bevidsthedsrepræsentation i Tom Kristensens *Hærværk*

Af Mette Elholm Ishøy

As a result of comparative readings of Tom Kristensen's *Hærværk* (1930) and James Joyce's *Ulysses* (1922), the general perception in most current secondary literature is that *Hærværk* unfolds through the protagonist Ole Jastrau's inner world and that Tom Kristensen's way of presenting consciousness is far less pioneering than Joyce's. With Dorrit Cohn's modes of 'psycho-narration' and 'narrated monologue' which she introduces in *Transparent Minds – Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978) as theoretical basis I seek to differentiate this view. Each mode/technique describes a different way of presenting consciousness in third person fiction, although they are closely related. Throughout the paper it becomes clear that it is true that most parts of *Hærværk* relate to Ole Jastrau's mental life, but that this is only possible through the presence of an intermediary narrator who is capable of representing the protagonist's inner life through these narrative techniques. Furthermore it will be shown that *Hærværk*'s stylistic features may be different from *Ulysses*¹, but that they are not necessarily less sophisticated.

I de foreliggende behandlinger af *Hærværks* (1930) fortælle tekniske forhold synes inspirationen fra James Joyces *Ulysses* (1922) og den hermed forbundne brug af stream of consciousness at være den mest tungtvejende, om end der er konsensus om, at Tom Kristensens bevidstheds gengivelsesteknikker er langt mindre dristige og banebrydende end Joyces. Jeg søger at nuancere dette forhold ved med udgangspunkt i Dorrit Cohns begreber om psycho-narration og narrated monologue at påpege, hvordan *Hærværk*, der ikke indeholder ubearbejdede bevidsthedsstrømme eller ren indre monolog, er udtryk for en anden – men ikke nødvendigvis mindre kompleks – form for modernisme end *Ulysses*.

Hvordan kan Dorrit Cohns begreber benyttes til at kortlægge *Hærværks* komplekse psykologiske fortællerkonstruktion? Og er Tom Kristensens modernistiske skrivestil og bevidstheds gengivelse nødvendigvis mindre raffineret end Joyces? Det er disse spørgsmål, jeg i løbet af artiklen vil søge at give et svar på.

Indledningsvis fremhæves eksempler på skildringer uden for Jastraus bevidsthed, herunder indre syn med andre af romanens karakterer, med det formål at understrege, at ikke alt i romanen knytter sig til Jastraus indre.

At læse *Hærværk* har lige siden romanens udgivelse 25. november 1930 været en udfordring. Vanskelighederne hænger sammen med, at romanen

indeholder et uhørt antal tvetydigheder og bygger på vidt forskellige og hinanden modstridende filosofiske og litterære inspirationskilder, samt at den stilistisk varierer fra den mere objektive stil over højtravende lyrisk sprog til ekspressionistiske farvelader, brug af lydord og glimtvis syntaksopløsning. Kritikere og litterater har som en konsekvens heraf foretaget en hård udvælgelsesproces og søgt at kategorisere romanen under én eller få genrebetegnelser, som fx nøgleroman, modernistisk roman, selvbiografisk roman – men ikke mindst psykologisk roman. Udviklingen i læsningen af romanen har bevæget sig fra samtidens historiske og biografiske tilgange over mod mere stilistiske læsninger. Det er denne mere fortælle tekniske tilgang, jeg bygger videre på. *Hærværks* selvbiografiske aspekt inddrages ikke, hvilket bevirker, at jeg udelukkende koncentrerer mig om fortællerens syn på Jastrau, der ikke nødvendigvis stemmer overens med Tom Kristensens. Fortællerinstansen er i lige så høj grad som de fiktive karakterer en konstruktion fra forfatterens hånd. Ligeledes skal det i forbindelse med det selvbiografiske aspekt understreges, at Jastrau er en *fiktiv* karakter, at der ikke eksisterer andre kilder til Jastrau end *Hærværk* selv, og at der dermed ikke findes noget ubearbejdet, man kan måle romanen imod.

Passager uden for Jastraus indre

Det viser sig, at Dorrit Cohns *Transparent Minds – Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978) kan belyse mange aspekter i *Hærværk* og ikke mindst kaste nyt lys over såvel romanens fortælleforhold som forståelsen af Jastraus psyke. Flere steder i sekundærlitteraturen findes den opfattelse, at stort set hele romanen foregår inde i Jastraus hoved og skildres gennem ham. Dette ses bl.a. i Hanne Marie Svendsens efterskrift til romanen fra 1964: »Ole Jastrau er selve romanens fiktive verden. Bogen, med alt hvad der ses og sanses i den, er Jastraus anskueliggjorte indre drama. Fremstillingen følger hans tanke i det øjeblik, han oplever« (Svendsen 240). Og så sent som i 2001 skrives der i *Læsninger i Dansk Litteratur*, at *Hærværk* er »eksplicit subjektiv i den forstand, at byen opleves gennem én bevidsthed, Ole Jastraus« (Jørgensen 202). Der er dog i de senere år, ikke mindst med Torben Jelsbaks nyudgivelse af romanen for Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, føjet nye dimensioner til udsigelsessituationen og den stilistiske læsning. Dette vender jeg nedenfor tilbage til.

Dorrit Cohn opridser i *Transparent Minds*, hvordan bevidsthedsgengivelsen har udviklet sig gennem litteraturhistorien. Hun påpeger, at dybere indblik i fiktive karakterers indre verdener i det 19. århundrede var begrænset til jeg-romaner. Tredjepersonsromanerne havde derimod fokus på manifest adfærd, og karakterernes indre blev kun indirekte afsløret gennem talt sprog og fortællegestus, hvilket »indicate this tendency toward dramatic form« (Cohn 1978: 21), en tendens, som kendetegnede impressionismen. Tiden omkring *Hærværks* tilblivelse, modernismen og de brølende 20'ere, er på baggrund af store omvæltninger i tiden kendetegnet ved en stigende interesse for individets psykiske liv. Dette fordrede en fornyelse af sproget, og udviklingen af bevidsthedsgengivelser kan ses som en del af opgøret med den realistiske romantradition.

Som konsekvens af det syn på skildringen af Jastraus indre, der gør sig gældende i store dele af den foreliggende sekundærlitteratur, hersker der bred enighed om, at der kun meget få steder optræder en alvidende fortæller, og eksemplet med blomsterhandleren fra Nørrebro (61) er i den forbindelse det hyppigst citerede. Romanen rummer dog lignende passager i et sådant omfang, at denne opfattelse må nuanceres – eksempelvis under skildringen af et af Jastraus utallige besøg på Bar des Artistes:

Men der var ingen, der lagde Mærke til, at Steffensen bestilte en hel Flaske Portvin og tømte den i Løbet af fem Minutter, og der var heller ingen af dem, der huskede, hvorledes Dansen sluttede (125).

