

»Kjender du Pan?«

Et motivs litteraturhistoriske transfigurationer i den danske symbolisme

Af Jens Bjerring-Hansen

Det vrimler med Pan-figurer i kunsten i årene før og omkring forrige sekelskifte. Et toneangivende tysk kulturtidsskrift hedder netop *Pan* (1895-1900), i Arnold Böcklins malerier er den hedenske gud en hyppig gæst, og Gustav Mahler ledsager førstesatsen af sin tredje symfoni (1895/96) med ordene »Pan vågner – sommeren marcherer ind«. Også tidens digtning præges af Pan'er, fauner, satyrer etc.: Mallarmés »L'après-midi d'un faune« (1876) og Knut Hamsuns Pan-roman (1894) er berømte, men også i den hjemlige lyrik er eksemplerne legio.

I det følgende vil der blive stillet skarpt på Pan-motivet, som det er udfoldet hos de tre centrale danske lyrikere i det 19. århundredes sidste tre årtier: J.P. Jacobsen, Sophus Claussen og Johannes Jørgensen. Sammenstillingen skal få digternes fælles bestræbelser, men også deres indbyrdes forskelle til at træde frem – helt i overensstemmelse med Georg Brandes' tanke: »Man studerer lettest en Digterskoles og den enkelte Digters poetiske Metode, hvor man har samme Stof i to Behandlinger«.¹ De tre fokuserede læsninger udgør kun en skitse til et motivstudie, men interessen er også snarere af en mere overordnet litteraturhistorisk karakter.

Pan-motivet viser sig med sine mange og karakteristiske udslag i det tidligt moderne i høj grad som et epokalt fænomen, men samtidig peger det eftertrykkeligt bagud i tiden – til græsk-hedensk naturreligion og antik digtning og i næste vigtige led til romantisk teori og praksis. Pan synes at spille en afgørende rolle i de tre digteres – mere eller mindre bevidste – positionering i forhold til traditionen, særligt romantisk tænkning og digtning, og det er disse positioner, det her er søgt at læse frem og sammenstille.

Som det vil vise sig, forvaltes traditionen og den romantiske arv med betydelige variationer af de tre digtere i deres bestræbelser på at præstere en moderne digtning. At det lader sig gøre inden for motivets rammer, skyldes, at »Pan« ikke er en homogen størrelse, snarere et strittende mytologisk og litterært kompleks af forestillinger, rundet af forskellige traditioner. Før vi går til Pans transfigurationer i den danske symbolisme, vil der kort blive redegjort for de vigtigste aspekter af dette kompleks.

Pan

I sin monografi skelner Reinhard Herbig mellem to fortolkninger, som antikken knyttede til Pan: hyrdeguden og alguden.² Den første er ældst og mest udbredt. Sophus Claussen har i en note til digtet »Pan« fra *Naturbørn* (1886) sammenfattet meget væsentligt om ham:

Pan, græsk Gud, der bor inderst inde i den tavse, ensomme Skov.
Den Angst, Skovens højtidelige Stilhed fremkalder hos somme,
troede Grækerne, kom fra Pan, og benævnte den *panisk Skræk*.³

Betegnelsen »Gud« kræver en uddybelse. Pan hører ikke til Olympens guder, men er derimod en lokal naturguddom med virke i Arkadien. På græsk taler man om en *daimon*, der ikke skal forveksles med det afledte, kristent farvede begreb dæmon; det dæmoniske skal i den antikke forståelse ikke opfattes som noget entydigt ondt, men som noget særligt kraftfuldt og uberegneligt. Ud over hans voldsomme temperament er det, der særligt fængsler ved Pan-figuren, den gådefulde dobbelthed, der omgærder ham. Det gælder hans status i det mytologiske univers: som dæmon indtager Pan en stilling mellem guder og heroer, og ikke mindst hans udseende: Pan har et menneskes krop, men bukkehoved og -fødder. Det berømteste sagn, der knytter sig til hyrdeguden, er det bl.a. hos Ovid fortalte om Pan og Syrinx: Da den efterstræbte nymfe har forvandlet sig til et siv, skærer Pan det over og snitter sig en fløjte (gr. *syrix*) af det. Historien viser to helt centrale sider af bukkeguden, der går igen i overleveringen: For det første bliver han som elsker (læs: horebuk) forbundet med den lidenskabelige og ubændige kærlighed, og tilsvarende opfattes hans panfløjtespil som en vild, orgiastisk kunst – eller ligefrem som larm.⁴

Til Pans landskab, Arkadien, knytter sig en litterær topos, som – selv om det befinder sig i udkanten af Pan-komplekset – alligevel må nævnes i forbindelse med det. Arkadien var også Vergils landskab og er i den senere litterære tradition blevet indbegrebet af Syden, sydlandsk idyl og oprindelighed: »Auch ich in Archadien« hedder det hos Goethe og i tilsvarende formuleringer fra barokken og frem.

I Herbigs anden Pan-fortolkning, den senere og mindre dokumenterede forestilling om Pan som algud – som allerede ligger i etymologien: »Pan« betyder 'alt' eller 'al-' – er han stadig knyttet til naturen, nu ikke blot til den arkadiske, men som et abstrakt og helt fundamentalt princip

under alnaturen. Det er en tendentielt beslægtet tankegang, der ligger bag læren om panteismen, dvs. at Gud er i alt, som spiller en afgørende rolle for den romantiske filosofi og kunst, ja som man måske ligefrem kan lade definere romantikken som åndsretning, som Georg Brandes gør det i *Hovedstrømninger*.⁵

En anden topos, der knytter sig til det litterære motiv, skal fremhæves, nemlig Pans død. Pan står for eftertiden nærmest som et sindbillede på den hellenske kultur, men også på dens undergang. Det elegiske udråb »den store Pan er død!«, oprindeligt fra en dialog af Plutarch, er blevet en formel i den europæiske litteratur og tilføjer Pan-motivet et moment af kultur- og civilisationskritik. Således fx hos Friedrich Nietzsche, der i *Tragediens fødsel* kæder Pans død sammen med den ægte poesis undergang:

Med den græske tragedies død opstod derimod en vældig og overalt dybt følt tomhed; ligesom da græske søfolk engang på Tiberius' tid fra en ensom ø hørte det rystende skrig »den store Pan er død!«: således klang det nu som en smertefuld klagetone gennem den hellenske verden »tragedien er død! Poesien selv er gået tabt!«⁶

Kritikken er ikke blot møntet på den fornufsbetonede apollinsk-sokratiske kultur i antikken, men også på samtidens tomhed og stivsind her i 1872 – netop ved indgangen til den tid, det nu skal dreje sig om.

