

Den diskrete charmetrold

Kritiske betragtninger over et Paludan-citat

Af Peter Brask

1

Vær venlig at notere:

... jeg er ikke tilvens med Nutiden. Den vil ikke Ro, Dybde, Blomster, Sværmeri og D-Dur Koncert. Den vil Fold i Benklæderne, Boxekampe, fyldte Chokolader og Grammofoner. For mig gerne. Men jeg vil ikke lege med; jeg trækker mig tilbage. (143.103).

Citat slut! Og det skulle så være Paludans tidskritik i kort begreb. Ordene citeres gerne som hans egne, og så er Nutiden tyvernes Danmark. I en skolebog fra 1981 hedder det således om Jacob Paludan, at

Fra debutbogen [...] til de erindringsbøger, der afslutter Paludans produktion, sker der ingen egentlig udvikling, mere en nuancering af synspunktet. [...] I sine opstillinger af modsætningen mellem samfund og individ svinger han fra melankolsk resignation over humoristisk skepsis til stejl afvisning. Resignationen ses især i romanerne, den mavesure kulturpessimisme fx. i det polemiske skrift »Feodor Jansens Jeremiader« (1927): »Jeg er ikke tilfreds [!] med Nutiden [osv]«

Men de kendte ord er fra *De vestlige Veje*, debutromannen 1922, hvor emnet er USA 1918 og taleren fiktiv. Den optryktes 1943 med de to følgende romaner, og fællestitlen angiver emneskiftet *Fra Amerika til Danmark*. Nok blev USA skræmmebilledet, da Paludan hjemvendt fandt fædrelandet truet af amerikanisering, men hans romanverden strækker sig over tyve år og arbejder netop med ændringer i tiden. *Citatet* bruges dog jævnthen som en Paludans Formel; det bringes fx på omslaget af den norske (dansksprogede!) udgave af jeremiaderne, Oslo 1960. – Skolebogen fortsætter en ældre dansklærertradition, hvis baggrund jeg vil belyse.

Ved genudgivelsen skrev Paludan at *De vestlige Veje*

fortæller om Emigrantskæbner i Sydamerika og i Arbejdsløsheds, Forbudets og det tekniske Gennembruds U.S.A. kort efter den store Krigs Afslutning 1918.

Citatet er en replik af den arbejdsløse, bravt drikkende danske violinist Bjørn Egede, som efter få år i Staterne er grundigt Amerika-træt. Han taler til romanens hovedperson, arbejderen Harry Rasmussen, som i otte år uden gevinst har slået sig vej frem i USA. Samtalen er mest Egedes monologer, for Rasmussen er ordknap. Omkring replikken har Rasmussen dog et par korte forbehold overfor Egedes ætsende sarkasmer. Ordene falder, da Egede just er dukket op i romanen, men dog efter at han allerede i en halv time har udgydt sin harme over USA. Han er arg på kapitalismen og dens umenneskeliggørelse af alle samfundets livsformer. Men sandhedens time er nær, »Det banker allerede på Døren« – »Hvad banker?«, spørger Harry. »Verdensrevolutionen«, svarer Bjørn. (140.101).

For Bjørn Egede er *kapitalismen* roden til Amerikas onder. Det synspunkt hævder også Hugo Fahlen, den sympatiske mand i *Søgelys*, Paludans næste roman, 1923. – Litteraturhistorien husker citatet, men glemmer oftest synspunktet.

Lærernes vigtigste ledetråd ved Paludanstudiet var længe Ernst Frandsens *Aargangen, der maatte snuble i Starten*, 1943. Dér tales om et grundmotiv i romanerne: »Mennesker med Brud i Malmen«. Det er vist mennesker, som ikke kan udvikle sig ved positive forhold til omverdenen, fordi de selv mangler indre sammenhæng. Manglen skyldes dette »Brud« og, siger Frandsen, »Det er Tiden, som faar Skyld for, at den enten har slaaet Bruddet eller har umuliggjort, at det kan heles«. I den forbindelse udnytter han citatet:

