

Ild og stof

Perspektiver i Tom Kristensens prosaekspressionisme.

Af Johan de Mylius

Licht wird alles, was ich fasse, Kohle alles, was ich lasse
(Friedrich Nietzsche: »Ecce homo«).

Pyrenæernes gule klippevægge gled tæt forbi det åbne kupévindue. Jeg kunne nå dem med hænderne, og jeg kunne klappe dem og overbevise mig om deres ru realitet. Men det ville snart have udviklet sig til et slagsmål, hvor jeg havde fået huden flænget af fingrene, for med ét kunne bjergene jage en gul stennæve frem og true ind ad vinduet...

(Tom Kristensen: »Ind i Spanien« fra *En kavalier i Spanien*).

Ekspressionismen og det visionære

Det, man inden for dansk litteratur gerne giver navn af ekspressionisme, er mange ting. Først og fremmest inspirationen fra malerkunsten, der i prosa og lyrik omsættes i beruselse i farver, flader, linier og former. Beskrivelserne bliver til maleriske eruptioner. I første årgang af *Klingen* (1917) havde Sophus Claussen proklameret, at »ved Malerkunst fornyes Riget« (sml. *Aabenhjertige Fortielser*, s. 103). Men de unge digtere, der lod sig inspirere af eksperimenterne i malerkunsten, hentede dog litterært set næring fra andre kilder end lige netop Sophus Claussen. Mere beslægtet med de unges trang til en stærk og farverig udtryksform var Johannes V. Jensens kraftfulde, suggestive stil. Sammen med Jensens ja til den ny verden blev hans sproglige »almagt« (som Hamsun kaldte den i sit brev om »Bondekulturen«) en vældig bekræftelse og inspiration for en del af den lyrik og prosa, der nød godt af den hektiske opstemthed under 1. Verdenskrig og i de første efterkrigsår, og som lod farverne »skratte af stejl kraft og pragt« (Harald Giersing i *Klingen*). Jensen, der i sit darwinistiske livssyn fragede en side af naturalismen videre, blev i sin accept af den ny virkelighed og i sin kunstneriske praksis en væsentlig forudsætning for en kunst (til dels Bønnelyckes, men især Tom Kristensens), der i sin tilknytning til malerne fandt vej ind i noget, som til en begyndelse havde skikkelse af antinaturalisme.

Ikke så langt fra denne retning befandt den mere konstruktivistiske side af ekspressionismen sig, sådan som den kendes fra digte af Harald Landt Mømberg, i øvrigt en af de få af den tids digtere, der vedkendte sig glosen ekspressionisme. Hos ham er inspirationen fra kubismen og dadaismen iøjnefaldende. Endnu en isme dukker her op i synsranden, nemlig surrealismen, der i 20'erne repræsenteredes af til dels Johannes Weltzer og især Schade.

En anden retning inden for ekspressionismen er den, der mest kendes fra tysk lyrik (bl.a. Heym og Trakl), et skabningens véráb, en sprængthedsoplevelse, en chockreaktion på erfaringerne fra 1. Verdenskrig. Da det direkte erfaringsgrundlag manglede, blev denne side af ekspressionismen i følge sagens natur kun sparsomt repræsenteret i Danmark. Borbergs dramatik er vel det, der kommer den nærmest. Også Broby-Johansen har i *Blod* i visse måder hentet inspiration herfra, navnlig i sine skånselsløse skildringer af en (socialt) fortrængt virkelighed. I sin stil befinder han sig et sted mellem *Klingens* dyrkelse af farven og Mombergs konstruktivisme.

Den litterære ekspressionisme i Danmark er således langt fra noget entydigt begreb. Snarere er den et samlebegreb for en række af ismer, af intentioner og inspirationer, der løber sammen i den stærkt eksperimenterende litteratur fra tiden under og umiddelbart efter 1. Verdenskrig.

Alligevel kan man hævde, at en væsentlig del af ekspressionismen har at gøre med et fremstød mod en visionær kunst. Af hvad art disse visioner så er, om de er forbundet med en kvalitativt anderledes virkelighedsopfattelse, eller om de nøjes med at peppe den sansbare verdens overflade op ved hjælp af kubistiske former og raske malerklatter, er et andet spørgsmål, og i øvrigt ét, der kunne fortjene særskilt undersøgelse.

Den visionære kunst var et brud med naturalismens beskrivelsesmåde og virkelighedsopfattelse, og dens aner var at finde dels i 90erne (frem for alt Hamsun), dels blandt forfattere, der enten selv kom fra naturalismen eller på visse punkter lå i forlængelse af denne: Strindbergs drømmespilsdramatik blev den store igangsætter for den tyske dramatiske ekspressionisme, og både Johs. V. Jensen og, længere tilbage, Drachmann har haft betydning for Tom Kristensens forfatterskab. Sin gæld til Jensen afregnede Tom Kristensen i artiklen »Den unge Lyrik og dens Krise«, og Drachmanns visioner var han på sporet af i sit universitetsspeciale.

Tom Kristensen var ikke meget tilbøjelig til at kalde sig selv ekspressionist eller til i det hele taget at acceptere betegnelsen som gyldig for efterkrigsårenes unge lyrik. I den førnævnte artikel siger han bl.a. :

Hele denne Retning indenfor Lyriken blev paa Grund af nogle eksperimentale Oplæsninger med Revolverskud og grønne Projektørlys kaldt Ekspressionisme; men da ingen nogensinde blev helt klar over dette Navn, forsvandt det igen. De voldsomme Sammenligninger og de grelle Farver i Digtene kan maaske gøre Navnet brettiget, naar der ikke lægges andet i det, end at Digtningen har faaet Impulser

fra det moderne Maleri. (Trykt første gang i *Tilskueren*, juni 1925, her cit. fra *Mellem Krigene* ved Regin Højberg-Pedersen, 1946, s. 20).