Rygterne om Pans død skal vise sig at være noget overdrevne. Pan-figurens evne til *mimicry* – med et udtryk af en anden vigtig samtidig, Charles Darwin – sikrer ham i hvert fald et efterliv i digtningen, mere eller mindre i overensstemmelse med de her skitserede fortolkningstraditioner og med en varierende vægtning af de momenter, det samlede Pan-kompleks rummer: erotik, kunst, religiøs panteisme, utopisk eksotisme og kultur- og civilisationskritik.

J.P. Jacobsen

Et iøjnefaldende træk ved J.P. Jacobsens digt »En Arabesk«, den første af arabeskerne fra omkring 1868, er den springende komposition. Det består af seks umage afsnit, som holdes adskilt af markante brud, så afsnittene kommer til at fremtræde som selvstændiggjorte digte eller tableauer

i digtet. Tempusforholdene i de enkelte afsnit indikerer imidlertid en kronologi. I hvert fald synes de centralt placerede afsnit 3 og 4, som overvejende er holdt i præteritum, om det lyriske jags fatale møde med en kvinde, at ligge længst tilbage. Siden følger de omkransende afsnit 2 og 5, to fortættede, hallucinatoriske monologer fortalt i præteritum. Disse har da uden om sig en abstrakt ramme med det indledende afsnit og den sidste fritstående verslinje, hvor spørgsmålet, der indleder digtet, gentages: »Kjender du Pan?« (l. 55).⁷

Det kan synes noget kryptisk og indforstået, når jeget i det indledende rammeafsnit hævder ikke at kende Pan fra »de dunkle Skove« (l. 4), men her viser sporene sig imidlertid efter en vigtig prætekst med meget konkrete litteraturhistoriske perspektiver, som vist kun Oluf Friis har hæftet sig ved. I en lapidarisk karakteristik af digtet hedder det, at »Pan-Arabsken kan betragtes som et Programdigt, hvor Jacobsen tager Afsked med de 'dunkle Skove's, Guldalderromantikens Pan«. ⁸ Friis hentyder til den aldrende Christian Winthers »Den drømmende Pan. Efter en antik Gemme« (1865), et i form og motiv fuldstændigt konventionelt digt, som i sytten krydsrimede, jævnt jambisk skridende strofer serverer en afdæmpet og afdæmoniseret udlægning af myterne. Gudens lidenskab er fuldstændig fordampet: Hvor musikken hos Ovid lyder »klinger og klagen-
de«, ⁹ udånder Winthers Pan »sødt« i den fløjte, han har skåret af nymfen, der med en typisering slet og ret omtales som »den Skjønne«. ¹⁰ Det er altså denne biedermeier-Pan, J.P. Jacobsen polemiserer imod og ikke vil kendes ved: »Ikke i de dunkle Skove,/ Medens alt tiende talte,/ Nej! den Pan har jeg aldrig kjendt« (l. 4-6).

For at nærme sig den ny Pan, Jacobsen siden udkaster, giver det god mening at forfølge arabskens udfoldelse af motivet nogenlunde i den ovenfor skitserede orden, dvs. inde fra og ud, begyndende med afsnittene 3 og 4.

Et aspekt ved Pan har Jacobsen trukket frem helt i forgrunden af teksten, nemlig det erotiske, hvad allerede følger af epitetet »Kjerlighedens Pan« (l. 7) i indledningen. Det centralt placerede og antitetisk opbyggede kvindeportræt skal særlig fremhæves i den sammenhæng. De første otte af det tredje afsnits 16 vers kredser om hendes ydre, og hun er, synes det, set lidt på afstand. Hun er skildret næsten udelukkende ved hjælp af blomstersammenligninger og kommer til at fremstå som en yndefuld og frodig, mediterranean have. Den poetisk udsmykkede ekfrase afbrydes imidlertid skarpt med et »Men« (l. 27). Iagttageren kan ikke fastholde det entydige billede af hende, men må ty til en kiasme: »Der var Suk i hendes Latter,/

Jubel i hendes Graad« (l. 30-31). Fokus er nu i symbolistisk retning forskudt til kvindens væsen og sind, der viser sig at være ligeså koldt og magtfuldt, som hendes ydre er tiltrækkende: »For hende maatte Alt bøje sig« (l. 32). I fjerde afsnit, hvor jeget kommer i nærkontakt med den tilbedte, viser hun sig bogstaveligt talt som en *femme fatale*. Der rulles et surrealistisk orgie op: Hun vil forgive ham med giften fra en giftig lilje, et sammentrængt udtryk for uberørt skønhed og død – liljen er både et symbol for uskyld og en begravelsesblomst.¹¹ Pludselig er der flere mænd omkring hende; en tilbeder er allerede død for hendes hånd, en anden knæler ved hendes fødder. Stemningen er dekadent og hermetisk. Det hermetiske forstærkes yderligere ved, at de to første vers gentages i afslutningen, så afsnittet lukker helt om sig selv – og mændene er prisgivet.

Kvinden, der først med romantisk tendens skildres som noget uopnåeligt og ophøjet, bliver senere pludselig modsætningsfuld, dæmonisk og fatal som de kvinder, Edvard Munch maler i 1890'erne. Bernhard Glienke opfatter hende som et udtryk for »en tidstypisk mandlig angstreaktion på tidens kvindelige emancipation« og drager i forlængelse heraf et relevant perspektiv til den italienske litterat Mario Praz, som har påvist, at det i den anden halvdel af det 19. århundredes litteratur er kvinderne, der opfattes som dæmonisk-forførende, mens det tidligere var mændene.¹² J.P. Jacobsen har i overensstemmelse med den oprindelige Pan-forestilling gjort erotikken farlig, men der er ændret radikalt ved mytens kerne, så rollen som dæmon og panikspreader nu tilkommer en kvinde.