De modernistiske værker er overordnet set kendetegnet ved opbrud fra den realistiske/naturalistiske tradition og ønsket om at gøre op med de litterære konventioner, der her gjorde sig gældende, men det er vigtigt at huske på, at *Hærværk* er en underlig skizofren hybrid af en roman, der er lige så meget 'mellem stilistiske teknikker og litteraturhistoriske perioder', som dens hovedperson er »Mellem Meninger«, og det er vigtigt ikke at negligere de passager, hvor fortælleren hæver sig op fra nuet og sætter begivenhederne ind i en større (tidsmæssig) sammenhæng. Jastraus ansigt er »ikke hærgnet endnu« (15), vi hører om Johannes skikkelse, »som endnu ikke var blevet svær« (28), og fortælleren er i besiddelse af en viden om, at »Torvet udenfor vilde Jastrau altid huske« (317), for blot at nævne et par eksempler.

Ligeledes opereres der oftest heller ikke med den mulighed, at der i romanen skulle optræde en fortællerstemme, der leverer ytringer af generaliserende eller almengyldig karakter. Dorrit Cohn hævder i sin artikel

»'Fiktion' som ikke-referentiel fortælling«, at få fortællere helt undgår »at levere generaliseringer (som regel i præsensform) om verden i det store og hele, samfundet og den menneskelige natur« (Cohn 2008: 128), og *Hærværk* indeholder også passager af en sådan karakter. Da Jastrau opsøger Sanders for at stille ham til regnskab for sit ødelagte ægteskab, lyder det: »Ovenover dem sad Steffensen i en uskøn, sammenkrøbet Stilling, *fordi Trapper nu engang ikke er til at sidde paa*, og han gabede højlydt« (301, min kursivering). Ligeledes i en skildring af den berusede Jastrau: »Og med den Egoisme, *der er saa typisk for Folk, der har drukket*, saa Jastrau sig pludselig gnaven« (321, min kursivering). Det er evident, at disse to citater foruden at være af almengyldig karakter tilhører en udenforstående fortællerstemme og ikke kan knyttes til Jastraus indre. Det er altså ikke korrekt, at romanens »Begivenheder og hændelser (...) opleves ensidigt med en suveræn foragt for den saglige objektivitet«, som Niels Kaas Johansen hævdede (1951: 322).

Det er den gængse opfattelse, at der kun meget få steder optræder indre syn med andre af romanens fiktive karakterer. Svend Borberg skriver i sin anmeldelse i *Politiken* dagen efter udgivelsen, at: »Den foregaar ét eneste Sted: i den fordrukne Litterat Ole Jastraus Sind (...) alt er set gennem Drankerens Temperament, gennem hans duggede Brilleglas og oplevet gennem hele hans nervøse, men samtidig afstumpede Sanseliv« (*Omkring Hærværk*: 33). Dette viser sig som ovenfor antydnet at være en noget indsnævrende karakteristik. Selvom størstedelen af romanen knytter an til Jastraus bevidsthed, benyttes indre syn også ved andre karakterer end ham. Da Kryger opsøger Jastrau på det hotelværelse, Jastrau for Krygers penge har overnattet på, lyder det:

Kryger kneb Øjnene i og overhørte Jastraus drilagtige Tone. Den lød saa skærende, saa disharmonisk, at Kryger ikke ville anerkende den. Gav han først efter for det drilagtige Mongoleransigt derhenne, – det skinnede så uhyggeligt i Regnvejrets Tusmørke, – saa ville Jastrau blive som en uflyttelig, urokkelig Klump, en sindsyng Profet, der sidder over ende i sin lumre Seng med Dynen bulket op til Knæene (483).

Hanne Marie Svendsen hævder, at »I glimt – og kun hvor tankerne drejer sig om Jastrau – følges også andre personers synsfelt« (Svendsen 242). I den forbindelse gengiver hun beskrivelser af Jastraus ydre præsenteret gennem henholdsvis Johanne, Anna Marie og Fru Kryger. Men indre syn

med andre personer knytter sig ikke kun til (ydre) beskrivelser af Jastrau, hvilket ovenstående citat med Krygers opfattelse af Jastrau var et eksempel på og følgende citat med indre syn hos Oluf yderligere vidner om:

I Begyndelsen var der en trykkes Tavshed, som selv knugede Dren-gen. Han drejede uroligt paa sit lyskrøllede Hoved og vilde hele Tiden sige noget. Men han havde paa Fornemmelsen, at det i Dag næsten ikke var til at undgaa at være uartig, og han tav stille (37).

Det er nu fastslået, at der også er passager, der ikke har direkte forbindelse til Jastraus bevidsthed. Men når det er sagt, er det ikke sådan, at man kan inddele romanen henholdsvis i steder, hvor en alvidende og/eller kommenterende fortællerstemme træder frem, samt steder, der er knyttet til Jastraus indre, for romanen er fyldt med grænsetilfælde, hvor eksempelvis tilsyneladende objektive passager knytter sig til sindstilstande, hvilket senere uddybes. Endvidere vil det blive tydeliggjort, at fortælleren gennem brugen af psycho-narration og narrated monologue *taler gennem* sin hovedperson. Skellet mellem fortæller og bevidsthed lader sig altså ikke entydigt definere, uanset om man taler om udefreregistrerende og objektive passager eller bevidsthedsrepræsentationer. Fortælleren er der, som vi har set, i nogle (men langt fra alle) tilfælde uden Jastrau, men Jastrau er der aldrig uden fortælleren.

Sprængningen af den klassiske narratologis rammer

Hærværk viser sig at være så kompliceret, at dens fortælle tekniske forhold bryder den klassiske narratologis rammer. Man opererer typisk med tre forskellige måder at gengive fiktive karakterers tanker og bevidsthed på inden for prosafiktionen: dækket direkte tale, indre monolog og stream of consciousness. Dækket direkte tale og indre monolog er nært beslægtede. Dækket direkte tale er kendetegnet ved datidsform og en berettende stil, gennem hvilken karakterernes replikker i en 'tilsløret' form kommer til udtryk, mens den indre monolog sigter på en mere uformidlet gengivelse og holdes i nutid. Stream of consciousness, som især forbindes med *Ulysses*, og som ofte diskuteres i forbindelse med *Hærværk*, kan – i hvert fald i Molly Blooms indre monolog i *Ulysses*' sidste kapitel – betragtes som en 'ren' og fuldt gennemført indre monolog, der i sin springende og associative stil søger at gengive bevidstheden så direkte som muligt.

Den klassiske narratologi er i slægt med strukturalismen og bygger derfor på binære modsætningspar og en art 'enten-eller', som *Hærværk* helt fundamentalt (både stilistisk og tematisk) strider imod. Jeg inddrager her Franz K. Stanzel, der tilhører den klassiske narratologi.¹ Afsnittet danner et narratologisk fundament, som mit eget bud på en behandling af fortælleforholdene bygger videre på.