Trods forbeholdene er Tom Kristensen så godt som nogen af de hjemlige ekspressionister involveret i et kunstnerisk opbrud, en eksperimenteren med en visionær kunst, sådan som det også kan læses ud af den meget citerede slutstrofe fra titeldigtet i *Fribytterdrømme*: Skabelsen, den kunstneriske og den eksistentielle, beskrives her ikke som en tålmodig formnings- og erkendelsesproces, men som en konstant dialektik mellem destruktion og tilblivelse, som syner, visioner, der rejser sig over undergangen og som et kunstnerisk udkast i virkeligheden giver denne kontur og mening (»for atter at støbe sig Syner / med lysere, farverig Tro« - (»Fribytter«, str. 4) og som en eruptiv udladelse af den indre ild.

I erindringsbogen *Aabenhjertige Fortielser* fortæller Tom Kristensen om, hvordan det visionære blev et felt, han måtte udforske nærmere, og om, hvordan han prøvede at fremkalde syner hos sig selv.

Han havde studeret Drachmanns visionære digte og skildringer for at finde ud af, hvad der lå bag. »Jeg ville vide det for min egen skyld, for jeg havde oplevet lidt af hvert. For nu ville jeg være synsk«. Og syner så han: Pallas Athene, en kæmpekålorm og de tre spyttende jesuitter, som kendes fra *Hærværk*, og som han kunne imponere Vilhelm Lundstrøm med. Og så har han prøvet at svæve, det, der i vore dages parapsykologi omtales som rejsen ud af kroppen (jvf. Aab. F. s. 104-05).

Der er meget af dette, som ikke bare fører indad mod Tom Kristensen, men som også fører udad mod tyverne. Maleren Vilhelm Lundstrøm nævnes som én, der eksperimenterede med lignende erfaringer, men man kommer uvægerligt også til at tænke på den mystisk orienterede bondeforfatter J. Anker Larsen, der i dette tiår vakte vældig opsigt med sin prisbelønnede roman *De Vises Sten* fra 1923, en regulær dannelsesroman, der fører fra landsbylivet over den vildeste søgen i de religiøse erfaringers verden - skildret med storbylivet som baggrund - frem til en buddhalignende selv-fortabelse påny i landsbysammenhæng. Det visionære anlæg hos Anker Larsen er den tidstypiske ramme omkring de eksperimenter, Tom Kristensen her omtaler, ligesom enkelte af hans »erfaringer« (at forlade kroppen) kan genkendes som et fællesområde, i øvrigt ét, som en mere ukompliceret og meget sansenær mystiker som Schade har beskrevet på sin spøgefulde facon f.eks. i digtet »Paa Café« fra *Hjertebogen* (1930).

Eksperimenterne med det visionære indgår således i en vidtforegrenet sammenhæng i tyvernes litteratur og kultur. Men sammenligner man parallelle

beskrivelser fra de netop nævnte forfattere med beskrivelsen her i *Aabenhjertige Fortielser*, er det tydeligt, at det, som man kunne kalde »genuine erfaringer«, nærmest er undtagelsen hos Tom Kristensen. Forskellen mellem ham og de to andre er påfaldende. Hos ham drejer det sig først og fremmest om *eksperimenter*, et bevidst forsøg på at fremtvinge ualmindelige synner med det klare formål at kunne skrive om dem. Der er milevidt herfra og til den stilfærdige selvfølgelighed, hvormed de »religiøse erfaringer« (jvf. William James) melder sig hos en Anker Larsen, sådan som denne har beskrevet det i den lille bog *For aaben Dør* (1926), som Vilhelm Grønbech i øvrigt skrev et meget indforstået forord til. Hos Tom Kristensen er det *viljen* til at være synsk, der er det afgørende, og beskrivelsen af synerne bliver da også både forcerede og lidt komiske. -

Afsnittet om det visionære fra Tom Kristensens erindringsbog er karakteristisk ved at have en begyndelse og slutning, der ophæver hinanden. Trangen til at udforske det visionære fremstår indledningsvis som en nødvendighed (»Jeg ville vide det for min egen skyld, for jeg havde oplevet lidt af hvert«), et eksistentielt og kunstnerisk behov. Men til slut udgyder Tom Kristensen sin dræbende ironi over det hele, antyder, at det blot drejede sig om en søgen efter stof til en i øvrigt mislykket digtsamling og konkluderer, at en sådan »primitiv synskhed« kun er »et bifænomen i den kunstneriske skabelsesproces.«

Men her er memoire-skriveren nok klogere end den, han skriver om. Både ud fra indledningen til afsnittet og med henblik på Tom Kristensens tidlige produktion kan der ikke være nogen tvivl om, at der bag de demonstrative eksperimenter med det visionære virkelig lå en nødvendighed. Her var noget, han for sin egen skyld måtte udforske. Det spørgsmål, der da melder sig, er: hvorfor? og hvilken betydning det visionære har i Tom Kristensens forfatterskab?

Og et andet spørgsmål: hvorfor trækker han sig ud af det igen? og på hvilken måde kan forholdet til det visionære (eller opgøret med det) sætte Tom Kristensens litteraturhistoriske position i tyverne i relief?