Rent elementært er Problemet stillet i Debutbogen *De vestlige Veje*. Scenen er Amerika, én Gang Frihedens, nu alle mulige Forbuds land. Millionærerne er Herrer, og Folket holdes blot i nogenlunde Foderstand – som Heste, der skal kunne trække – og muntres i en barneglad Form for Kultur, hvis Højde er Fodklaveret med indbygget Grammofon, Synkoper, shows, Boksekampe

og fyldte Chokolader. Som fornemste Aarsag til Tilstandene angives uden indgaaende Forklaringer Amerikas højtbegavede Kvinde, den »pene lille Urt«, der har Strygebrættets enkle Form, og hvis Tale er en Tordenbyge, hvis Latter et Jordskred. (Frandsen 1943:30).

Her sammenflikkes stumper af Egedes taler. (1922: 136f, 142f 145, 151f). Når de adspredte steder stilles kløds på hinanden, giver det glid og smut i betydningen. Her skal kun ét bemærkes. Romanen angiver *ikke* kvinden som »fornemste Aarsag til Tilstandene«. Frandsens ironi er malplaceret. For Egede er kvindens adfærd et symptom, som også forholdene på arbejdsmarkedet, i kunstforståelsen, i forlystelselivet. Hele syndromet viser den amerikanske syge: kapitalismen. Kvindens pervertering har økonomisk oprindelse:

Folket må ikke forvænes; vi skal have gode Soldater til næste Gaskrig [...] Kvinderne skal gå ind i Mændenes Pladser, efterhånden som disse ad kemisk Vej udryddes. (152.109).

Jeg har spurgt Mændene her, om de ikke skammer sig, om hvor de har gjort af deres fordums Heltekraft; de forstår mig slet ikke, de ser hen for sig med vandede Øjne og siger: Min Kone kan tjene 30, jeg kun 20. (157.112).

Musikerens kritik udgør romanens sidste femtedel. Læseren er da vant til at opleve gennem Harry, og hans anker over Bjørns svada (fx 143.103) er netop sådanne almene, artige og spage, som forfatteren vel kunne forvente af sine dannede læsere – og snarere af dem end af en »Harry«. De angår ikke kritikken indhold, men dens grundlag: eners selv-syn: »Man må ikke på så enkelte Grundlag dømme så omfattende« (143.103). Skulle *det* være forfatterens mening? Næppe heller. Eller kun, hvis han overlod den sidste femtedel af sin roman til en fusetast blot for at vise ham frem.

Tidskritikken i Paludans romaner kommer sjældent fra hovedpersonen. Fahlen i *Søgelys* er en hovedperson i anden række. For *Jørgen Stein* er kritikeren især Leif, arbejderen, der ender som operasanger, men vist med sin sociale holdning bevaret. Fra ham får *Jørgen* sin sociale grundfølelse ... med tiden neddysses til en skyldfølelse.

Arrangementet af kritikken hindrer den i at være forfatterens raskvæk. Udsigerne har fortællerens sympati, men hvad de siger, er med

dem indsat i en fiktion, der begrundet meneringerne som *deres*. Sympati-
 en giver dem ret til at have dem, men ikke dermed ret *i* dem – og slet
 ikke læseren ret til at gøre dem til forfatterens. Fiktionens dialektik
 suspenderer »forfatterens mening« i et spil med extremer. Læseren
 kan vel selv tænke? Eller holde avis: Bjørn var forfatterens røst i »Kø-
 benhavn«, men Harry i »Roskilde Avis«...

3

Egedes pointe var økonomisk – og mangler i *citaten*. Dets yndest kan
 dog have flere grunde end denne behagelige forglemmelse. Lige forud
 bruges ordene »denne Kritik af Nutiden«; så kommer listen over
 Tidens manglende dyder og åbenbare synder. Stikord & resumé. Pæda-
 gogens guf. Men måske er der subtilere årsager, også.

Frandsen talte om grundmotiv: et åbenbart emne teksten igennem.
 Når jeg nu taler om tema, betyder det noget andet: et system af mod-
 sætninger. Teksters motivbehandling styres af deres temaer. Motiver er
 per definition åbenbare. Temaer kan være skjulte og kommer da først
 frem ved analyse. Romanpersoner kan gruble over motiver eller samta-
 le om dem. Men de kan ikke snakke med om romanens temaer. Thi
 kunne de, måtte de vide, at de selv er fiktioner – men det må man ikke i
 realisme.