Afsnittene 2 og 5 udgør den umiddelbare ramme omkring digtets narrative centrum. Digtets andet afsnit skildrer i noget, der mest af alt minder om en feberfantasi, mødet med Pan: På et sært ubestemt, eksotisk sted, hvor den paniske stilhed hersker, og den bagende sol synes at stå på sit højeste – Pans *finest hour* – indgydes jeget en panisk skræk og bliver vanvittig. I det femte afsnit er scenen igen skiftet, nu til et goldt vinterlandskab med en enlig tjørn i fokus. Det gentager for så vidt digtets centrale begivenhed, men denne er nu nedskrevet til et definitivt billede, det, der vel først og fremmest står tilbage i læserens bevidsthed (l. 49-54):

Et for et,
 Et for et,
 Drypper den de blodrøde Bær
 Ned i den hvide Sne;
 De glødende Bær
 I den kolde Sne. –

Det er et symbolsk koncentrat af historien, hvor kun grundelementerne er tilbage: mandens drift og kvindens kulde.

Der er imidlertid også ting på spil i de to afsnit, der ikke kan indfanges af en narrativ læsning som den ovenstående. Samtidig med at de kan indskrives i digtets centrale lidenskabsforløb, tematiseres her et andet moment af Pan-motivet, der føjer et nyt lag til digtet, nemlig kunsten og kunstnerisk skabelse. I indledningen lyder det, »Kjerlighedens Pan har jeg *følt*« (l. 7 – min fremhævning), hvorved Jacobsen – i naturalismens ånd – vil understrege, at det udsagn om kærlighedens psyko(pato)logi, der følger, er personligt erfaret. Imidlertid må dette »føleri« i nogen grad modificeres i lyset af det andet afsnit, idet den rablende billeddannelse her er fuldstændig båret af intertekstuelle lån: Alle de centrale billeder stammer fra Edgar Allan Poes »groteske og arabeske« fortællinger: »en sælsom Urt«, »en gal Mands Øje« og »et Ligs røde Kinder« (l. 10, 15, 16); det ikke bare ligner, det er et stykke Poesk horror.¹³ Med dette element af sproglig leg og konstruktion distancerer Jacobsen sig fra den romantiske centrallyriske tradition, snarere vækker disse effekter mindelser om de nøgterne kalkuler, Poe foretager i sine banebrydende, men Jacobsen vistnok ubekendte poetologiske essays. I det netop citerede femte afsnit, hvor det lyriske jeg er helt udsondret, kastes den traditionelle jeg-centrerede lyrik helt på porten, og et »dehumaniseret« univers (Hugo Friedrich) uden umiddelbare pejlepunkter, fx i form af personlige pronominer, står tilbage.¹⁴ Samtidig bliver digtet her selvreferentielt. Bærrene i den hvide sne synes også at fortælle en påfaldende moderne historie om bogstavernes smertefulde vej til det (suk!) hvide papir, noget som den dynamiske arabeskeform tillader Jacobsen grafisk at mime med de afhuggede verselinjer: »Et for et./ Et for et«.

Det afsluttende afsnit består af en enkelt verslinje, hvor spørgsmålet, som indledte digtet, gentages: »Kjender du Pan?« (l. 56), men det falder nu, synes man, med en mere definitiv karakter. Første gang er det en direkte og robust henvendelse til den samtidige læser, der kun kender Pan i klassisk tilsnit – evt. i biedermeierudgaven fra »de dunkle Skove«! Hvor dette indledende spørgsmål således leder hen mod svaret »nej«, er det afsluttende spørgsmål retorisk: Digteren adresserer det selvbevidst og insisterende til sit publikum, der ikke fik, hvad det forventede, men nu kender den ny Pan og en verden, en erotik og en kunst, som sprænger alle harmoniske rammer og er langt ud over traditionens horisont.

Sophus Claussen

Mens Pan i J.P. Jacobsens forfatterskab kun optræder et enkelt sted – ikke hvilket som helst sted selvfølgelig, men i hans markante gennembrud som lyriker – så optager motivet anderledes meget plads i skrift og bevidsthed hos Sophus Claussen og Johannes Jørgensen i 90'erne.

Pan er på spil hele vejen igennem Claussens forfatterskab. Allerede i *Naturbørn* fra 1887 ses den humoristisk anlagte bagatel »Pan. En Skitse«, hvor bukkeguden i en drilsk udgave leder et ungt par på afveje. Hos den sene Claussen på den anden side af århundredeskiftet – og altså uden for den historiske afgrænsning i denne fremstilling – er Pan vokset enormt i intensitet og kompleksitet, jf. de store digte »Afrodites Dampe«, »Midsommer«, »Pan og Diamanten« og »Pan og Giovanni. Et Hexameterbrev til Johannes Jørgensen«. Her vil snittet blive lagt mellem debutsamlingens frivole salon-symbolisme og senværkets særegne, personlige mytologi, nemlig ved og omkring *Pilefløjter* (1899), Claussens store antologi over ungdomsværket.

Pan klinger med allerede i samlingens titel, i hvilken Pan møder Vergil så at sige. Pilefløjten er jo skovgudens vigtigste attribut, men samtidig er den som genrebetegnelse i forfatterens egen forståelse nærmest synonym med idyllen, altså hyrdedigtningen, rokokoen og senere den danske guldalders hofgenre.¹⁵ En af disse idyller er »Mos« (o. 1889):

Jeg sprang i Høstmorgnens solløse Stund
over Gærdet ind i den mørke Lund.
Paa de brune Gange laa Løv ved Løv
og Kvas og Dugdraaber, tørret i Støv.
En Lunhed og Ro som paa indviet Grund.

Da lød der bag de metaldunkle Trær
(mens den hellige Grund blev mer hellig og sær)
to lyse Stemmer. Med Arm lagt i Arm
kom *hun* og Veninden. Jeg blev saa varm,
som om Skovgudens Døtre var vakt og kom nær!

Vi vandred om Dammen, hvor Svanerne laa,
hvor Andemad trives og Bregner staa.
De spankede muntert i knirkende Sko.
Hendes Læber var lukt' med en Skovguds-Ro,
hvor Tanker gro frem mellem Mos og forgaa.¹⁶

»Mos« rummer alle de elementer, der kendetegner guldalderens idylliske genrebilleder, *sine qua non*: lunden, skovsøen og en lille scene fra hverdagslivet. Anslaget er med dets lette tone typiseret i retning af guldalderens lyriske tradition: »Jeg sprang i Høstmorgnens ...«, men motivets ramme sprænges allerede med adjektivet »solløs«, der i samme bevægelse gør universet og dets natur fremmed. En lignende effekt har i endnu højere grad de følgende udtryk »metaldunkle Trær« og »knirkende Sko«.