Alle disse spørgsmål kunne godt lede til hans lyrik, men de kan også føre ind i hans romaner, og det vil de gøre her. Intet værk af Tom Kristensen er vel i højere grad et udtryk for den danske litteræres ekspressionisme end *Livets Arabesk*, og på samme tid betegner denne roman en gennemskrivning af de muligheder og blokeringer, der for Tom Kristensen viste sig i forbindelse med det visionære, og det i en sådan grad, at de følgende romaner i flere henseender kan betragtes som uddybende og reviderende kommentarer til den første.

Drømmebogen

»Min private Cyprianus« har Tom Kristensen kaldt *Livets Arabesk* (*Aabenhjertige Fortielser*, s. 75). En Cyprianus er en drømmebog, dvs. en bog med tydninger af drømme. Kan man kalde *Livets Arabesk* en Cyprianus, er det dog ikke, fordi den i sig selv rummer tydninger af drømme eller overhovedet ret mange drømme. Bogstaveligt talt rummer den kun én, og det er munken Johannes' drøm (eller måske er det en hallucination, en vision?), der føjes ind i romanen umiddelbart efter hans sammenbrud. Mindre bogstaveligt kunne man måske opfatte hele *Livets Arabesk* som en art vision og da opfatte bemærkningen om den som en Cyprianus på den måde, at den er et fortættet udtryk for, hvad der rører sig i resten af forfatterskabet, og at den kan bruges som en nøgle til dette, et udgangspunkt for tydningen - en Cyprianus.

Rummer *Livets Arabesk* den hemmelige kode for resten af forfatterskabet, er broder Johannes' vision til gengæld en nøgle til forståelse af *Livets Arabesk*, såvel når det gælder romanens tilgrundliggende livsopfattelse, som når det gælder billeddannelsen¹).

Visionen, eller hvad man skal kalde den, er et mareridt, der griber den revolutionære munk efter sammenbruddet. Sammen med en gruppe socialistiske agitatorer - bl.a. Kahn, Birk og Liebiger - har han holdt flammende taler til folkemængden uden for en fabrik, men mistede sin indre styrke ved konfrontationen med tilhørernes hånlige grin. Samtidig blev demonstrationen splittet af politiet, og nogle af munkens folk blev sat fast. Hans »kæreste discipel«, alfonsen Ibal, som han har omdøbt til Theodor, fører Johannes til luderens Elises logi, hvor han kan skjule sig i nogen tid.

Angsten for den intethed, der har vist sig i sammenbruddet, angsten for forfølgerne samt den omgivende bordelatmosfære er de vigtigste forudsætninger for visionen.

Første trin i visionen har som udgangspunkt mørket og den røde lampes elskovsskær (Tranebogsudg. s. 197). Mørket bliver til dødsbilleder, mens det røde lys forvandles til en valmue. Valmuen brænder sammen, og de sorte støvdragere rager op som en kost, der holdes af en hånd. Kosten drysser aske og forvandles til en poleret stang med rene hår af gulrød farve. Hånden, der holder den, viser sig at tilhøre en uskyldshvid Ibal.

Andet trin i visionen er et gadebillede. Det er en forfølgelsesdrøm, hvor Johannes styrter ned ad gaden, fulgt af en skygge, der er ham selv. Under flugten begynder hans skygge at bløde, og bloddråberne forvandler sig til valmueblade, som han må samle op. Gaden ender blindt, og trængt op mod

væggen ser han pludselig, at han er i et fængsel. Der sidder Liebiger, Birk og Ibal som tre apokalyptiske skikkelser i hver sin celle. Johannes tilbyder dem valmueblade, så de kan gå gennem mure, men hans tilbud afvises. Tilbage er intetheden. Lyset i lampen er i mellemtiden gået ud, og »en tør, so-det lugt drev gennem Elises mørke værelse« (s. 204).

Visionen er meget udførligt beskrevet, og da den samtidig er beslægtet med gennemgående træk i såvel romanens generelle billeddannelse som i dens ideologiske grundstrukturer, kan den med føje betragtes som helt central for forståelsen af romanen. Alligevel har den i den foreliggende litteratur om Tom Kristensen ikke været genstand for en total analyse²⁾.

En tolkning af den kan bevæge sig på i hvert fald to niveauer. Det ene af dem er psykologisk. Man kunne her lægge vægt på det miljø, broder Johannes befinder sig i, ludermiljøet. Valmuebladene, der spiller en så central rolle i visionen, har at gøre med den røde lampe, der giver farve til hele rummet. Miljøets atmosfære af beklumret seksualitet samles i »skøgsløret« (s. 164 og 198), som ligger på puden. Johannes afskyr det, men har ikke kræfter til at fjerne det. Den røde farve (fælles for rummets lys og valmuebladene) står i kontrast til det intethedens mørke, han søger tilflugt i: »Der var dog stadigt røde farver i det sorte, røde, vækkende farver, som ikke ville opsluges helt. Mørkelagene var for utætte« (p.198). Under sin flugt spaltes Johannes i to, idet der foran ham løber en dobbeltgænger, en skygge, der har revet sig løs fra ham selv. Skyggen bløder, og bloddråberne bliver til valmueblade. Med den netop fastslåede symbolværdi in mente kan den flygtende skygge, der bløder, tolkes som den ikke-erkendte seksualitet, der skjuler sig bag Johannes' Jesus-identifikation (i *En Anden* og *Hærværk* kan henh. Valdemar Rasmussens og Jastraus Jesus-identifikationer opfattes som udslag af moderbindinger, altså af en slags infantil seksualitet). Johannes skulle da være at opfatte som en kontrastfigur til Baumann, der så vist ikke nægter sig noget i den retning, men som til gengæld under sin nedtur efter bordelscenen har en vision af den elskedes (konens) ansigt, som stråler af et indre lys og gennemgløder bordelværtindens laskede fjæs (jvf. s. 120).