Skribenten kender sin teksts motiver, ikke nødvendigvis dens temaer.
 Men det sker, at skriveteknikken viser skribentens viden om et tema.
 Et eksempel, fra *Markerne modnes* II,10 (1927:60 & 64). Godsejer
 Reuter er håbløst i gæld til sin sagfører, men vil ikke vide af det. Han
 opholdt sig »meget i Kontoret, klirrede med Nøgler og gennemlæste
 vantro store Aktstykker«. Sagføreren vil have godset – eller have sin
 uafsættelige datter gift med Reuters søn, Ralf. *Han* flirter med Ellinor,
 en pige af Selskabet som ferierer på godset. »De havde faaet den
 Vane at udveksle forseglede Morgenhilsner«. Ralf får endnu én og
 løber »hendes lille Akstykke igennem«, mens tjeneren venter på sva-
 ret. Ralf tøver med fyldepen i hånd: »et snedigt, men ikke et ufarligt
 Redskab, en saadan Pen; man skrev og skrev, og tilsidst forskrev man
 sig«. Han sender blot en rose – og undgår forlovelsesløfternes gældsbe-
 viser. Temaet forbinder modsætninger mellem økonomi og erotik, af-
 magt og magt, faderens forblindelse og sønnens klarsyn. »Aktstykke«
 om Ellinors *billet* viser den bevidste kobling – og »forskrive sig« gør

man ellers til Fanden, hvis fødselsdage er terminerne. Såvidt eksemplet.

Jeg vil vise, at *citatet* styres af et tema i Paludans romaner, men skjult. Garvede læsere kan måske fornemme det alligevel. Citatet skal analyseres i næste afsnit, hvor det ses at temaet er sexuel. Men først vil jeg se lidt mere på Ernst Frandsens brug af citatet.

I *De vestlige Veje* er der et pænt stykke fra citatet til talen om kvinden. 1922: Bjørn tager fat s. 131, citatet står 143, kvinderne nævnes 152 og beskrives 155. (1943: 94, 103, 109, 111). Også i fiktionen er der afstand, citatet og kvindebeskrivelsen hører til hver sit døgn.

Frandsen angiver kvinden som årsag just efter stumper af citatet og indfletter så lidt fra kvindebeskrivelsen, hvor Egede siger:

Vi talte om Kvinderne, Amerikas sværtbebrillede, højtbegavede Kvinder. Jeg kender selv et Par Exemplarer, der har Strygebrædtets enkle Form, deres Tale er som Tordenbyger, deres Latter som Jordskred. Pænc, lille Urt –! (155.111).

Det er godt nok et grundmotiv i romanerne, men ikke Frandsens brudte malm. Forfatterskabet viser idiosynkrasi mod studerende fruentimmer; læseren kender et par fra de følgende bøger. Deres briller er ranet fra lærde mænd, hvis kapacitet dog ikke fulgte med. Den sværtbebrillede Ellen i *Jørgen Stein* opgiver glad den jura, hun kaldte sit »Livs Interesse«, så længe det kunne gøre hende interessant. For Sigrid Nord smuldrer filologien: »Hun interesserede sig levende for sin Videnskab – havde i alt Fald gjort det, indtil den begyndte at blive besværlig«. (*Søgelys* 26.143). Hun opgiver den – og bliver straks mindre interessant for d'hr med brillerne. På et dampskib i *Markerne modnes V*, 7 (186) iagttages to omhyggeligt malede »Damer af ubestemmelig Alder, begge Fruer; den ene blev beruset og rev Brillerne af en Herre«.

Efter »sværtbebrillede« er da »højtbegavede« grov sarkasme. Strygebrættet: modens barmudjævning, et goldhedstegn, forstærkes til tordenbyger og jordskred, som ligefrem udsletter markens grøde. Sarkastisk brugt er også slutvignettens mod-billede:

I Skyggen vi vanke,
Blandt lysgrønne Straae,
Sanct Hans Urt vi sanke.
Hvor Blomsterne staae.