Digtet skildrer et kærlighedsmøde, hvor der lægges op til et klimaks i tredje strofe – »Jeg blev saa varm ...« – men dette udebliver. Bevægelsen i digtets verber er karakteristisk: fra det intonerende kraftfulde »sprang« til tredje strofes stillestående kredsen (»vandred om«), ubevægelighed (»laa«, »trives« og »staa«); fra »gro frem« til »forgaa«. I slutstrofen fremstår Claussens skovsø – dammen med de ubevægelige svaner, andemad og bregner – som en iltfattig, nærmest stivnet biotop. Idyllen i »Mos« opløses, imploderer, og digtet bliver – med en vending fra Poul Borums læsning af J.P. Jacobsens »Genrebillede« – »både et genrebillede og dets negation«.¹⁷

Hvad angår Pan, kan man sige, at han først og fremmest påkalder sig opmærksomhed ved sit fravær. Digtet er ikke situeret i middagstimen, hvor solen står i zenit, og Pan er i vigør, men i »Høstmorgnens solløse Stund«, hvorfor forsøget på at skrive guden frem kun bliver på skrømt eller – i hvert fald – forgæves. Motivet monteres retorisk i sammenligningerne, som digtets strofer munder ud i: »som paa indviet Grund«, »som om Skovgudens Døtre« og »[som] med en Skovguds-Ro, hvor ...«, men der ligger en distanceret tøven bag disse linjer. Pan er afmægtiggjort, såvel hyrde-/bukkeguden og den (farlige) lidenskab og erotik, man forbinder med ham, som alguden og den harmoni og samhørighedsfølelse med naturen, altet, han repræsenterer.

Peer E. Sørensen har indfanget den dobbelte litteraturhistoriske bevægelse, som »Mos« er et udtryk for: »Her er naturen ikke længere som i den lyriske tradition og den romantiske lyrik antropomorferet og dermed fortroliggjort. Den lovede identitet mellem natur og bevidsthed er forsvundet«.¹⁸ Ligesom det sker med genren, bliver også motivet negeret.

I et digt som »Mos« skurrer en moderne digterisk autonomiforestilling mod digtets romantiske anlæg, og Sørensen diagnosticerer en »problematiseret panteisme« hos Claussen,¹⁹ men hermed er alt ikke sagt om digteren og Pan. Claussen opererer nemlig sideløbende med en panteisme, der ikke sættes spørgsmålstegn ved, og hvor identiteten mellem sub-

jektets bevidsthed og den omgivende natur er intakt. Således udbryder Silvio i *Valfart* (1896): »jeg elsker, omfavner den store Natur uden Frygt. (...) Og nu er jeg som en nyfødt; jeg tror paa alt.«²⁰ Og andre digte fra *Pilefløjter* har accentueringer, der peger i en helt anden retning end »Mos«. Det gælder fx »Foraarsrim fra en Købstad« (1897), der står som motto-digt til *Pilefløjters* næstsidste underafdeling »I Arkadien«. Igen en særegen Claussensk idyl. Vergils Arkadien, som betegner et uberørt naturligt frirum, hinsides tid og sted, er translokeret til en dansk købstad og dens opland:

Flade Egne og lave Skyr,
toppede Brosten og smaabitte Byr.
Som Spejlglas-Kugler, man vandrer forbi
og øjner sit bredeste Ansigt i.

Foraars-Enge og Piletrær!
Findes der grønnere Land end her?
Solen lidt søvnig, Stranden lidt sur.
Intet forhastet – Alting Natur.²¹

Kontrasterne til »Mos« er slående. Den krasse ironi fra før er afløst af en elskværdig, humoristisk tone. Desuden iagttages et markant scenskifte. Hvor Pans arkadiske hellighed i »Mos« – skoven, den »indviiede Grund« – profaneres af knirkende sko etc. og ikke bliver skrevet frem, sættes en slags Pan-forestilling her naturligt og nøgternt i sammenhæng med den danske natur: »Foraars-Enge og Piletrær!«. Naturen er nærmest demonstrativt antropomorferet og fortroliggjort: »Solen lidt søvnig, Stranden lidt sur«, og panteismen problematiseres ingeniunde, men bliver blot konstateret med tilbagelænet selvfølgelighed: »Intet forhastet – Alting Natur«. Sidste led af formelen (»Alting Natur«) vil med Dan Ringgaards præcise udlægning sige »Pan, en førcivilisatorisk driftsfrihed og selvfølgelighed« – med grønt græs, uden mos, kunne man tilføje.²²

I digtet, der følger efter mottoet, og som det er et koncentrat af, »Foraarsrim«, er de ironiske citater og sproglige udløb i uendeligheden, der præger det fortættede »Mos«, afløst af en geografisk og biografisk forankret fænomenologi, udrullet over 41 strofer. Det er nu snarere forestillingen om det autonome digt, der ikke kan eller skal transcendere sig selv, Claussen gør til et problem: »Bøge er bedre end Bøger«.²³

Pan fylder meget hos den unge Claussen, men ikke, som det er frem-

gået, som en entydig størrelse her før århundredeskiftet. Digteren har sikkert ikke været skråsikker i de litterære drøftelser om den gamle Pan og hans stilling i en ny tid, han og Johannes Jørgensen førte i *Taarnet*-tiden, som fremgår af et tilbageblik: »Men mest med Johannes fra Svendborg/ drøfted jeg Bøgernes Pan og Pan i den voksende Storstad«. ²⁴

Johannes Jørgensen

Den unge Johannes Jørgensen – *Taarnet*-redaktøren, den danske symbolismes programmatiker – brugte som Claussen Pan, når han skulle forholde sig til tradition og modernitet, når bøgernes Pan skulle forholdes til den voksende storstads. Kvantitativt set er motivet hos ham måske knap så udfoldet som hos Claussen, men når det tages op i hans digning og kritik, sker det med en alvor, langt fra den ironi eller humor, vi har set hos Claussen, og en emfase, der antyder Pan som en nøglefigur i hans poetiske tænkning.