Slutningen på Johannes' vision skulle da være en besk forklaring på, hvorfor han forløfter sig på Messias-rollen. Det er med valmuebladene, den uerkendte/ fortrængte seksualitet som våben, han vil forløse verden, men i sin splittethed er han ude af stand til at gribe afgørende ind i verden. Han afvises af de socialrevolutionære og til sidst også af den, han har knyttet størst forhåbninger til: Ibal.

Visionen begynder og ender med Ibal, og da der flere steder tales om, at

Johannes er forelsket i denne sin kæreste discipel, kunne der måske være grund til at give tolkningen en ekstra drejning i retning af en pubertetsagtig narcissisme (med en latent homoseksualitet), så meget mere som de indledende hallucinationer med valmuestænglen (udover at rumme tydelige fal-liske træk) netop forbindes med Ibald, den attræde og uforståelige.

En sådan freudiansk tolkning af visionen kan nok synes hårdhændet, men har alligevel noget for sig. Den kan bruges til en tolkning af de øvrige hovedfigurer i bogen, ligesom den påviste narcissisme og de dermed sammenhørende seksualitetsproblemer er væsentlige for forståelsen af perso-nerne i de senere romaner, Valdemar Rasmussen og Jastrau.

Endelig må det påpeges, at den tilsyneladende irrationelle vision er byg-get op som en strengt logisk komposition, der fungerer som utvetydig vej-viser ind i den freudske forestillingsverden ³⁾.

Alligevel er hverken visionen eller bogen tilstrækkeligt belyst ved en freudiansk analyse. Der kan foretages en tolkning, hvis bevægelse er direk-te modsat den freudske. Men *begge* tolkninger er ikke blot *mulige*, de er også *med nødvendighed til stede samtidig*, såvel i det her betragtede tekstudsnit som i de større helheder, romanen og forfatterskabet. At konstatere deres samtidighed er også at begribe forfatterskabets mærkelige karakter af march på stedet. Men herom senere.

Den freudske tolkning (og dette gælder både for den forståelsesmodel, der af forfatteren lægges ind i værket, og for den forståelsesmodel, som læ-seren benytter sig af) er som en kemisk analyse, der opløser billederne i de-res grundbestanddele. Den forstår ikke det foreliggende billede eller bevæ-gelsen i billeddannelsen, men opfatter billedet som en talen om »noget an-det« og går derfor bag om billedet for at erstatte det med et konkretum.

En vision som den foreliggende kan imidlertid også forstås som det, den er, ikke som en fordækt tale om noget andet, men netop som en vision, en tale i billeder og proces.

Hvad taler visionen da om? Den taler først og fremmest om mørket, om den lukkede gade, om mure, der spærrer Johannes inde. Og den taler om de flammerøde valmueblade, der i den indledende del af visionen (det hal-lucinatoriske syn af valmuestænglen) opleves som et element i *forvandling*. Valmuebladene sættes også i forbindelse med blodet, det levende, der ikke må (for)tabes, og som kan gennembryde den døde masse, muren, fængslet.

Med andre ord handler visionen først og fremmest om på den ene side liv, ild, forvandling og på den anden side om mørke, ufremkommelighed, om indespærring, om en materie, der står jeg'et imod.

Som helhed er visionen en sammenfatning af det, Johannes ser som sin

mission: at forløse verden (sml.s. 202: »drømmen om verdensforløsning«), og af hans nederlag. Han lider nederlag, fordi han møder en lav realitet, der ikke vil lade sig opløse af hans indre ild, af de flammerøde blade. I fængslet møder han tre apokalyptiske (men genkendelige) skikkelser. Dem alle tre tilbyder han at bryde materien, muren ned, men alle tre siger de nej. Ibald, som er den sidste, beder om et brækjern (jvf. s. 204). Tilbage bliver intetheden. Ilden er slukket.

Visionen rummer da en grundlæggende dualisme: den indre ild, der vil gennemtrænge materien, men som støder på en elementær og kontant virkelighed af lavere orden, en materie, en fremmedhed, som den ikke er i stand til at forløse.

Dualismen mellem ild og stof, sjæl og materie, indre skabertrang og omverdenens uigennemtrængelighed er basal for bogen - og for forfatterskabet.

Broder Johannes er således ikke nogen parodi ⁴⁾, men en gestaltning af en Ikaros-skæbne, modernistisk i sit tilsnit, men også rækkende bagud mod en lang dualistisk tradition.

Samme forløb, som har kunnet iagttages i Johannes' vision, kan også ses i et »syn«, Ibald har af Johannes:

Og denne talerskikkelse skiftede ustandseligt form. Ansigtudtrykket bølgede. Han, broder Johannes, var ikke én mand, men mange mænd, som uden ophør afløste hinanden for at holde kraften ved lige. Og kraften blev så intens, at væggene med sølvblomsterne bristede, og en uendelig vej åbnede sig ud i rummet, en sølvhvid vej med sølvhvide, gamle mænd med sølvhvide skæg og blå hænder, en allé af sølvhvide mænd, hvis dragter skinnede som metal. Og ad denne vej så han broder Johannes løbe som en flamme i hurtige spring. Og han løb i en globe af lys, af svømmende, uroligt lys, der undertiden blev mat og undertiden blev stærkt, ja så stærkt, at globen ligesom blev fast og havde kraft til at slynge tilskueren bagover. Men så skete der et fald inde i den; en skikkelse blev liggende næsegrus med hænderne rakt frem mod den, medens den fortsatte sin fart fremad og blev mindre og mindre, opløstes i tobaksrøg og i en lav sol (s. 112).