Pæne lille Urt
 Staaer saa frisk og grøn,
 Uformærkt i Løn.

som synges af »Pigerne inde i Skoven« i *Sanct Hansaften-Spil, Øhlen-slægers Digte*, 1803. Med urten peger Egede hjem mod et romantisk ideal, hvor kvinden var så tænksomt taus og fuldbarmet, som hun i USAs metropolis er skvaldrende flad.

Paludan genbrugte allusionen i *Søgelys*, hvor Sigrid Nord interviewer en debuterende digterinde, som

maatte snyde sig til at skrive om Natten, fordi hendes Forældre ikke syntes om hendes kunstneriske Bestræbelser. De syntes hun skulle være som en pæn lille Urt, og tænk de syntes at deres Datters Følelser ikke kom Offentligheden ved. (137.248).

Kvinden bør forblive uformærkt i løn og iøvrigt slå rod i tallerkenrækken – mente forældrene. Hos Egede skal urten sætte amerikanerinden i relief. Hendes type huserer i de senere romaner, ikke som den eneste, men mændenes undergang er forbundet med skæbnesvangre forhold til disse »amerikaniserede« kvinder. I debutbogens intrige var kvindeforholdet endnu ikke afgørende. Den efterlod Harry til en uvis skæbne, som ender brat i en sidebemærkning i *Søgelys*: Hans kvinde prostituerede sig, han skød sig. Forfatteren synes først at have reserveret sig retten til at fortsætte Harrys historie, men likviderede den her. Derved projicerer han kvindens fatale rolle bagud på sin første roman.

Frandsen fulgte denne historie-revision og bidrog til at sløre den økonomiske argumentation med revolutionstruslen i debutbogen. Men kortslutningen i hans collage, fra *citater* til Kvinden-som-Årsag, kan også skyldes at han fornam det sexuelle i citatet.

Før vi går videre med dén formodning, skal det bemærkes, at Frandsen ikke siger alt, hvad han ser. Han vidste besked med Øhlenslægerallusionen, men signalerede det kun for indviede, ved et filologisk kneb. Paludan skrev: »Jordskred. Pæne, lille Urt –!« og Frandsen: »højtbegavede Kvinde, den »pene lille Urt«, der har«. Han markerer *at* der er et citat hos Paludan, men siger ikke mere. Kendere kunne fange blincket og goutere at Frandsen ikke blot huskede visen, men kilden. *Digte* 1803 har »Pæne lille Urt« i første strofe, men i den sidste pludselig

»Penc lille Urt«. Det lille »e« er kritikerens hilsen til den dannede medvider. Videnskab for Hvermand.

Måske skal man altså være forsigtig med at påstå, hvad en Frandsen kan have vidst eller ikke vidst – eller »vidst« uden at (ville) vide af det. Men hvis det sexuelle i citatet ikke forelå for Frandsen, så er pointen, at han *reagerede på det* ved kortslutningen. Og så vandrede citatet ellers i skole med sin kontrebande; skjult måske selv for skribenten: her er ingen Aktstykke-ord. Men skrevet det har han.

4

Nu endelig citat-analysen. En remse i en ramme: »Jeg er ikke tilvens med Nutiden. Den vil ikke [A]. Den vil [B]. For mig gerne. Men jeg vil ikke lege med; jeg trækker mig tilbage«. Nutiden som sagt USA 1918, Øst-staterne. Verdensrevolutionen må snart følge af kapitalens tyranni – men taleren er ikke revolutionær. Samfundet er barnagtigt, Bjørn søger et andet, ikke i kamp, men ved flugt. Tilbagetrækningen er bogstavelig:

den eneste Redning er at finde sig et fjernt Sted og leve som Huleboer, til det dages. Denne Verden er blevet sådan, at man ikke med sin bedste Vilje kan finde den røde Tråd mere. At leve i Byerne er at være aktiv Deltager i Myrderiet. Et fjernt Sted, omgivet af Blomster og Himmel, af Hav og Skove.
(102.142: Myrderiet < Skændselen).

Kort efter tager Bjørn til Danmark: han har arvet.