Et naturligt udgangspunkt er det sjældent bemærkede digt »Pan« fra 1893:

Jeg ser en Mark, et øde Vand
i Sol og sagte Bris,
og fjærnt en mørk og skovklædt Strand
mod Middagshimlens Dis.

Det suser over mig i Træer
og gennem Markens Straa;
jeg skimter Solskinsbølgers Hær
henover Vandet gaa.

Det øde Vand, den mørke Kyst
gør mig saa tung i Sind –
det er, som sukked sart et Bryst
i Sommerdagens Vind.

Det er, som aned jeg en Sorg,
en tung og ensom Smerte –
som hørte jeg en sagte Graad
fra Jordens dybe Hjærte. ²⁵

Digtet kan på mange måder opfattes som et prototypisk udtryk for Jørgensens lyrik fra denne tid. Det gælder den enkle, balladeagtige form, opbygningen med den initiale naturbeskrivelse (strofe 1 og 2), der afløses af en refleksion og et kosmisk perspektiv (strofe 3 og 4). Og det gælder digtets inventar: naturen, som i tunge, sært uspecifikke impressioner, nedskrives til få, nøgterne elementer: »Jeg ser en Mark, et øde Vand« etc., og et lyrisk jeg, der på trods af sin placering helt i tekstens forgrund, synes mærkeligt udgrænset og passivt, jf. de karakteristiske verber 'skimte' og 'ane' samt de forsigtigt tastende 'som'-sammenligninger mod slutningen. Grundstemningen i digtet er det tungsind, man som en generel kulturel tendens ofte omtaler som *fin de siècle*, og det karakteristiske – her såvel som i tidens billedkunst (Viggo Pedersen, Ludvig Find m.fl.) – er, at tungsindet og vemodet ikke placeres entydigt hos den sansende. Landskabet får så at sige sin egen tristesse, men det bliver ikke ved dette hos Jørgensen.

Fra og med tredje strofe bliver grænserne mellem subjekt og objekt, menneske og natur alvorligt antastet. Processen indledes med en ganske håndfast formulering: landskabet – det øde vand, den mørke kyst – »gør mig saa tung i Sind«. En ekskurs er her på sin plads. For at forstå tankegangen kan det være nyttigt at kaste et blik på Jørgensens berømte programartikel »Symbolisme«, som tryktes måneden før Pan-digtet (*Taa-net*, november 1893). Vi ser en skoleret illustration af det, Jørgensen dér – med artiklens eneste (men lidet konkrete) positive bud på, hvordan en symbolistisk digtning skal tage sig ud – har kaldt »Symbolismens Æstetik«. Den tager for Jørgensen udgangspunkt i »Amiels Aandrighed: *Un paysage c'est un état d'âme*«. Denne sentens bliver da i samme åndedrag ophøjet til en »Grundsandhed« og læst ind i en ny kontekst, den romantiske filosofi: »Symbolismen er nemlig – ligesom den tyske Filosofi ved Aarhundredets Begyndelse – overbevist om Identiteten af Tænken og Væren (...) Sjæl og Verden er *ét*«. ²⁶ Det interessante er, at præcis det samme idéhistoriske spring knap 100 år tilbage i tiden – fra *fin de siècle* til Schelling – kan iagttages i »Pan«.

Digtet afsluttes med et kosmisk, metafysisk perspektiv, og det sker i en særegen dobbeltbevægelse. Retorikken med de anaforiske 'som'-sammenligninger i de sidste tre par verselinjer forlener stykket med en vis tøyen og et udtalt subjektivt moment – begge dele karakteristisk for den symbolistiske sammenligning, der i modsætning til den klassiske *comparatio* sjældent tilsigter at klargøre en mindre kendt forestilling ved hjælp af en kendt, snarere omvendt. ²⁷ Men samtidig kan man imidlertid iagttæ-

ge en klar og målrettet tendens, når det mystisk-anelsesfulde indkredses i de afsluttende besjælinger af naturen, der alle postulerer og gradvist intensiverer en analogi mellem menneske og natur. Først associeres en ubestemt audition med et sart sukkende bryst i sommervinden, siden anes den som »en Sorg, / en tung og ensom Smerte« for endelig at blive præciseret som »en sagte Graad« udgående »fra Jordens dybe Hjærte«. Det subjektive og uafklarede præg til trods løber digtet således ud i et perspektiv af kolossale dimensioner; det lyriske jeg viser sig som en særlig disponeret, som en kunstner eller kunstnersjæl, kunne man sige med rekurs til »Symbolisme«-essayet, der fastslår: »Kunstneren fatter instinktmæssigt og intuitivt, Tilværelsens sande Væsen«. Og videre med et ekko af Steffens: »Han føler sin Sjæls Sammenhæng med Naturens Sjæl«. ²⁸

Pan fungerer i digtet som symbol, dvs. som det overgribende og privilegerede billede, i hvilket tekstens betydninger samles, og i Jørgensens symbolske udlægning af den hedenske gud befæstes tentaklerne til både de hellenske forestillinger om alguden og den i hvert fald tendentielt beslægtede romantiske panteisme. På tekstens overfladeniveau fremgår imidlertid også et konkret element, der hidrører fra Pan-komplekset. Digtets tid er sommeren, nærmere bestemt – og helt efter bogen – middagstimen, dvs. det punkt, hvor året og døgnets cykler når et klimaks og vender. Dette højde- og vendepunkt har i såvel mytologien om Pan som litteraturen, der trækker på denne, en dybere, symbolsk betydning. Særligt berømt er »den store middag« fra Nietzsches *Således talte Zarathustra*, men hvor forestillingen dér i overensstemmelse med digterfilosoffens vitalistiske program må tolkes som en form for positivt nulpunkt, hvorfra en ny begyndelse kan tage et kraftfuldt afsæt, er Jørgensens middag i mere negativ forstand en skæbnetime.

Man studser over den anomale valorisering af begreberne i digtet; tristessen synes affødt af sommerens sol, dagens lys, som jeget skyr og søger væk fra med direkte retning mod mørket i jordens indre. Mønstreret kendes fra andre af Jørgensens tidlige digte, fx det om »Ahasverus«, der karakteriseres som »Nattens Barn i Dagens By«, ²⁹ og i tråd med dette kan dagen og lyset læses som billedlige udtryk for den moderne civilisation. Som for Ahasverus er »Dagens Stue« jeget for lav, hvorfor hans længsel efter dybde og oprindelighed fører ham lukt til »Jordens dybe Hjærte«. ³⁰ »Dagens By«, dvs. den moderne storbyvirkelighed, optræder ikke direkte i digtet, men den må tænkes med, hvis man vil pejle sig ind på årsagerne til tristessen og undergangsstemningen.