Igen lyset, der gennembryder materien, baner sig vej ud i rummet, mod himlen, men slukkes, opløses efter et fald inde i skikkelsen, hvorefter den uforandrede realitet, i noget afsvedet tilstand, atter træder frem.

I to af hinanden uafhængige sekvenser udspiller samme forløb sig, og billederne i dem er tæt beslægtede. Den indre ild, skabelsens, sjælens ild, livs-

kraften er grundelementet i begge syner. Ilden vil gennembyrde stoffet, materien, men begge steder opleves der et fald, og ilden slukkes. Sod, sværte og tømmermænd bliver tilbage.

Fra den glimtvisse indsigt, der tillægges Ibald, kan der trækkes tråde ud til handlingsforløb i romanen.

For det første gennemspilles den ikariske skæbne parodisk i to delforløb, der helt ned til de sproglige detaljer er parallelstillede inden for romanens komposition. De to forløb udspilles i hvert sit miljø og har tilsyneladende ikke noget med hinanden at gøre, men griber dog handlingsmæssigt ind i hinanden.

Det drejer sig om drukscenen hos Brormand og scenen på bordellet (med Baumann som hovedfigur). Sprogligt er de parallelstillet: indledningsformlen til kap. 4 (scenen hos Brormand), »En lys sommernat gled med lette skyer og en sløret måne hen over byen, som strålede sin lysende ånde op mod himlen« (s. 54) gentages i lidt forkortet form ved kapitlets slutning, og denne let forkortede version af formelen indleder også kap. 5 (bordels scenen), som igen afsluttes med et derivat af denne formel: »En lys morgen gled ind over byen« (s. 93).

Parallellerne mellem de to kapitler er mangfoldige og kan begrundes ud fra, at det skal vises, hvordan bourgeois og underklasse er hip som hap, hvad der også demonstreres i romanens handlingsforløb, hvor underklassen rykker ind i bourgeoisets villakvarter og fortsætter de vilde fester.

I begge kapitler er Baumanns kone på én gang fraværende og til stede. Ved drikkeorgiet hos Brormand befinder hun sig i et rum ved siden af, i færd med at fornøje sig med den kubistiske maler. Kun hendes latter høres, og den kommer til at fungere som en slags »kommentar« til drikkebrødrenes stemning.

Også i bordels scenen er hun på én gang til stede og ikke til stede. Fysisk er hun der ikke, men midt under udskejelserne ser Baumann hende for sig:

Var det en dæmonisk drøm? Baumann så Susannes ansigt. Det mindede ham om en kvinde, som han engang for længe siden havde elsket, som han, så vidt han huskede, var blevet gift med, og som en morgen efter en fest var løbet bort med en lang, kubistisk maler, og nu dukkede hun op og forfulgte ham ved en uforståelig lighed med dette drankerfjæs. Det var, som om en djævel dirigerede hele dette orgie, der bølgede uroligt som en vision, for at lade det kulminere i den elskedes åsyn, forvrænget og uhyggeligt råt (s. 89-90).

Også her bliver hendes nærvær en slags »kommentar.«

Funktionen af denne parallelitet kan kun diskuteres i forbindelse med et tredje fællestræk og vel at mærke det, som mest direkte har at gøre med den sammenhæng vi her befinder os i:

Begge scener er parodierende spejlinger af det forløb, der kunne iagttages i henh. Johannes' drøm og Ibalds syn.

Scenen hos Brormand foregår i det mørklagte »nord-vest« i en lejlighed på øverste etage. Det ydre mørke kontrasteres dels af en svag lysstribe fra himlen/månen, dels af det lys, som spiritussen tænder i drikkegildets deltagere. Allerede inden gildet går i gang, anslås den motivrække, der har med modsætningen ild ~ stof at gøre. Der tales om de stive, træge, trætte ansigter (jvf. s. 59 f.), om mørket og skyggerne, om at »de sad som jætter i en lav hule« (s. 59). Denne hule-verden, denne atmosfære af lukket stoflighed brydes af lyset: »Ansigterne var ligesom åbnede af lyset« (smst.). Idet jættem billedet føres videre, antydes en brydning mellem den stoflige fremmedhed, mørket på den ene side og lyset, ilden på den anden side:

Var de ikke jætter, som sad med sorte rygge og sorte nakker stemt op mod mørket, som ville de presse lyshulens hvælving tilbage og skaffe sig større rum? Var de ikke jætter med fremmede ansigter? (s. 60).

Det er oplægget til den religiøst tonede ekstase, der griber dem omkring destillationsapparatet:

Alle fire følte en pompøs stilhed, en religiøs højtidelighed ved dråbernes langsomme fald, der tonede som en ensformig bøn og hvælvede mørket omkring dem til en uendelig domkirke, mystisk dyb i højden. Vingeslag af usynlige fugle i hvide, tågede flokke baskede igennem dem, og deres sjæle åbnede sig som munde for at bryde ud i glædesråb. Fløj en due hen over dem med ild flammende om næbbet? Var det beruselsens due, betagelsens due, hvis vinger dirrede i takt med stilhedens spinkle, sitrende melodi, hvis hvide, astrallette legeme svingede i buer efter tonerne, der gnistrede fra ensomhedens, forladthedens støvfnugs-violin? (s. 60-61).