(I det løsgående citat bliver Nutiden (tyver-)Danmark og tilbagetrækningen kan da kun blive et indre exil. Den konkrete mening forflygtiges og personens valg reduceres til en holdningsændring. Undertiden henvises til Steins hønseri).

Tiden skildres i remserne. De to sæt egenskaber tilknyttes værdier. Fordelingen fremgår allerede af rammen og skal forudsættes i remsen: A positiv, B negativ.

Remsen som genre, for voksne. Historien begynder senest med Aristofanes. Store navne er Rabelais, Swift, Joyce. Hos Whitman, futurister & expressionister udnyttes den for special effects. Den er altid et spil med værdier. Står de i to fronter, kan remsen være en blot forstær-

kelse; inddrages da mindre værdiklare størrelser, kan remsen værdimærke dem, undertiden i et chok. Nævnes værdimodsatte størrelser på skift, kan det flimre, give en svimlen eller svæven, med flere mulige følger. Helheden kan fx udtrykke et nyt bevidsthedstrin, hinsides det givne godt-ondt; visse tyske barokdigte foretager en Aufhebung. En anden mulighed er at polerne sletter hinanden parvis, så det hele ender godt, skidt eller ud i det blå. – Hos Whitman skal remsen i reglen demonstrere rablende begejstring. Otto Gelstedes *Reklameskibet* (1923) tager ironisk afsæt fra denne type af remselyrik – eller dens forfald i rekommandørbulder. Mere raffinerede remser kan umiddelbart virke rablende, men meningsfulde for en nærmere granskning. Hvis vi opfatter hurtigere end vi forstår, kan vel sådanne remser smutte uden om vort kritiske beredskab og efterlade skjulte forestillinger hos os. Sådan er citatets remse:

A: Ro, Dybde, Blomster, Sværmeri og D-Dur Koncert

B: Fold i Benklæderne, Boxekampe, fyldte Chokolader og Grammofoner

A hænger straks sammen på grund af teksten forud: Ro og dybde er der i hulen, blomsterne er fra naturidyllen, fjernt fra den dræbende by. Her dyrkes kærlighed i uskyld (»Sværmeri«) og en levende musik, som selv har ro og dybde: Beethovens violinkoncert. For dén må det være, når mester Bjørn siger »D-Dur«. Hans kollega Ivar i *Markerne modne* finder dyb godhed og inderlig hjertevarme i denne musiks jævne melodi. (III, 7; prof. Ross' koncert i Palæet februar 1918. Talen er om 1. satsens sidetema). A-verdenen er skøn åndelig orden. Sindet hviler i naturen (blomster, ikke jordskred!), hvor mennesker sværmer i en aura af sød musik; indre og ydre harmoni i sublim løftelse.

Men B er bylivets skrammel; mode, sport, slik og larm. »Grammofoner« betyder død og dårlig musik ...

Kender De Synkoper? Dum da-øh-dum! De er Amerikas Indsats i Døgnmusikken. (142.102).

Ungdommens øren er døvet af jazz og synkoper:

De kan ikke høre Sødmen i en simpel Sang; de kan ikke høre, at Violinen er et Instrument, som Vorherre må have glemt hernede,

da han skabte Verden. De længes hjem til Fod-Pianoet med indbygget Grammofon. (145.104).

Hulkort-klaver drevet med fodkraft. Og den indbyggede var hæslig. Endnu 1931 virkede »al mekanisk Musik (inkl. Radio), som var den indsvøbt i en metallisk skraldende Atmosfære; den menneskelige Stemme *kan* stundum klinge nogenlunde, Klaver lyder altid forskrækkeligt« – skrev Dansk Tonekunstnerforening i en pamflet om *Levende Musik – Mekanisk Musik*.

Tidens andre lyder er forfængeligt moderæs, rå forlystelser og barnagtig slikkenhed. Icecreambarer fortrængte de rigtige, de er »Ligkapper af Spejle og Marmor« (151.108). Her var kvinden virkelig årsag:

Hun lagde sin Dødvægt af Stemmer i Vægtskålen for at få noget forbudt, som hun ikke havde Forstand på. Man spurgte hende jo; man spurgte Kvinden. (152.109).