Stanzel opridser i »Nykonstitueringen af de typiske fortælsituationer« fra *Theorie des Erzählens* (1979) to muligheder for fortællerens valg af point of view ved fremstilling af ydre og indre verden. På den ene side finder vi alvidenhed, omniscience, og på den anden side limited point of view, altså begrænsning af erfarings- og videnshorisont. Stanzel fastslår, at: »Et indre perspektiv resulterer altid i et »limited point of view«« (Stanzel 58-59). Men sådan forholder det sig netop ikke i *Hærværk*. Her præsenterer fortællerstemmen i og for sig en ydre synsvinkel, men den flyder konstant sammen med Jastraus bevidsthed og tanker, og man kan ikke være sikker på, at når den først er inde i Jastraus hoved, så bliver den dér – der kan meget vel være passager, hvor vi præsenteres for Jastraus bevidsthed, mens fortællerstemmen blander sig med store eller små kommentarer for derefter igen at gengive Jastraus tanker. Dermed skabes en dynamisk vekselvirkning, der ikke er til at fastholde og definere hverken entydigt eller endegyldigt. Eksempelvis finder vi følgende passage i romanens indledning, hvor en fortællerstemme beskriver Jastrau stående foran sin entrédør for derefter at 'overlade' ordet til Jastraus særdeles aktive tankevirksomhed:

Gennem Entrédørens lange, sandblæste Ruder anede han en Skygge ovre til højre, helt tilbage. Saa var det vel en Tigger! Hvor-naar mon Johanne for resten kom, saa han kunde slippe for at rende til Døren, hver gang det ringede? Og saa skulde han huske paa at se til den Kakkellovn! Og bare nu Oluf ikke løb ind paa den og brændte sig! Men Tiggeren! – Jastrau aabnede Døren med en Følelse, som om han ogsaa kunde angribes fra Ryggen – Kakkellovnen – Ilden gaa ud – Oluf falde og slaa sig! (12).

Efter præsentationen af Jastraus bevidsthed sker der et skift over til ydre syn – »Jastrau aabnede Døren« – der derefter lynhurtigt atter glider ind i hans bevidsthed og gengiver denne ved hjælp af en teknik, der i kraft af de korte brudstykker peger mod stream of consciousness-teknikken, som Tom Kristensen selv har udtalt, at han »stjak« fra Joyce. Forholdet til og

brugen af stream of consciousness vender jeg senere tilbage til. Romanen er fuld af eksempler på disse skift mellem ydre og indre synsvinkel, hvorfor jeg blot bringer et sidste:

Men hvorfor blev han angst? Hjertet? Han røg for meget, han drak for meget. De Fortræksgardiner, som havde skinnet med et hvidligt Skær langt ind i hans Tilværelse, et blegt Projektørlys, der havde søgt ham og befølt ham – i hans – i hans Sorg – *hvad er Sorg?* (449, min kursivering).

Her er skellet mellem fortælleren og Jastraus indre endnu mere flydende. Skiftet i tempus vidner om, at der er en fortællerstemme inde over, der taler fra en tidsmæssig afstand, hvilket netop er karakteristisk for Cohns begreb psycho-narration. Dette uddybes nedenfor.

Ydre syn kan siges at være dominerende i *Hærværk*, da det er en fortællerstemme, der får romanens (sparsomme) handling til at skride frem, og ikke Jastraus tanker, der leder handlingen på vej. Inden behandlingen af Cohns teorier gengives de karakteristika, Stanzel opstiller for brugen af ydre syn:

Er derimod det ydre perspektiv fremherskende i en fortælling (autorial fortællen), kan en indre verden kun opfattes som en projektion af indre forløb ud på den ydre verden, fx i form af en tankeberetning om karaktererne, som en fortæller leverer (Stanzel 59).

Det er lige netop dette skel mellem indre og ydre perspektivering, *Hærværk* gennem sin sammenstilling af impressionistiske træk og bevidsthedsrepræsentation ophæver. At Tom Kristensen bevidst har indlagt denne dobbelthed, hvor man hele tiden er i tvivl om, hvorvidt indholdet skal tilskrives Jastrau eller fortællerstemmen, ses i følgende citat, hvor dette dilemma – nærmest metafiktivt – udtrykkes: »'En af os skal jo prøve, om hun er syg!' *Hvem sagde det?*« (363, min kursivering).

Psycho-narration

I modsætning til den klassiske, strukturalistiske narratologi kan Dorrit Cohns teorier om fortællepositioner kaste lys over *Hærværks* fortællefor-

hold. Hun opererer i *Transparent Minds* med tre forskellige måder, hvorpå en tredjepersonsfortælling kan repræsentere fiktive karakterers bevidsthed. Jeg vil i første omgang fokusere på hendes term psycho-narration.

Psycho-narrationen har den fordel sammenlignet med andre bevidsthedsrepræsentationsteknikker, at den ikke kun giver indblik i reelt tænkte tanker, men også er i stand til at artikulere uformulerede og diffuse 'anlæg til tanker': »The narrator comes to play the role of simultaneous translator – or, better, transcriber – of a potentially articulate mind« (Cohn 1978: 48, min kursivering). Det er endvidere psycho-narrationens styrke, at den ikke er begrænset til at gengive tanker, som de verbalt 'tager sig ud' i bevidstheden, men i stedet kan organisere og forklare den fiktive karakteres bevidsthed, bedre end denne selv er i stand til: »psycho-narration often renders, in a narrator's knowing words, what a character 'knows', without knowing how to put it into words« (ibid. 46). Teknikken er fleksibel og ikke begrænset til at gengive tanker i deres umiddelbarhed, i det øjeblik de tænkes, men er derimod i stand til at sammenfatte en indre udvikling, der har fundet sted over en længere periode (ibid. 34). På samme vis kan den udvide et mentalt øjeblik, hvilket kan tjene til forklaring på, hvordan der i *Hærværk* kan gå så ualmindelig mange sider med at gengive Jastraus tanker, uden at der på handlingsplanet sker særlig meget.

Anvendelsen af psycho-narration implicerer en bearbejdning af karakterens bevidsthed, og jeg lader følgende citat tjene som eksempel på *Hærværks* brug af denne teknik. Vi befinder os på det sted i romanen, hvor Jastrau kommer hjem til lejligheden efter sit ophold i detentionen, netop på det tidspunkt, hvor forfaldet synes at accelerere:

Han tog en skive tørt Rugbrød og gav sig til at gumle på den. Det var latterligt. I en Fireværelses Lejlighed gnaver Manden paa en Brødkorpe. Var det af Ugidelighed? Nej, Verden var saa uovervindelig (189).

Efter at have givet en ydre beskrivelse af Jastrau glider fortælleren over til at gengive Jastraus opfattelse af situationen, og det er her værd at bemærke, hvordan Jastrau nærmest ser sig selv udefra. Tankerne kan meget vel tilskrives Jastraus bevidsthed, da opfattelsen af verden som uovervindelig ikke ligger langt fra det indtryk, vi ellers romanen igennem får af hans livssyn, men det er ikke sandsynligt, at Jastrau, på trods af at han er en karakter i det fiktive univers, pludselig kan betragte sig selv udefra,

stille spørgsmålstegn ved sin egen adfærd og i samme omgang levere en forklaring på denne – det er derimod fortælleren, der organiserer disse følelser, der i Jastraus bevidsthed endnu ikke er blevet til konkrete tanker. Pointen er altså, at der ikke er tale om uformidlet bevidsthedsgengivelse, men derimod om strukturering gennem brugen af psycho-narration. Hans Hagedorn Thomsen påpeger, at: »På ethvert tidspunkt er teksten koncentreret om »nu«, dvs. om det Jastrau sanser nu og om den bevidsthed der er uadskillelig fra sansningen« (Thomsen 173), og jeg vil blot tilføje og betone fortællerinstansens betydning for at forhindre den misforståelse, at romanen skulle give et ubearbejdet billede af Jastraus tanker.