En af de indledende passager i Jørgensens lille roman *Sommer* (1892) giver én fornemmelsen af, hvad det mere præcist – ja helt konkret – er, jeget i digtet har vendt ryggen til, ligesom digtets Pan-forfolkning i retning af en civilisations- og kulturkritik får yderligere perspektiv. Hovedpersonen Oluf – et ungt poetisk gemyt, tegnet med umiskendelige selvbiografiske træk – har forladt storbyen til fordel for en naturskøn provinsby. Netop ankommet med færgen gør han holdt på et højdedrag:

Det gjorde ham godt at lade Blikket gaa saa vidt. Og hvor her var stille. Derinde i København – tænkte han – glemmer man helt, hvad Landet og Naturen i Grunden er! (...) Kafeerne, Aviserne, Fortovenes Damer, hvis Øjne holder éns Sanser i stadig Syden ... Og saa kommer man herover, over til denne stille Strand ved en blank og øde Fjord, til denne lange, frie Horisont – og man føler med ét, at alt andet er Forfængelighed og Aandsfortærelse, og at der kun gives én Gud, som er værd at dyrke – den ældgamle, evigunge Pan ...³¹

Sammen med »Pan«-digtet illustrerer stykket meget præcist, hvordan den unge Jørgensen navigerer mellem tradition og modernitet. Som for de franske symbolister og modernister, han selv introducerede og portrætterede i disse år, får storbyoplevelsen en skelsættende, initierende betydning for ham, men hvor Baudelaire dvæler ved sit Paris, flygter Jørgensen og hans tanker væk fra byen. Og i modsætning til Mallarmé bliver hans refugium ikke kunsten, men naturen.³²

Den hedenske gud Pan, som Jørgensen griber langt tilbage efter (han er »ældgammel«) og på ny aktualiserer (men »evigunge«), symboliserer den positive modpol i dette univers – alle længslers mål. Pan tages altså alvorligt, meget alvorligt, idet romantikernes Pan-forestillinger er søgt genoplivet; Jørgensen har selv sagt det, i en dybt interessant anmeldelse af den reviderede andenudgave af Georg Brandes' *Den romantiske Skole i Tyskland* (1891), som falder meget mere i hans smag end den aggressive, antiromantiske førsteudgave:

Der er jo i hin gamle Romantik saa mange Traade, som fortsætter sig ned i de sidste Dages Digtning. Kulturmennesket drages fra de travle Stæder og Dagens Larm til Skovensomheden og Nattens Fred. Endnu vandrer unge Digttere i Maaneskinnet og lytter til Nat-

tergalens sødthulkende Sang, og dybt i de store Skove lever endnu den gamle Pan, Romantikens og Hellas' Gud, Goethes og Shelleys, al gammel og ny Digtningens eneste sande Gud.³³

Men Jørgensen er jo ikke i en historisk forstand romantiker, en moderne dissonans klinger hele tiden med hos ham. Storbyvirkeligheden, som vel at mærke er det sene 1800-tals, og alt, hvad den indebærer, kommer i vejen og trænger sig på, også når man har vendt ryggen til den som i »Pan«. Derfor rammer digtet heller ikke en ren, romantisk tone; Adornos karakteristik af Stefan Georges lyrik har også i nogen grad rapport til Jørgensen: Ambitionen er at skrive en folkevisse eller det, der ligner, men digteren er for sent ude. Han har ikke adgang til fortidens enkelhed og folkelighed, hvorfor resultatet bliver et konstrukt, skrevet i et sprog, der aldrig har været.³⁴

Mens forskellige udlægninger af Pan hos Sophus Claussen står side om side, undergår guden en entydig transformation i Johannes Jørgensens forfatterskab, der har med hans tilnærmelse og sluttelige omvendelse til den katolske konfession at gøre. Den britiske nordist W. Glyn Jones har koncist formuleret Jørgensens udvikling som et spring fra »en uspecificeret panteistisk længsel efter en transcendent virkelighed« hos den unge Jørgensen »til et specifikt kristent livssyn« hos den senere.³⁵ Det berømte digt »Bekendelse« udgør da et mellemstadium, idet panteismen og organismetænkningen (»I Dyrets Puls dit store Hjerte banker / du higer gennem gyldne Plantedrømme«) på paradoksalt vis munder ud i en underkastelse under en konkret, billedliggjort guddom (»o Evighed! Jeg er i dine Hænder!«).³⁶ Hos den katolske Jørgensen fuldbyrdes denne udvikling, og i det større essay om »Romantikken i moderne dansk Litteratur« (1906) er det nu ikke blot naturalismen og Georg Brandes, som fx i »Symbolisme«-artiklen, men også romantikken og Pan, der lægges for had.

Afsluttende overvejelser. Pan og den danske symbolisme

Indtil nu er »symbolisme« anvendt som litteraturhistorisk etiket, men blot forsigtigt og præliminært. Det er diskutabelt, om der er rimelighed i at samle de tre centrale lyrikere fra det 19. århundredes sidste tredjedel

under dette ene begreb. Meget taler imod dette. Vælger man – som mange har gjort – at lade Johannes Jørgensen opretholde et monopol på bestemmelsen af symbolismen, falder Jacobsen og Claussen således udenfor, da man ikke hos dem finder den særegne metafysisk og (snigende) klerikalitet, der plæderes for i programartiklen i *Taarnet*. Hos Jørgensen drejer det sig i højere grad om livsanskuelser end litteraritet. Men også hvis man går en modsat vej og lader visse formelle træk være konstituerende, opstår der problemer, typisk fordi mønstret da bliver den mere avancerede franske lyrik fra Baudelaire og frem. Man skal lede noget længere efter radikale verseksemplarer hos vores digtere. Der er selvfølgelig Jacobsens arabesker, ligesom Jørgensens frederiksbergiske prosadigte fra samlingen *Stemninger* (1892) kan fremhæves, hvis man skyder Baudelaire's parisiske forlæg langt tilbage i bevidstheden (*Petit poèmes en prose*, 1862), men ellers er det meste ved det gamle herhjemme. Tilsvarende er typiske »franske« træk som suggestion, evokation og ordmusik, når alt kommer til alt, ikke særlig fremtrædende i tidens danske digtning. Og sådan kunne man blive ved med at pege på diskrepanser internt i den danske symbolisme samt i dennes forhold til den franske. Medmindre man helt vil renoncere på begrebet og dermed på den praktiske og heuristiske værdi, der ligger i den litteraturhistoriske periodeinddeling overhovedet, må en foreløbig (og lidt hurtig) konklusion blive, at den danske symbolisme er en sammensat størrelse.