Bjørn regner rusen (rhinskvin!) til de civiliserede forlystelser. Fælles i B er kulturtabet, også folkeligt. Det afstumpede, det ubarnligt barnagtige og plat mekaniske; puritanismen *run mad*. Men her er ingen orden og stigning som ved goderne i A; emnerne skumpler mod hinanden. Hvad har pressefolder med boksekamp at gøre, eller grammofoner med chokolader? Er de måske også »fyldte«, med stads?

Dog, remserne får yderligere mening læst i ét, som man opmuntres til ved rytmer og klange. Jeg finder deres mønstre og vender så tilbage til meningsanalysen.

Rytm. A er en todelt strofe, tre trokæer & tre anapæster: (ro dybde blomster) & (sværmeri og d-dur koncert); svagtrykspause efter førsteordene. B er stakåndet, det hele kommer væltende. Takterne ser overfyldte ud, men øjet kan bedrage. »Benklæ(de)rne« bliver en daktyl – og »fyldt(e) Choko« vel næsten? Så er B også en strofe, med et varieret vers. Se hellere *figur 1* med metriske takter og stavelsernes varighed anslået i noder. (Metrisk notation forholder sig til musikalsk ligesom fonematisk til fonetisk).

Men hvorfor rabler det i B? A er enkel: først 2-slag, så 3-slag og inddelt med pauser. B har ingen og de blandede rækker skrider ud i prosa. Førsteverset Ba er en kneben model for Bb. Trokæen »fold i« bliver en overfyldt daktyl »fyldte choko«. Hele første trykgruppe i Ba: »fold i benklærne« 31-211 skal modsvares af »fyldte chokolader og«,

- A1 (ro dybde blomster) (sværmeri og)
 B1 (fold i benklærne) (boksckampe fyldte cho)
 A2 (d-dur koncert)
 B2 (okolader og grammofoner)

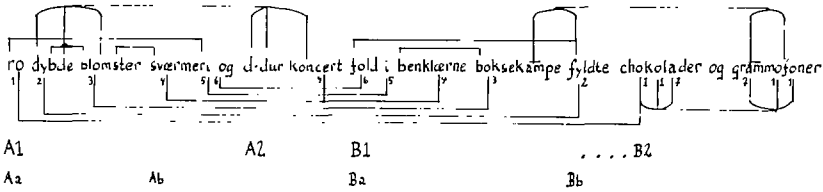


Fig. 2. Lydmønstre

Linjerne forbinder stavelser med bogstavrim eller assonans. Tallene 1-7 angiver vokaler. A1, B1, A2, B2 er mønstrenes deling af teksten.

Aa, Ba, Ab og Bb er den rytmiske inddeling fra figur 1.

Jeg har brugt min erindring om Paludan-generationens pænere københavnsk 20-30 år efter tekstens tid. Bedre viden om talen i embedsmandsmilieu med gammel københavnsk tradition, suppleret med den ældre JPs radiooptagelser, havde været solidere. Dog kan forestillingerne om mønstrene jo fremme dem i oplæsning og aflytning; det historiske giver minimalbetingelser, men ingen autentisk empiri. Det afgørende er ikke de præcise fonetiske nuancer, men ligheder mellem lyd, hvis tekstgrundlag jeg vil udpege. Det er da ikke nok at vise mønstrene – de skal også dominere, dvs der må ikke være ret mange andre. Derfor gennemgår jeg de 10 mulige forbindelser, der er for 4 afsnit.

Interne. Grænserne af A1 forbindes ved *ro,ri* og her er lydpar med b og med s. Grænserne af B1 forbindes ved *fold, fyld* og her er et lydpar med b. A2 har kun én trykgruppe, men rummer dog *d-dur*. B2 holdes sammen af en krebsgang af vokaler *ooa:ooo* måske med a-varianter. Beliggenheden af lyd og mønstre overskues i figur 2.