Som følge af den bearbejdning af Jastraus indre, brugen af psycho-narration implicerer, skabes der et skel mellem fortælleren og Jastrau. Det er min opfattelse, at brugen af psycho-narration i kraft af fortælleren udlægning af Jastraus tanker ikke kun bliver interessant i stilistisk og fortælle-mæssig henseende, men at der også opstår en tematisk dimension, da der må antages at være væsentlig forskel mellem på den ene side det billede, en fiktiv karakter ved 'egne ord' (gennem indre monolog) skaber af sit eget jeg, og på den anden side det billede, en fortæller er i stand til at skabe. Brugen af psycho-narration får dermed stor betydning for fremstillingen af Jastraus psyke og personlighed. Teknikken vidner om en udvælgelsesproces fra fortælleren side – en proces, der vel at mærke foregår i det skjulte. Fortælleren er stadig inde over og rapporterer, men på diskret vis. Det er øjensynligt denne diskretion, flere læsere har overset, når de påstår, at Jastraus tankeverden styrer romanens gang.

Det er vigtigt at understrege, at den fortæller, der benytter sig af psycho-narration, blot er i stand til at verbalisere karakterens bevidsthed, men ikke er alvidende i den forstand, at den ved mere om karakterens psyke, end denne selv gør. I *Hærværks* brug af psycho-narration har fortælleren på sin vis begrænset adgang til Jastraus bevidsthed (de tidligere eksempler på alvidenhed henregnes ikke under denne fortælle-teknik), men begrænses – modsat Jastrau selv – ikke af en sprogsbarriere. Den er ved hjælp af bearbejdninger og processer, som læseren ikke får indblik i, kommet forbi underbevidsthedens fortrængninger og forvrængninger og frem til en forståelse af Jastraus indre, som leveres til læseren. Fortælleren har værktøjer til at åbne underbevidstheden og artikulere den viden, der her skjuler sig. At dette så gøres i en stil, der i så høj grad minder om tankegengivelse, gør forholdet endnu mere komplekst og svært at gennemskue. Som illustrerende eksempel bringer jeg følgende citat, der hører under Jastraus mange Jesusidentifikationer:

Han syntes, han kunde se hele Situationen for sig som et Billede, og han bredte sig. Et Bord. Han selv, alfaderlig og værdig, flydende og drukken, i Midten, og disse to Alfonser paa hver sin side af ham, netop Alfonser, han døbte dem Alfonser, for ellers var det ikke et menneskeligt Billede, *ellers havde det ikke den Dybde, den bibelske Typiskhed, han ubevidst vilde have udtrykt* (231, min kursivering).

Her ekspliciteres det, at Jastrau ikke selv er bevidst om de dybere bevægelsegrunde for sine handlinger, hvilket i sig selv er argument for, at der ikke kan være tale om uformidlet bevidsthedsrepræsentation. Passagen er kun mulig gennem brugen af psycho-narration, hvor fortælleren har adgang til og kan verbalisere de områder af Jastraus indre, han ikke selv har tilstrækkelig indsigt i.

Eftersom fortælleren ved psycho-narration ikke træder frem, men refererer på en diskret måde, vil der ved brugen af denne teknik ikke forekomme en udefreregistrerende fortællerstemme, som gør opmærksom på kompositionen og fortællingens forløb ved eksempelvis at gengive, hvor lang tid der er gået. I *Hærværk* optræder dette fænomen dog flere steder, hvor det fx i åbningen af anden del fortælleres, at der nu er gået et år. På dette punkt er der ikke tale om psycho-narration, da denne fortælle teknik kun er i stand til at gengive længere tidsrum gennem en fiktiv karakters minder (Cohn 1978: 37). Her er *Hærværk* dog igen interessant, da den organiserende, objektive fortællerstemme suppleres af Jastraus egen noget desorienterede tidsfølelse. Under fjerde dels skovtur med Kjær lyder det: »En gul Anemoner! Nej, de var gale begge to. En gul Anemoner! Den trodsige Drengestemme fra en fjern Fortid, hvor Livet var anderledes« (402) og tilsvarende i slutningen af romanen efter branden: »Steffensens Digt engang i Fortiden, for længe, længe siden« (487). Hvor de ydre, organiserede tidsmarkører ikke kan kategoriseres under brugen af psycho-narration, kan Jastraus egen tidsfølelse derimod fint tilskrives denne fortælle teknik. Gennem denne sammenstilling af tidsgengivelser via henholdsvis en udefreregistrerende fortællerstemme og brugen af psycho-narration sættes Jastraus udsagn i perspektiv. Hvis psycho-narrationens gengivelse af Jastraus egen opfattelse af tid havde stået alene uden den udefreregistrerende fortællers indikation af, hvor mange år og dage der er gået, ville vi have været mere tilbøjelige til at tage Jastraus ord for gode varer. Men når den 'objektive' fortællerstemme blander sig og bryder psycho-narrationen, skabes der en form for målestok at stille Jastraus udsagn op imod.

Der er dog ikke tale om en upålidelig fortæller i *Hærværk*. At Jastraus mentale tilstand medfører en noget forvrænget opfattelse af tid – og af mange andre ting for den sags skyld – betyder ikke, at der er tale om upålidelighed. De to ovenstående citater skal ikke forstås som tidsmarkører, men derimod som billede på Jastraus sorg og modløshed formidlet af en fortællerinstans.

Impressionisme og narrated monologue

Hanne Marie Svendsen hævder, at:

Når nye personer indføres, hænder det, at beretteren neutralt beskriver dem og medgiver dem en lille oplysende anmærkning, der vel ikke går uden for Jastraus begrebsfære, men nok uden for, hvad han i det aktuelle øjeblik noterer sig (Svendsen 241).

I sit efterskrift til romanen fra 2013 giver Torben Jelsbak en overbevisende gennemgang af romanens arv fra og videreførelse af den impressionistiske fortælle teknik, hvori han viser, hvordan *Hærværks* sceniske fremstillingsform, der er baseret på handling og dialog, også gør brug af Ibsens retrospektive teknik (Jelsbak 531f). Man kan i forlængelse heraf tilføje, at ikke alt i *Hærværk* byder på indre syn og endeløse udredninger, men at der ligeledes findes eksempler på beskrivelser, hvor tingene siges implicit. Efter Johanne har forladt Jastrau, optræder følgende beskrivelser af lejlighedens tilstand: »Det var Gulvspanden. Han tog ind under Vasken efter den og smed en tør Gulvklud hen paa Køkkenbordet. Den var stiv som en Pind« (291) og »Jastrau sad for Enden af sit Spisebord og stirrede ud gennem de matte Vinduer, der ikke havde været pudset i umindelige Tider« (340).