Der er jo en enorm kontrast mellem dette billede af sjælene, der åbner sig, af duen med ild flammende om næbbet og så den lave og grove virkelighed, der er scenens miljø. Alene heri ligger der et parodierende element, der kommer stærkere frem mod scenens slutning, hvor ekstasen forvandler sig

til et slagsmål mellem fyldebøtterne, til kaos og afsluttende mørke. I en tydelig parodi på den skabelsestematik, som - kunstnerisk og eksistentielt - er knyttet til ildsymbolet, beskrives Søløven som et dæmonisk vrængbillede af Skaberen, en skaber, der knuser den brændende klode:

Og nu sejlede hele køkkenet. Søløven havde taget køkkenlampen. Hi hi hi! Han svingede med den, så den blafrede og oste. En fnisende gud hvirvlede rundt med en brændende klode og slyngede den så af al kraft mod gulvet. Hi hi hi! Glasstumper og metalplade klirrede hen over brædderne, og en sjat petroleum flød ud og slog op i en grell flamme, der i et nu som ved en lysprængning kastede et klart, et katastrofisk klart skær over den faldne Brormand, over dunkene, gasapparatet, halmen, kasserne.

(...)

Men flammen slukkedes, og alt faldt hen i dybt mørke (s. 70-71).

Parodierende følger scenen således forløbet fra Ibalds syn (og til dels fra Johannes' drøm): Ilden bryder stoffligheden op, men den Ikaros-agtige stigning afløses af et fald, og lyset slukkes⁵).

Hvorfor skal Baumanns kone og den kubistiske maler lige netop befinde sig i rummet ved siden af?

Der findes ikke nogen tvingende »realistisk« motivering for det. Persongrupperingen i kapitlet er helt og holdent kompositionelt bestemt. Hun er der, skjult og dog nærværende, som en anderledeshed, en kontrast til mændenes (mandens) ekstase, ligesom hun i hele romanen står som en anderledeshed også i forhold til Baumann. Hun følger andre love. Hvor han vil indrette sit hus som et billede på sin livsanskuelse, vil hun indrette det i overensstemmelse med mere elementære behov. Hun går fra Baumann til maleren og ender hos Ibald, der selv er beskrevet som en sådan elementær anderledeshed. Hendes sølvklare latter lyder ned gennem romanen som et udtryk for livsglæde, livsudfoldelse midt i de andres desperate og kaotiske søgen, men også som en overgiven spot, en spot over netop denne søgen, en spot, fordi kvinden er en anderledeshed, gådefuld, vigende, forvirrende som livets inderste væsen selv.

Andagten omkring destillationsapparatet hos Brormand afbrydes af hendes latter:

Det var ikke en mandsrøst. Det var ikke en religiøs overspændthed, som udløstes i Guds tordnende røst, der styrter ned over menneskene

i en sort skys skikkelse. Det var en klangfuld kvindelatter, det var sølv. (s. 61).

Det er kvindens spot over manden, der her medfører faldet fra det æteriske til det konkrete.

Også scenen i bordellet er parodierende - som en vildt overgiven og grotesk karikatur af en messe med Susanne, bordelværtinden, som præstinde. Her er det den totale fremmedhed, der råder, en opløsning af skikkelserne i ene lemmer, der på non-figurativ vis slynger sig mellem hinanden. Scenen kulminerer i en dobbelthed af seksuelt ridt og parodi på broder Johannes' prædikener. Der sluttes brat af med betaling i kontanter, en antydning af, at løssluppenheden har sine økonomiske/ materielle bindinger. Umiddelbart efter slås Baumann ned af deltagerne fra Brormands gilde.

Svarende til destillationsapparatets dryppen hos Brormand oplever Baumann, da han vågner, en dryppen, hvis monoton udestillerer et syn af den opløsthed, han har befundet sig i. Ud af den lave og groteske legemlighed vokser et syn frem af den elskedes lokkende og vigende ansigt, ilden gennemglæder materien og får den til at bølge som Majas slør:

Skikkelser svømmede lydløse omkring som dybtgrønne skygger. Kun omridsene af en enkelt kendte han. Det var Susanne, der flød rundt med sit ansigt vendt imod ham, dette hæslege, rødblussede ansigt, karikaturen af hans hustru. Og nu vågnede et yngre ansigt inde i dette laskede fjæs. Det var, som om et lys blev tændt i en lygte. Skæret blev stærkere og stærkere. Bourgognevæggene ligesom sank bort i utydelige tåger. Kun dette ansigt, der bar på et yngre inde i sig, stod hele tiden højt over ham og strålede med sit mærkværdige, indre lys, der tog til i styrke. Susannes ansigt blev gennemglødet, formerne bølgede ud og ind, men blussede med en ungdommelig kødfarve. Underligt! Det var jo den kvinde, som løb bort med en lang kubistmaler. Han fattede ikke forbindelsen mellem hende og Susanne. Det var ingen karakterlighed, det var kun et eller andet tilfældigt træk, han kunne ikke blive klog på hvilket, som skabte denne tåbelige enhed, hvor kærlighed og væmmelse strømmede sammen. Og dette den elskedes ansigt stirrede på ham, stirrede ham bestandigt ind i øjnene, som om hun ville iagttage, ville drille, ville lokke, ville vige, ville - Nej, pokker forstå et blik, hun vel aldrig selv havde forstået (s. 120).