Eksterne. A1-B1: vokalerne i *ro, dyb, blom* kommer modsat ordnet i *boks, fyld, cho*, så vokal nr 123 bliver 321. Vokalerne *sværmeri og* (456) krebses i *fold i klær* (654). De tolv lyd tilsammen danner i forløbet vokalkrebsgangen

Midt heri findes koncert som kan forbindes med *sværm*, *klær*, altså med vokal 4, og være aksens i symmetrien. – For A2-B2: ingen forbindelser! A1-A2 forbindes ved gentaget *d-d*, ved krebsens nr. 4 og svage-re ved *blomst koncert*. Sluttelig er B1-B2 fælles om *am-f*, A1-B2 om vokal 1, A2-B1 om vokal 4.

Resultatet ses i figur 2. Det dominerende er krebsgangen A1-B1, som udstikker disse afsnit – og giver os A2, B2 til rest. Dernæst sikres disse fire afsnit ved interne sammenhæng og desuden heftes A2 på A1 og B2 på B1. Der ses ikke så mange andre forbindelser at det anfægter systemet.

Rytmer & lyde. Begge mønstre tvedeler A og B, men snittene er ikke de samme. Indenfor A hører »sværmeri og« rytmsk til andendelen (Ab), men lydligt til førstedelen (A1); pauserne om »sværmeri« tillader ordet at virke som hængsel-led uden at bryde mønstrenes samvirke. Derimod synes mønstrene at modvirke hinanden ved det tilsvarende sted i B-remsen; her hører »fyldte« rytmsk til andendelen (Bb) og lydligt til førstedelen (B1), især fordi den lydige andendel (B2) hænger godt sammen ved sin lille vokalkrebsgang (ooa). Grammatisk hører »fyldte« jo til slutningen, og forbindelsen til denne markeres også ved *fyld:fon*. Man kunne overveje at lade lydmonstrets sidstedel være den samme som rytmernes! Her er en ambivalens – det trækker begge veje i »fyldte«, lydligt. Men ikke rytmsk, så ordet er ikke et »hængsel«. Stedet mudrer mønstrene – og det var hér også rytmerne vaklede. Værd at notere sig.

Meningen igen. Modstillingen af koncert og grammofoner under kategorien musik eller *kunst* har vi begrundet. Indenfor A forbindes blomster og sværmeri ved *erotik*, da blomster er en frier-attribut, mandens gave. Men man kan også komme med chokolader. Vi kobler dem altså med blomsterne – men husker værdimodsætningen mellem A og B. Hvad er der galt med mandens chokolader? Vi får se. Nu har vi værdimodsætningerne:

kunst: (d-dur koncert) m (grammofoner)
erotik: (blomster) m (fyldte chokolader)
 (positivt) m (negativt).

Blomsterne var knyttet til sværmeri. Der ses intet tilsvarende for chokoladen. Til rest i A er »Ro, Dybde« og i B »Fold i Benklæderne, Boxekampe«. De sidste er umiddelbart modsat Ro, ikke blot som urolig-

ge men måske som udtryk for aggressioner... også publikums? A er åndens verden og Ro er da et vidnesbyrd om åndelig *styrke*, som boksekampen om den legemlige. Til rest er da »Dybde« og »Fold i Benklæderne«. Kan de semantisk forbindes, får vi en »kiasatisk« sammenhæng, som allerede antydnet af lydene. I åndelig betydning er dybde indre konsekvens og sammenhæng, orden i ånden, modsat det lavbundede eller overfladiske. »Fold i Benklæderne« er også orden, men materiel, bogstavelig overfladisk og mere bestemt af samfundets modeluner end af subjektets gehalt; igen med positivt først:

styrke: (ro) m (boksekampe)
orden: (dybde) m (fold i benklæderne).

Værdimodsætningen er koblet med åndeligt modsat legemligt, materielt. Det stemmer med *kunst*-modsetsningen mellem levende og mekanisk musik. Aner man fejlen ved chokoladen? Blomster kan være kostbare, men også plukkes ganske vederlagsfrit. De er nok materielle som chokoladerne, men ikke kunstige – og rigtige damer *spiser* dem ikke.