Endvidere fremhæver Jelsbak, hvordan romanens mange replikker, der ellers peger på impressionismen, bryder den impressionistiske tradition, i kraft af at langt størstedelen af replikkerne efterfølges af passager, der enten beskriver tonefald eller bagvedliggende hensigter (Jelsbak 532ff), og gennem disse leveres en art personkarakteristik af romanens øvrige personer, der grunder sig i Jastraus paranoide opfattelse af sine omgivelser. Denne sammenstilling af to til vidt divergerende fremstillingsformer hørende stilistiske virkemidler (scenisk fremstillingsform samt psykologiserende følgereplikker) vil jeg nu forsøge at bygge videre på via Cohns

begreb narrated monologue, som i modsætning til psycho-narrationen, der indebar mulighed for tidslig distance, knytter sig til øjeblikket.

Cohns teorier er langt mere fleksible, end narratologien generelt har ry for at være, og hun har blik for at hendes begreber alle kan optræde i samme tekst. Hun påpeger endda selv, at netop psycho-narration og narrated monologue hænger uløseligt sammen: »psycho-narration flows readily into a narrated monologue, and the latter clinches the narrator-figure cohesion that the former approximates« (Cohn 1978: 104).

Narrated monologue er kendetegnet ved, at samme tempus benyttes i fortællerens ydre og generelle beskrivelser samt i gengivelsen af karakterernes bevidsthed: »By employing the same basic tense for the narrator's reporting language and the character's reflecting language, two normally distinct linguistic currents are made to merge« (ibid. 103). Hermed bliver skellet mellem udsigelsens forskellige niveauer svært at identificere, og Cohn skriver i forlængelse heraf, at passager, der indebærer brugen af narrated monologue »cannot be read as standard narration. Narrative language appears in them as a kind of mask, from behind which sounds the voice of a figural mind« (ibid. 102), hvilket tilnærmelsesvis synes at være definitionen på, hvad der er på færde i *Hærværk*. Her har man som læser hele tiden (med undtagelse af de eksempler jeg indledningsvis påviste) fornemmelsen af, at selv de mest objektive passager på en eller anden måde knytter an til Jastraus sind:

Papirguirlander forvirrede Rummet og truede med at sænke sig som en bugnende Sky. Og i det samme gled der en Pause gennem Rummet, Stemmer blev svage og druknede, og en trist og evindeligt Plasken fyldte Tomheden. Det regnede udenfor i det graa Morgenlys. Et Hus paa den anden Side Gaden mørknede af Væde (230).

Denne passage er tilsyneladende objektiv, og Jastrau beskrives ikke på noget tidspunkt. Alligevel er man tilbøjelig til at tolke den som et billede på hans melankolske sindstilstand. Mange steder er skildringerne af storbyen ligeledes så levende og ekspresionistiske, at man uvilkårligt opfatter dem som Jastraus sindsindtryk:

Solen stod i en brændende Eftermiddagstaage ude over Tagene paa Vesterbro, og selv om Jastrau og Steffensen havde Ryggen imod, forvirredes de af flimrende Lys, for det lynede i Bilernes Vindspejle og i Cykelstyrene, en Strøm af glitrende Glas og Nikkel, som

styrtede imod dem, i samme nu Stoppesignalet ved Wivels Hjørne drejede (117).

På den måde viser Cohns narrated monologue i samspil med Jelsbaks beskrivelse af bruddene på den impressionistiske skrivestil sig egnet til at belyse, hvordan impressionismens objektive stil brydes – og det vel at mærke ikke kun ved replikkernes ‘følgekommentarer’, men også hvor der er tale om passager, der på overfladen må betegnes som ydre beskrivelser af handlingsgangen.

Udleveringen af Jastrau

På trods af at narrated monologue og psycho-narration på flere punkter adskiller sig fra hinanden, rummer disse fortælleteknikker det samme værktøj til at åbne *Hærværk*: en øget bevidsthed om, at der er en fortællerstemme inde over, hver gang Jastraus bevidsthed og tanker gengives.

Spørgsmålet om, hvilket billede af Jastrau fortælleren skaber, vil jeg nu med både psycho-narration og narrated monologue som teoretisk udgangspunkt forsøge at besvare. Man får ikke under læsningen indtryk af, at fortælleren nærer de store håb for Jastraus fremtid. Hans forfaldshistorie er under kraftig opsejling allerede fra romanens start, og kurven går kun én vej, stejlt nedad, som Hartvig Frisch i sin anmeldelse ved udgivelsen bemærkede: »Den er ikke som de klassiske Selvbekendelser, der dog har Omvendelsen og Naaden i Baghaanden. Toms Bog er naadeløs, det er en fortsat Dræbning« (*Omkring Hærværk*: 45).

Passager, der gør brug af narrated monologue kan opfattes som »transposed thought-quotations«, da de er kendetegnet ved, at der i langt højere grad end i ‘almindelige’ narrative passager optræder spørgsmål, udråbstegn og dagligdagsudtryk (Cohn 1978: 102f). Hvor fortælleren ved brug af psycho-narration var i stand til at sammenfatte og artikulere karakterens indre og i den forstand indebar en »verbal independence from selfarticulation« (ibid. 46), ligger narrated monologue tættere på noget, man kunne formode ville være karakterens ‘egen sprogbrug’. Her bringes et enkelt eksempel, der samtidig indbyder til diskussion af fortællerens syn på Jastrau:

Og hvad var det saa blevet til? Ødelagt Ægteskab og ødelagt Stilling. Her stod han. Slagsmaal og ødelagte Ruder. Ynkelig Forfø-

relse og Troløshed. Latterlig Konversion og Ildebrand. Hallucination og Hærværk. Og Ecce Homo! Var det et Menneske? Og Whisky, Whisky, Whisky! (487).

Dette citat har nærmest karakter af et indlagt referat, men frem for at opfatte det som en art læserservice er det muligt at læse det som fortællerens udlevering af Jastrau. Der er flere steder i *Hærværk*-forskningen tradition for at opfatte passager som den her citerede som indre syn med Jastrau, der uformidlet tænker disse tanker om sig selv, men ud fra Cohns narrated monologue bliver det i stedet muligt at medregne den formidlende fortællerinstans. Cohn hævder, at »no matter how »impersonal« the tone of the text that surrounds them, narrated monologues themselves tend to commit the narrator to attitudes of sympathy or irony« (Cohn 1978: 117). Man kan næppe påstå, at fortælleren i ovenstående citat skaber noget særlig flatterende billede af Jastrau, men det kan overordnet set være vanskeligt at give et generelt svar på, hvilket forhold fortællerinstansen har til sin hovedperson. Dette er ikke (hvad der da også ville ligne romanen dårligt) entydigt. Det er vigtigt at understrege, at narrated monologue netop forstærker 'samspillet' mellem fortæller og karakter:

In narrated monologues, as in figural narration generally, the continued employment of third-person references indicates, no matter how unobtrusively, the continued presence of a narrator. And it is his *identification*—but not his *identity*—with the character's mentality that is supremely enhanced by this technique (ibid. 112).