Såvel i de parodierende scener som i visionerne anslås en desperat dualisme: sjælens ild vil gennembryde materien, omforme, gennemgløde den, men bry-

der sammen over for en lav og elementær virkelighed, der afviser forsøget på verdensforløsning. På den anden side anes det, at der inde bag tilværelsens skal findes en u håndgribelig virkelighed, der får de ydre former til at flimre, opløse sig og får tilværelsen til at tage sig ud som Majas slør ⁶⁾, det altid skiftende, hvori den ydre virkelighed er vævet ind som meningsløse billeder:

Var virkeligheden så skiftende? Var hun en ny, hver gang han så hende? Bedrog sanserne ham stadig? Skiftede billederne i Majas slør? Der var ingen ro, ingen plastisk fasthed i tilværelsen, kun Majas bølgende slør med de indvævede billeder, der skiftede i en drilagtig evindelighed (s. 129).

Og det slog ham, at han gik i en gade, i en gade gennem hele tilværelsen og mødte ansigter bag ansigter, hans hustru, Elise, frk. Langebæk, fru Anna. Var virkeligheden så skiftende? Var den så meningsløst springende? Vekslede billederne i Majas slør? Var der ingen ro? Var der ikke anden sammenhæng end den, man selv digtede ind? Var livet kun Majas bølgende slør med de indvævede billeder, der skiftede i en drilagtig evindelighed? (s. 217).

Ilden i menneskets indre og det levende bag skabningens skal er der nok, men kun i eksplosive glimt sluttes der forbindelse mellem dem i *Livets Arabesk*. Ovenpå følger altid et fald ned i mørke og udslukthed, den ydre virkeligheds skal er i sidste ende uigennemtrængelig, afviser det visionære forsøg på at omforme, omskabe verden. Det momentane gennembrud bliver ikke noget holdepunkt for alternativer, i sin hurtige opblussen og slukken bliver det usikkert og bedragerisk, et skvulp af overflødigt jegstof, mens den reale verden kommer til at tage sig mere og mere definitivt ud.

Modsætningen mellem ild og stofflighed går igen på mangfoldige områder i romanen. Dens overvældende mængde af metaforer og sammenligninger er i vid udstrækning præget af denne modsætning. Meget ofte er den knyttet til beskrivelser af øjne, der enten beskrives som brændende af en indre ild (f.eks. Prams øjne s. 8 og 170, Johannes' øjne s. 108, 113, 132 og 309, ildfunken, der skal gøre folket seende s. 111) eller som døde og udslukte (huset, der stirrer pupilløst s. 19, billygterne stirrer magtesløst smst., døde vinduer s. 49, Ibalds øjne brænder ikke, de er som våde sten s. 324). Det er karakteristisk, at det i reglen er den menneskeskabte, stofflige verden (huse, billygter, vinduer), der stirrer med et dødt blik, mangler den indre ild. Kun ét menneske falder ind under denne bestemmelse, og det er Ibald, der flere steder (jvf. s. 196, 235 og 324) sammenlignes med en sten. En sten-

gud kaldes han sågar (jvf. s. 196). Han er den/ det efterstræbte, tilbødte, hver giver ham sin identitet (Johannes giver ham oven i købet et nyt navn), men ingen kan holde ham fast, han overlever alt, upåvirket, uforandret. De andre tror, at hans ro er den ro, de længes efter, den store melodiske klokke, der - med andersenske reminiscenser - lyder inde bag et gitter af disharmonier (jvf. s. 181), men her bedrager de sig selv. Hans ro er den døde stoffligheds ro, han er den stenhårde realitet, som slukker deres ild, den ro, der knuser deres uro.

Dualismen mellem ild og stof er romanens grundakkord. Ildens prædikant er broder Johannes. Han forkynder, at alskaberens lys er inderst inde i alle ting; men at denne ild er afmægtig over for det døde stof, får man klart at se på et ganske tidligt tidspunkt i romanen: I samvær med sine disciple og med de socialrevolutionære prædiker han om, at »det yderste mørke skræmmer længselen op, så at den flyver frem mod det intenseste lys« (s. 114), men midt i det hele ser han sin omverden som død og uigennemtrængelig:

Broder Johannes havde rejst sig festligt; men i et hvidt blink så han alle de andres falmede smil, og en ligbleg farve bredte sig over hans ansigt, som ramtes det af en stråle fra den døde måne (s. 114).

Efter sammenbruddet flammer gløden kun af og til op i ham, men slukkes straks, da verden vedbliver at være lige afvisende. Han må skjule sig i mørket.

Den buddhistisk-schopenhauerske tanke om virkeligheden som Majas slør (beslægtet med den platoniske tanke om fænomenernes verden som en skyggeverden, en tanke, der bl.a. spiller en vis rolle i *Hærværk* 7), er en forestilling, som har afsat sine spor ned gennem romanen. Men det er karakteristisk, at det kun er momentvis, at personerne er i stand til at opleve fænomenerverdenen som et bølgende slør, enten fordi deres egen indre ild for et øjeblik får den ydre realitet til at opløse sig (jvf. f.eks. s. 112), eller fordi fænomenerverdenen for et øjeblik åbner sig og lader ane en identitet (jvf. ss. 120 og 129).

Men erkendelsen er momentan og fører ingen vegne, realiteten sætter sig hårdt imod. Den, der Ikaros-agtigt forsøger et gennembrud, bringes til fald, knuses mod stoffligheden.

Den æstetiserende Pram har selv ilden i sit indre, men har søgt at væbne sig over for tilværelsens uflyttelighed ved at gøre sig selv til uanfægtelig skal. At heller ikke dette lykkes, er noksom bekendt. Romanens slutning viser,

at virkeligheden er af en lavere orden end Prams forsøg på at bringe sig i niveau med den. Han får kvalme ved synet af ligene og må brække sig.