Pressefolder & boksekamp er mandens affærer. Hvis deres modsætning også er mandskarakteristik, så har vi to mandstyper. Dermed stemmer at blomsterne som frier-attribut er mandens, og denne mands erotik er »Sværmeri«. A-manden med den indre orden og styrke er en sværmerisk elsker; klassisk musik sætter stemningen og antyder måske at denne elskovs højder især er åndelige. B-mandens orden og styrke er ydre og legemlig, han er en modesheik med råstyrke, hans pige skal have chokolade, værsgo, ikke blomster. Om de vulgære grammofoner vil jeg nødig udtale mig her. Men så mangler der i B-mandens tekst en modsætning til »Sværmeri«. Hvad er X som glimrer ved sin tomme plads mellem Chokolader og Grammofoner? X er B-mandens elskov, legemlig og materiel, alt andet end sværmerisk, og på forhånd minusmærket af forf., undskyld Bjørn.

Blomster kan være andet end tilbederens gave. De kan være billede for den tilbedte. Men når kvinden er blomster, er manden som den sværmende bi, der kan »uddrage den nydeligste Sirop af enhver velugtende Urt uden at beskadige dens Væsen, eller formindske dens Lugt«, som allerede bemærket i *Bie-Kuben* af den 10. april 1759 i mere opbyggelig hensigt. – (»Pæne, lille Urt«, hm). Men til As blomster svarer Bs fyldte chokolader. Tydes de også som kvindens erotiske karakteristik, så får det konsekvenser for B-manden og hans X. Blom-

sternes nektar bliver nu chokoladernes fyld, også æterisk bevares, men ikke opnåeligt ved *Bie*-metoden. Chokolade-elskeren må være en aggressiv, destruktiv konsument, alt eller intet! X er da fuldbyrdet fysisk elskov, samlejet negativt anskuet som noget nær voldtægt ... eller boksekampe? Kvinden som chokoladeovertrukket kunsthonning passer jo så også til manden med de forfængelige bukser.

Som helhed handler teksten da om mandens erotik. Men denne helhed bliver først til på et senere »artikulationstrin« (for nu at misbruge fonetikken) eller rettere sagt: denne helheds udtryk er ordenes første indhold, deres betydning umiddelbart i konteksten (Hjelmslevs »konnotationssprog«, umisbrugt). Frembringelsen af dette senere trin støttes af de abstrakte (i sig selv meningsforladte) rytmiske og lydlige mønstre – de er katalysatorer i denne meningsproduktion. Men teksten siger ikke sin højere mening rent ud. Den camouflerer den – og lader camouflagen om at påkalde opmærksomheden: analysen. Ikke for intet var der særligt knas i systemet ved de »fyldte Chokolader«. Men også bag camouflagen er der flere lag. Først siges blot, synes det, at den moderne amerikanske erotik er overfladisk, mekanisk, materialistisk unatur som resten af denne kultur. Men den nøjere betragtning viser, at i denne tekst er erotik jo mere negativ og unaturlig, jo mere krop den har. Teksten både forvrænger og fortrænger erotikkens legemlighed. Men netop fortrængningen, camouflagen tillader at teksten overhovedet *kan* kolportere det forbudte emne. Og det er måske den egentligste forklaring på *citats* vandring. Dets vid udspringer af denne Lustgewinn, men næppe med kvinden som fornemste årsag.

Citerede udgaver.

Musikpamfletten *Levende Musik – Mekanisk Musik* er citeret efter Hjelmberg & Saltoft (red.) *Om Musik* (1948), II: 261.

Alle andre tekster citeres efter førsteudgaver. Ved citater fra *De vestlige Veje* og *Søgelys* tilføjes sidetallet fra optrykket i *Fra Amerika til Danmark* (1943). Den i indledningen nævnte skolebogsartikel om Jacob Paludan skrev Erik Skyum-Nielsen til *Litteraturhåndbogen* (1981), s. 422, red. I. Fischer Hansen m.fl.

Oplysningen om anmeldernes opfattelse af 'forfatterstemmen' i *De vestlige Veje* har jeg fra Henrik Oldenburgs *Jacob Paludan* (1984), s. 191ø. Overfor s. 192 ses iøvrigt en tegning i et brev fra JP 1921 af hans (og Bjørns?) violin i vinduet hos pantelåneren (Pawn Shop) i N.Y., men gaden hedder »Grosskappital«.