Da Jastrau har været sammen med fru Kryger, lyder det: »Var hun ved at glide fra ham? Allerede nu! Skulde han gribe og holde fast paa sin Erobring. *Erobring?* Naar han havde drukket, erobrede han. *Erobrede?*« (412, mine kursiveringer). Dette citat udtrykker det samspil mellem fortæller og karakter, som narrated monologue er i stand til at bringe. De to ekkende spørgsmål kan læses som en fortællerkommentar, der ironisk forholder sig til Jastraus noget ophøjede tanker om sig selv, på samme måde som vi ovenfor så ved det referatliggende citat, hvor sympatien ligeledes var svær at få øje på. På samme vis som brugen af disse fortælleknikker kan anvendes til at klarlægge fortællerens syn på Jastrau, kan den også knyttes til billedet af de andre fiktive karakterer, der som allerede nævnt for hovedpartens vedkommende hviler på Jastraus betragtninger, jf. igen de beskrivelser, der ledsager langt den overvejende del af replik-

kerne. I den forstand er det ikke forkert at sige, at størstedelen af romanen foregår i Jastraus hoved – så længe man blot tager højde for, at der hele tiden er en formidlende fortællerinstans inde over.

I forsøget på at klarlægge fremstillingen af Jastraus indre må man holde sig for øje, at der er flere indgange til dette emne. Dels de mange replik-udvekslinger, der både leverer ytringer fra Jastrau selv og fra de mennesker, der omgiver ham. Dels passager af mere objektiv karakter, hvor handlingsgangen beskrives (om end det ovenfor er tydeliggjort, at de nok langt fra er så objektive endda). Dels – og vigtigst – de informationer, der leveres gennem fortællerens brug af psycho-narration og narrated monologue, hvor de dele af Jastraus indre, som fortælleren udvælger, gengives.

Det er tydeligt, at Jastrau lader sig udnytte af et utal af mennesker, heriblandt især Vuldum og Steffensen, og at han virker ualmindelig optaget af sig selv, er ingen hemmelighed – jf. den ofte citerede replik: »Jeg interesserer mig egentlig kun for mig selv« (160).

Fortællerinstansen benytter ofte ironiske kommentarer i sine beskrivelser af Jastrau, hvor der her bringes et enkelt eksempel fra Steffensens og Jastraus spontane omvendelsesforsøg: »Her stod de paa en almindelig, københavnsk Gade og vilde springe ind i Evigheden. Det var næsten umuligt at staa stille« (369). Der er her ikke tale om en alvidende fortællerstemme, der karikerer Jastraus pludselige idé om at konvertere til katolicismen, der som så meget andet i romanen nærmest på forhånd er dømt til at mislykkes. Snarere er der tale om en indsigt, der også findes gemt et sted i Jastraus bevidsthed og formidles via en fortællerinstans. Et sidste eksempel på udleveringen af Jastrau finder vi, da han betragter den sygdomsramte Anna Marie: »Da Anna Marie viste sig igen, gjorde han en spørgende Bevægelse, lang og blid. Hvorfor lang og blid?« (268). Dette citat kan tilskrives narrated monologue og denne tekniks udprægede brug af spørgsmål. Spørgsmålet må opfattes som fortællerens skepsis over for Jastraus tanker og handlemåder, og svaret må i dette tilfælde være, at Jastrau ubevidst opfatter sin bevægelse som lang og blid, da dette er kendetegnende for den Jesusfigur, han gentagne gange i løbet af romanen identificerer sig med.

Det er en vigtig pointe, at Jastrau ikke selv når frem til de indsigter, som læseren opnår, hvad Jens Andersen også er inde på:

På mere end fire hundrede sider forsøger Jastrau at komme til en dybere forståelse af sig selv, men gang på gang bremses han af en fortæller, der enten giver ham masker på, eller vender hans blik i alle mulige andre retninger (Andersen 516).

Den viden om Jastrau, læseren erhverver, præsenteres gennem andre karakterers replikker samt gennem fortællerens strukturering af Jastraus indre. Jastrau når – inden for de rammer, der bliver fiktive karakterer til del i skønlitterære værker – ikke selv frem til den indsigt, som læseren i kraft af fortællerens brug af psycho-narration og narrated monologue opnår.

Gentagelsernes tre niveauer

Hærværk fuldendes som kunstværk ved, at kompositionen – på trods af at både tematik og stilistik peger i så mange forskellige retninger – er struktureret ned til mindste detalje. Selvom romanen ikke kan rummes inden for den klassiske narratologis teorier om synsvinkler, passer den alligevel på sin vis ind i denne metodes forestilling om fortællinger som strukturer. I samtiden havde man så travlt med at være forarget over romanens indhold, at man ikke kunne se ud over dette og gennemskue kompositionen, som Ejnar Thomsen mente tilfældigt tågede sig frem af »den konstante Øl- og Whiskyluft« (*Omkring Hærværk*: 40). I dag er der næppe nogen, der vil betvivle, at kompositionen afspejler det gentagelsesmotiv, der dominerer handlingen. Dermed kommer gentagelserne, som så meget andet i romanen, til at befinde sig på flere niveauer: et tematisk og et kompositorisk. Med inddragelsen af Cohns begreber kan man føje endnu en dimension til dette forhold: At kompositionen og bevidsthedsgengivelsen (og dermed synsvinklen) er tættere forbundne, end der ellers er tradition for at mene. Det virker urimeligt at antage, at Jastraus tanker ubevidst og uformidlet skulle kunne forme sig så strukturerede og kredse om nøjagtigt de emner, der romanen igennem fungerer som ledemotiver. Dette må tilskrives brugen af psycho-narration og narrated monologue, hvor fortælleren foretager en udvælgelsesproces i Jastraus virvar af tanker og formulerer dem således, at de stemmer overens med den stramme komposition.

Første dels køretur til Charlottenlund med Johanne og Oluf, der på metafiktiv vis gentages i fjerde del ved en tilsvarende køretur med den evige Kjær, er et af de tydeligste eksempler på den gentagelses- og cirkelstruktur, der præger romanen. Under turen med Kjær lyder det: »'Vore Sporvogne er de smukkeste i Verden,' sagde Jastrau og syntes samtidig, at blaa Spadseredragter var flatterende for blondt Haar« (400). Der er her tale om psycho-narration, hvor fortællerstemmen vælger at gengive den

del af Jastraus indre, der husker, at han for et år siden på netop dette sted diskuterede sporvogne med den i blå spadseredragt klædte Johanne.

At det er en fortæller, der binder handlingen sammen, vil i langt de fleste romaner være overflødig at påpege, men det er på baggrund af *Hærværks* receptionshistorie nødvendigt at understrege dette faktum. Der er *ikke* tale om en uformidlet gengivelse af Jastraus indre; hvis der var det, ville det slet ikke være muligt at skabe en så komprimeret fortællestruktur, hvor alt enten foregriber kommende hændelser eller peger tilbage på tidligere episoder. Dette forhold må tilskrives en fortæller, der ved hjælp af psycho-narration og narrated monologue formidler Jastraus tanker i en sådan grad, at de passer ind i den helhed, som romanen danner. Fortælleteknikken afspejler altså i kraft af brugen af psycho-narration og narrated monologue det gentagelsesmotiv, der også tematisk og kompositionelt præger romanen.