Selvom de ovenstående læsninger i Jacobsen, Claussen og Jørgensens digtning i mange henseender befæster dette indtryk af sammensathed, ja uforenelighed, så er der alligevel noget, der binder teksterne sammen og præger dem og dermed kunne retfærdiggøre en fælles periodebetegnelse – nemlig en fælles historisk situation, hvad man bedst ser med vidvinkel på den litteraturhistoriske optik. Peer E. Sørensen har med et sådant bredt udsyn karakteriseret symbolismen som et »transitsted« mellem romantik og modernitet, en bestemmelse, som hans bog om Sophus Claussen kan siges at munde ud i. »Symbolismen er det 'sted', hvor en lang række bestræbelser fra hele 1800-tallet føres over i og videre i modernismen og det tyvende århundredes litteratur«. ³⁷ Her kommer Pan ind i billedet. Motivet kan med sin dobbelte og uafgjorte historiske karakter ses som et vigtigt og håndgribeligt symptom på dette. Det er på den ene side i sin egenskab som et »klassisk« motiv dybt traderet og forankret i litteraturen fra antikken til romantikken og peger i den forstand direkte væk fra det sene 1800-tals moderne virkelighed. På den anden side fremstår dette nedarvede motivkompleks så heterogent og strittende, at det rummer fle-

re muligheder for digteren, der vil positionere sig bagud i forhold til traditionen og navigere sig frem i moderniteten.

I virkeligheden skyr Peer E. Sørensen i nogen grad symbolismebegrebet og taler i forbindelse med Sophus Claussen hellere om *postromantik*. I dette Paul de Man-inspirerede novum ligger der – som i termen ‘postmoderne’, som må have stået model – en bestemt dobbeltreaktion på en helhedsforestilling, der er gået under. Totalitet og syntese er i postromantikken ikke længere en selvfølgelighed i digtning og tænkning, men »helhedsbegrebernes filosofiske og praktiske eskamotering, den store filosofis død, har efterladt en erindring eller en længsel, der er en fundamental om end skrøbelig drivkraft«. ³⁸ Et eksempel på en sådan poetisk reaktion er Claussens »Mos« med sit forsøg på – i Pans billede – at skrive jeg og natur, digter og verden i sammenhæng, som på forhånd er dømt til at mislykkes, men nødvendigvis må gøres; som i det postmoderne bliver ironien et foretrukket våben. Hvis man legede med tanken og gjorde postromantikken i denne forståelse til en bredere periodebetegnelse, ville den imidlertid blive lidt af en Prokrustesseng. Ikke bare udelukker det store dele af Claussens lyrik, fx »Foraarsrim fra en Købstad«, hvis poetisk-realistiske tendens ikke peger tilbage på en avanceret romantisk modernitet à la Hölderlin, det rammer lidt skævt i forhold til J.P. Jacobsen og helt ved siden af Johannes Jørgensen.

Hvad J.P. Jacobsen angår, må man snarere tale om en *antiromantik*, i hvert fald hvis man ser på hans berømte Pan-arabesk. Ganske vist er det sådan hos Jacobsen, at traditionen ofte klæber ved og udgør brændstoffet for hans digtning, men i dette hans gennembrudsdigt er den udtalte ambition at skabe en ny Pan, som ingen kender (i parentes bemærket i en ny form). Det er således snarere udtryk for et Rimbaud’sk had til traditionen end en indforstået armgang med samme. ³⁹ Ved hjælp af hhv. Christian Winther og Edgar Allan Poe gør han op med to slags romantik. På den ene side den danske guldaldertradition. Det ses i kritikken af Winthers antikiserede skønmaleri, der viser Jacobsen som en af Det moderne Gennembruds Mænd; kritikken modsvares helt af Georg Brandes’ karakteristik af Thorvaldsens berømte basrelief, »Natten« som natten, hvor der soves, og ikke som natten, hvor der elskes eller myrdes. ⁴⁰ På den anden side undergraves også den store, egentlige romantik, dels med den eksplicite inddragelse af Poes »sorte« og forvrængede romantik, dels med de implicite overensstemmelser med amerikanerens poetologiske tænkning, hvor den romantiske inspirationsidé helt forlades.

For den unge Johannes Jørgensens vedkommende kunne man tale om

en *nyromantik*. Han griber hverken med sarkasme (som Jacobsen) eller ironi og humor (som Claussen) om Pan-motivet, men derimod med patos. Han tager tråden op fra romantikken og lader den hedenske algud blive det anelsesfulde symbol på en gudommeliggjort natur og en dybere virkelighed i kontrast til den moderne urbaniserede civilisation og dens tomhed.

Konkluderende kan man sige, at symbolismen i høj grad viser sig som et transitsted mellem tradition og modernitet, romantik og modernisme. Jacobsen, Claussen og Jørgensen har imidlertid vidt forskellig oppakning med på turen, ligesom deres destinationer er forskellige. Det ser man af deres forvaltning af det nedarvede Pan-motiv. Jacobsen afliver den gamle Pan og vil med en avantgardistisk tendens skabe en radikalt ny, Claussen tager af både lyst og nød livtag med traditionens Pan velvidende, han er død, mens Jørgensen gør et alvorsfuldt forsøg på at vække ham til live igen.

Noter

1. Georg Brandes: *Danske Personligheder* (1889). Citeret efter *Samlede Skrifter*, bd. 2, Kbh. 1899, s. 43.
2. Reinhard Herbig: *Pan, der griechische Bocksgott. Versuch einer Monographie*, Frankfurt a./M. 1949.
3. *Sophus Claussens Lyrik I-IX* (udg. Jørgen Hunosøe), Kbh. 1982-84, bd. I, s. 132.
4. Euripedes' Pan er »viellärmend und lärmiebend«, jf. Martina Adami: *Der große Pan ist tot!? Studien zur Pan-Rezeption in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Innsbruck 2000, s. 14.
5. Jf. fx optakten til den anden forelæsning om den tyske romantik i *Emigrantlitteraturen*, Kbh. 1872/1971, s. 167-74.
6. Friedrich Nietzsche: *Tragediens fødsel* (ved Isak Winkel Holm), Kbh. 1996, s. 83.
7. Der citeres fra J.P. Jacobsen: *Samlede Værker* (udg. Morten Borup), Kbh. 1924-29, bd. III, s. 52-54.
8. Oluf Friis: »J.P. Jacobsen«, i Povl Engelstoft (red.): *Dansk Biografisk Leksikon*, bd. XI, Kbh. 1937, p. 311.
9. *Ovids Forvandlinger* (ved Otto Steen Due), Kbh. 1989, 1. sang vers 707.
10. Christian Winther: *Samlede Digtninger*, Kbh. 1868-72, bd. 10, s. 35-38.
11. Jørn Vosmar: *J.P. Jacobsens digtning*, Kbh. 1984, s. 153.
12. Jf. Bernhard Glienke: *Jens Peter Jacobsens lyrische Dichtung*, Neumünster 1975, s. 209. Praz' undersøgelse, *La carne, la morte e il diavolo*, er fra 1930. J.P. Jacobsens Marie Grubbe, ligesom senere flere af Sophus Claus-

- sens kvindefigurer, kan i øvrigt også ses som et udtryk for den af Praz påviste tendens.
13. Britta Tigerschiöld: *J.P. Jacobsen och hans roman Niels Lyhne*, Göteborg 1945. s. 71-73. Særligt »Hjertet, der sladrede«, hvor udtrykket »en gal Mands Øje« stammer fra, kan opfattes som en nøglefortælling for J.P. Jacobsen. I hans anden tidlige arabesk, »Monomanie«, parafraseres den delvis, og Poes fortælling er også spundet ind i Jacobsens novelle »Et Skud i Taagen«, som Erik A. Nielsen og Søren Schou har påpeget, jf. Anders Østergaard (red.): *SKUD – Tekstanalysen i dag*, Kbh. 1998, s. 49-54 og 60-62.
 14. Hugo Friedrich: *Strukturen i moderne lyrik*, Kbh. 1987, s. 65-67 og 110-112.
 15. Jf. Dan Ringgaard: *Den poetiske lækage. Sophus Claussens lyrik, rejsebøger og essayistik*, Kbh. 2000, s. 79 med note 2.
 16. Claussen, bd. 2, s. 13.
 17. Poul Borum: »Jacobsen mellem Rimbaud og Mallarmé«, i Thomas Bredsdorff (red.): *Danske digtanalyser*, Kbh. 1969, s. 128.
 18. Peer E. Sørensen: *Udløb i uendeligheden. Læsninger i Sophus Claussens lyrik*, Århus 1997, s. 52.
 19. Op. cit., s. 48.
 20. »Et Kapitel om Farveglæde«, i *Valfart*, DSL's klassikerudgave, Kbh. 1990, s. 278.
 21. *Sophus Claussens Lyrik*, bd. II, s. 117.
 22. Ringgaard, s. 81-82.
 23. *Sophus Claussens Lyrik*, bd. II, s. 123.
 24. »Pan og Giovanni. Et Hexameterbrev til Johannes Jørgensen«, op. cit., bd. VI, s. 24.
 25. Johannes Jørgensen: *Bekendelse*, Kbh. 1894, s. 35. Jørgensen lod først digtet offentliggøre i *Taarnets* decemberudgave, 1893.
 26. Johannes Jørgensen: »Symbolisme«, i *Taarnet*, dec. 1893, s. 54.
 27. Sven Møller Kristensen: *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*, Kbh. 1955, s. 147. Impressionisme er forfatterens samlebetegnelse for periodens nye litterære strømninger.
 28. »Symbolisme«, s. 55.
 29. Johannes Jørgensen: *Stemninger*, Kbh. 1892, s. 22-23.
 30. Såvel det ene som det andet udtryk alluderer til »Midnatssangen« fra Nietzsches Zarathustra-bog, som Jørgensen omskriver igen og igen: »verden er dyb, og dybere end dagen tænkte sig« (»Die Welt ist tief und tiefer als der Tag gedacht«), Friedrich Nietzsche: *Således talte Zarathustra* (ved Louis v. Kohl), Kbh. 1972.
 31. Johannes Jørgensen: *Sommer*, i *Udvalgte Værker*, bd. I, Kbh. 1915, s. 124.
 32. Jf. i det hele Peer E. Sørensens redegørelser for Jørgensens reception af de tidlige moderne forfattere i efterskriften til og i den pointerede annotering af Johannes Jørgensens *Essays om den tidlige modernisme*, Århus 2001.
 33. Anmeldelsen er citeret efter Emil Frederiksen: *Johannes Jørgensens Ungdom*, Kbh. 1946, s. 135, som anfører, at anmeldelsen stod i *Politiken* 14/8 1891, hvad desværre ikke er tilfældet.
 34. Theodor W. Adorno: »Rede über Lyrik und Gesellschaft«, i *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften*, bd. 2 Frankfurt a./M. 1974, s. 64-65. Jørgensen

skrev i øvrigt tidligt en interessant introduktion til Stefan George i det norske tidsskrift *Samtiden* (som man savner i Peer E. Sørensens nævnte antologi). Her roses hans digtning ikke for formen eller indholdet, men karakteristisk nok mere for dens stemning og for det indtryk, den gør, »af ren og ægte poesi«, Johannes Jørgensen: »Stefan George.« i *Samtiden*, 4/1893, s. 23.

35. Refereret hos Erik Skyum-Nielsen: »Johannes Jørgensen«, i Torben Brostrøm og Mette Winge (red.): *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. 1, Kbh. 1980, s. 69.
36. Johannes Jørgensen: *Bekendelse*, Kbh. 1894, s. 46.
37. Sørensen, s. 157.
38. Op. cit. s. 146.
39. »Anerne bringer forbandelse« hedder det i Rimbauds andet »Seerbrev«, jf. Friedrich, s. 60.
40. *Emigrantlitteraturen*, s. 123-24.