Forholdet til stream of consciousness

Jens Andersen nævner, at stream of consciousness-teknikken »bl.a. [bygger] på Freuds teorier om, at der i vores underbevidsthed flyder en hastig og ved første øjekast ulogisk strøm af sprog«, der er »fuld af fortrængte elementer«, som kan »hentes op og genopleves, hvis man giver sig hen til de ustyrlige associationer, og taler ud – trods modstrømmene« (Andersen 529). Dette må ses i lyset af, at store dele af Jens Andersens læsning af *Hærværk* bygger på en psykoanalytisk tilgang, hvilket romanen også flere steder lægger op til. Men at give Freud æren for at have opfundet begrebet stream of consciousness er ukorrekt. Ophavsmanden til begrebet er William James, der i *The Principles of Psychology* (1890) bruger udtrykket til at beskrive individets tankestrøm: »In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life« (James 239). Jeg vil ikke her gå dybere ind i James' teori, men blot fremhæve et par enkelte karakteristika. James betoner, at tankestrømmen ændrer sig kontinuerligt og er flydende, hvilket netop er grunden til, at han vælger begrebet *stream of thought*: »It is nothing jointed; it flows. A 'river' or a 'stream' are the metaphors by which it is most naturally described« (ibid. 239). På trods af at tankestrømmen er kontinuerlig og uafbrudt, kan den ændre sig ved, at nye tanker via associationsmekanismen forbindes med tidligere – og kommende – tanker. James hævder endvidere, at man kan tænke uden sprog, da »our psychological vocabulary is wholly inadequate to name the

differences that exist«, men at »namelessness is compatible with existence« (ibid. 251). Tankerne kan altså eksistere, før de bliver sproglige, hvilket kan kobles med Cohns allerede nævnte karakteristika for psychonarration, der netop er i stand til at spille rollen som oversætter eller afskriver »of a potentially articulate mind« og kan gengive, hvad en fiktiv karakter ved, men ikke ved at formulere.

Cohn gør meget ud af at stille psycho-narrationen i opposition til den herskende stream of consciousness-teori, som hun mener er fejlbaseret, da den bygger på en antagelse om, at »disordered minds« kun kan gengives gennem desorganiseret sprog. Dette er ukorrekt, da den indre monolog, som benyttes i den 'reneste' form for stream of consciousness, pr. definition er begrænset til hjernens lingvistiske aktivitet, mens det ubevidste netop ikke er artikuleret som sprog (Cohn 1978: 56). Derfor er det en illusion at tro, at man uformidlet kan gengive personlighedens dybere lag, da bevidstheden ganske enkelt ikke har noget 'eget' sprog, som kan efterlignes. Den eneste måde at gengive bevidsthed i tredjepersonsfortællinger på er gennem brugen af psycho-narration og den nært beslægtede narrated monologue (samt »quoted monologue«, der ikke er medtaget i denne artikel, da den ikke er relevant for *Hærværk*), der netop kan organisere og verbalisere de fiktive karakterers bevidsthed. Psycho-narrationen er i stand til at artikulere de processer i bevidstheden, der endnu ikke er blevet til tanker, og er i kraft heraf – i modsætning til stream of consciousness-teknikkens indre monolog – i stand til at gengive karakterernes bevidsthed. Denne egenskab ved psycho-narrationen er brugbar i forbindelse med en ny vinkling af *Hærværks* stilistiske forhold, da inspirationen fra Joyce som allerede nævnt er et af de aspekter, der er mest udførligt behandlet i den foreliggende sekundærlitteratur.

Der er ingen tvivl om, at det, der især har igangsat traditionen med at sammenligne *Hærværk* med *Ulysses*, er Tom Kristensens eget udsagn om, at han anså Joyce som et rustkammer, hvorfra han tog tre våben: »den strømmende Bevidstheds Stil, de tilbagevendende Temaer og de nærgående Skildringer af Mennesket i dets alt for menneskelige Stillinger« (*Omkring Hærværk*: 158). Dette udsagn er citeret i så godt som alle arbejder, der omfatter denne inspiration, men det synes at være opfattelsen, at Tom Kristensens 'tyveri' ikke rigtig lykkedes i den grad, han ud fra ovenstående citat selv syntes at mene. Morten E. Nørskov og Claus Elholm Andersen har bemærket, at det var denne replik fra Tom Kristensen, der gjorde, at folk pludselig kunne se inspirationen fra Joyce, der ikke var blevet behandlet hverken i anmeldelserne eller i de mellemliggende 30 år

– med undtagelse af Rifbjerg, der i 1960 påpegede, at en sammenlignende studie de to romaner imellem ville være af stor interesse (Nørskov og Andersen 177). Nørskov og Andersen søger at anskue »Hærværk som en udfordring af *Ulysses*; en forfatters forsøg på at overgå en forgængers konstituerende værk«, og dette synspunkt uddybes: »*Ulysses* har besat Kristensen, og således vækket ham som forfatter. *Hærværk* er Kristensens odysseé, hans forsøg på at revidere Joyce og etablere sig selv som ny standard. Med andre ord tager Telemachos Odysseus' udfordring op« (ibid. 187). Dommen synes dog at være, at Kristensen ikke lykkes med sit projekt. Nørskov og Andersen ønsker at undersøge, om *Hærværk* også besidder både moderne og postmoderne kvaliteter, som Brian McHale har påpeget, at *Ulysses* gør, men kommer imidlertid frem til, at dette ikke er tilfældet, da Kristensen »ikke [har] ophævet den lineære tidsopfattelse« og dermed ikke benytter sig af *Ulysses*' postmoderne aspekter (ibid. 193). Dette forhold skulle så »indikere, at han [Kristensen] var en dårligere læser end ofte antaget« (ibid. 194). Denne læsning bygger på den præmis, at *Hærværk* er skrevet som en udfordring af *Ulysses*, jf. undertitlen »En agonistisk læsning«. På denne baggrund synes *Hærværk* allerede i udgangspunktet dømt til at falde igennem, da den ikke vurderes på sine egne kvaliteter, men ud fra forholdet til et af verdenslitteraturens betydeligste værker.

Også Niels Brøndum påpeger i sin artikel »Ulysses & Hærværk. Ulysses' betydning for Tom Kristensens Hærværk belyst gennem fælles mytologisk baggrund« fra 1982, at der kun har været enkelte summariske analyser af forholdet mellem de to romaner, og han tager – som mange andre kritikere – udgangspunkt i Tom Kristensens dobbeltkronik om Joyce fra 1931, hvor Kristensen viser interesse for Odysseus-skemaet, som Joyce har benyttet. På baggrund af bl.a. dette skema og Kristensens »personlige data« udfolder Brøndum nogle temmelig tvivlsomme påstande:

Selve titlen *Hærværk* er ikke uden relation til Wilsters Homeroversættelsestradition, det let arkaiserede »Vikingesprog« – den nordiske pendant til Homers fønisk inspirerede græske kunstsprog, hvori han udødeliggjorde oldtidens HÆRVÆRK og SKIBSKATASTROFER (Brøndum 145).

Endvidere kan man i artiklen, der indeholder fire siders tekst og hele 22 siders noter med 59 udførlige kommentarer, læse, at Jastraus »Jesuskomplex« skyldes forfatterens navn (tom kristen-søn) (ibid. 130), at Jastraus

legen hund ved ankomsten hos Fru Kryger »svarer til Odysseus hjemkomst som tigger til sit palads, kun genkendt af den trofaste hund Argos« (ibid. 145), at der spilles på »ordet KAT i KATastrofe, den KAT-Ole-ske KIRKE« (ibid. 141, hvor Kirke (naturligvis?) skal pege på Odysseus-ske-maet) for slet ikke at komme ind på den talsymbolik, Brøndum synes at finde overalt i romanen. Jeg vil ikke gå dybere ind i en kritik af denne læsning, hvis metode Jens Andersen fiffigt foreslår at kalde »to enjoyce oneself« (Andersen 856).

Hvad angår de mere stilistiske forhold, hersker der en vis enighed om, at *Hærværks* stil i modsætning til *Ulysses'* med Jens Andersens ord snarere må betegnes som »galskab med måde« eller »Vanvid under fuld kontrol« (Andersen 534). Dog vil jeg i forlængelse af ovenstående opfordring til at sammentænke gentagelsernes tre niveauer påpege, at ordet 'kontrol' her må understreges, da fortælleren i egenskab af udvælgende instans og formidler har udvalgt de dele af Jastraus bevidsthed, der kan knyttes til romanens stramt strukturerede komposition og gentagelsesprincip.

Torben Brostrøm hævder, at stream of consciousness-teknikken ikke er konsekvent gennemført, men at det generelt set er den traditionelle romanform, der er vendt tilbage i en stilistisk glansfuld udførelse, og at stilen ikke går i forfald som hovedpersonen (Brostrøm 64). Jeg er enig i, at de stilistiske eksperimenter, som man alt andet lige må give Tom Kristensen anerkendelse for, ved første øjekast holder sig inden for en 'klassisk ramme'. Men der er især ét punkt, hvorpå *Hærværk* i dristighed ikke viger tilbage for *Ulysses*, og dette punkt er en af grundene til, at netop Dorrit Cohns begreber har været relevante i forbindelse med at belyse måden, hvorpå romanen repræsenterer Jastraus bevidsthed: Det manglende skift i tempus og persona, når synsvinklen springer fra udefreregistrerende fortæller til indre syn. At *Hærværk* er nyskabende på dette punkt, bekræfter følgende citat af Cohn:

the most telling *grammatical* signals for distinguishing between report and monologue are common to Joyce and to earlier novelists: the change in basic tense (from past to present) and person (from third to first) (Cohn 1978: 62-63).

Dermed kan vi føje endnu en kommentar til den stilistiske sammenligning med *Ulysses*: Det er korrekt, at hvad angår associative bevidsthedsspring, er der i *Hærværk* tale om vanvid under kontrol. Men det mang-

lende skel mellem persona og tempus i forhold til fortæller og karakter tyder på et langt større vanvid, end hvad Joyce i denne henseende præstere. På trods af at Tom Kristensen gerne forbindes med en frygt for at forlade den klassiske form – hvilket bl.a. kendetegner digtet »Landet Atlantis«, der trods sit ekspressionistiske indhold er pakket ind i et klassisk versemål – tyder *Hærværks* opløsning af grænsen mellem persona og tempus for alvor på nytænkning.

Litteratur

- Andersen, Jens: *Dansende Stjerne – en bog om Tom Kristensen*, Gyldendal, 1993
- Brostrøm, Torben: »Hærværk«, i: P. H. Traustedt (red.): *Dansk Litteratur Historie*, bd. 5, Politikens Forlag, 1977
- Brøndum, Niels: »Ulysses & Hærværk. Ulysses' betydning for Tom Kristensens Hærværk belyst gennem fælles mytologisk baggrund« i: Bent Wiberg m.fl. (red.): *James Joyce 1882-1982*, Forlaget Rhodos, 1982
- Cohn, Dorrit Claire: »'Fiktion' som ikke-referentiel fortælling«, i: Stefan Iversen & Henrik Skov Nielsen (red.): *Narratologi*, Aarhus Universitetsforlag, 2008
- Cohn, Dorrit Claire: *Transparent Minds – Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, 1978
- Iversen, Stefan & Henrik Skov Nielsen (red.): *Narratologi*, Aarhus Universitetsforlag, 2008
- James, William: *The Principles of Psychology*. Macmillan 1890
- Jelsbak, Torben: »Efterskrift«, i: *Hærværk*, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab & Gyldendal, 2013
- Johansen, Niels Kaas: »Tom Kristensen«, i: Ernst Frandsen & Niels Kaas Johansen: *Danske Digtere i det 20. Aarhundrede. Fra Johannes V. Jensen til den unge Lyrik*, G. E. C. Gads Forlag, 1951
- Jørgensen, John Chr.: »Mellem ismer. Tom Kristensen. Hærværk«, i: Povl Schmidt m.fl. (red.): *Læsninger i Dansk Litteratur 1900-1940*, Odense Universitetsforlag, 2001
- Kristensen, Tom: *Hærværk*, Det Danske Sprog- og Litteraturselskab & Gyldendal, 2013
- Nørskov, Morten E. & Claus Elholm Andersen: »Asiatisk i vælde er angsten. En agnostisk læsning af forholdet mellem Tom Kristensens 'Hærværk' og James Joyce's 'Ulysses'«, i: *Nordica. Tidsskrift for nordisk teksthistorie og æstetik*, bd. 19, 2002.
- Omkring Hærværk*, udg. af Aage Jørgensen. Hans Reitzels Forlag, 1969.
- Stanzel, Franz K.: »Nykonstitueringen af de typiske fortællesituationer«, i: Stefan Iversen & Henrik Skov Nielsen (red.): *Narratologi*, Aarhus Universitetsforlag, 2008
- Svendsen, Hanne Marie: »Efterskrift«, i: *Hærværk*, Gyldendals Bibliotek, 1964
- Thomsen, Hans Hagedorn: *Det lukkede rum – Rum og bevidsthed i Herman Bangs og Tom Kristensens romaner*, Syddansk Universitetsforlag, 2003

Note

1. *Theorie des Erzählens* (1979) anses for at være Stanzels hovedværk og er resultat af en revurdering af den teoribygning, Stanzel præsenterede i *Die typischen Erzählsituationen im Roman, dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses, u.a.* (1955). Jf. Stefan Iversen & Henrik Skov Nielsen (red.): *Narratologi*, Aarhus Universitetsforlag, 2008, s. 183.