Baumann har også forsøgt at bringe sig i niveau med virkeligheden. Som en pervers gud har han leget med stofligheden, med indvolde og lemmer på sine patienter, ligesom han leger med sine bi-ba-bu-dukker (jvf. bl.a. s. 149). Men han sættes i drift af en metafysisk søgen efter en ro bag uroen, et væsen bag det væsensløse. Men hans planløse flakken og søgen bringes til fald:

Hans nakke skræbede op ad et nedløbsrør, og han anede det som en sort søjle, der stod fra hans hoved op mod den mørke himmel.

Hans tanker rankede sig op ad den eneste realitet, der var tilbage af et langt, forvirret liv, et nedløbsrør, som stod plantet i hans sjæl.

Undertiden flakkede hans tanker og syner mod de vigtigste oplevelser i hans liv, mod et hvidt loft, som hans onkel havde løftet ham op imod, da han var tre år gammel, mod en hvid, nubret trøje, han havde gået rundt med som barn, mod en kælderhals med et skråt bræt og en køkkentrappe med sollys; alle disse oplevelser, de dybeste, han havde haft, blafrede op i glimt.

Så mærkede han atter nedløbsrøret, som sendte ham livets sidste ubarmhjertige hilsen og skræbede ham i nakken, inden han døde (s. 336).

De højdepunkter af tilværelsen, der går gennem Baumanns sind, er ikke, hvad man normalt ville opfatte som højdepunkter. Det er tilsyneladende ligegyldige indtryk, men det fælles for dem, og det der kvalificerer dem, er, at de alle stammer fra en uproblematisk barndom. Det er ordløse oplevelser, og alle har de med *lys* at gøre (den hvide farve eller solen). Kontrasten til den sorte søjle og den mørke himmel er slående.

Ibald så Johannes som en glødende kugle sprænge sig vej ud i rummet. Da Baumann dør, er forbindelsen til rummet (eller himlen) et *nedløbsrør*, der som et mørke rager op mod mørket. I sit fald skraber Baumann sig på stofligheden, hans »eneste realitet«, nedløbsrøret, der fra det mørke rum via nakken når ned i hans døde krop.

Forfatterskabet

På baggrund af en læsning af *Livets Arabesk* kan der gives svar på nogle

af de spørgsmål, som også rejser sig ved læsningen af forfatterskabet som hele.

For det første er det et forfatterskab, som på ejendommelig vis dementere sig selv. De enkelte værker (navnlig *Livets Arabesk* og *Hærværk*) rummer forløb, der bevæger sig i indbyrdes modsat retning. De rummer en visionær, søgende, erkendende holdning og beskriver dens konsekvenser. Men de rummer også en freudsk analyse af de samme sammenhænge, en reduktiv forklaring, der nøjes med at føre tilbage mod de driftsmæssige forudsætninger, men aldrig fører til ny samling af jeg'et. På én gang griber Tom Kristensen ned i store og spændende sammenhænge - der både har forudsætninger i gammel dualistisk tænkning og peger frem mod modernismens Ikaros-erfaring - og opløser de samme sammenhænge i en analyse, der fører til et armodigt »ikke-andet-end«.

Det skal ikke bebrejdes ham, det skal forklares! Uden tvivl har det at gøre med en modernistisk opfattelse af tilværelsen som en uigennemtrængelig fremmedhed, en materie, der modstår identitetsskabende tolkningsforsøg.

Tom Kristensen står da på skellet mellem tradition og modernitet. Han viderefører og nytolker den gamle dualisme mellem sjæl og materie, idet han lader sine personer sættes i drift af en metafysisk søgen, som de fleste af dem godt ved ikke fører nogen steder hen. Materien, stoffet står denne søgen imod. Sjælen er da blevet overflødig, men flyder alligevel over med mellemrum - som et ildsprøjt ud i mørket. Den indre ild kan vende sig til noget destruktivt. Der er grund til at frygte sjælen og ikke dyrke den, thi den ligner en last.

I denne situation, hvor sjælens trang og materiens uflyttelighed er lige pinagtigt tilstedeværende (en problemstilling, som Johs. V. Jensen gennemspillede i *Einar Elkær*), er der kun tilbage parodierende at spejle den tilværelsestolkning, som ikke kan føres til gennembrud. Det sker i *Livets Arabesk* som helhed (ligesom det senere sker i *Hærværk*), og det sker i enkeltscener som drukgildet hos Brormand og bordelscenen.

Her er Tom Kristensen helt på linie med, hvad der i dette tidsrum sker ude omkring i verden i musikken og i litteraturen. I musikken nærmer Igor Strawinsky sig netop ironisk, parodierende de gamle udtryksformer. I litteraturen bruger en traditionalist som Thomas Mann netop ud fra en erkendelse af moderniteten ironi og parodi som de mest adækvate udtryksmuligheder. I sin *Die Theorie des Romans*, et programskrift med tråde ud til samtidig ekspressionisme, betegner den unge Lukács ironien som »die negative Mystik der gottlosen Zeiten«⁸), og James Joyce udfolder i Ulysses parodierende evangeliske motiver, det græske epos' grundstrukturer m.m.

I visse måder er Tom Kristensen således kunstnerisk fuldt på højde med den modernisme, der banede sig vej siden midten af forrige århundrede. Alligevel kunne han rynke på næsen ad ordet ekspressionisme, ikke blot fordi han ikke brød sig om at blive sat i bås, men fordi han vitterligt ikke helt og fuldt var ekspressionist og i hvert fald kun i en meget kort periode⁹⁾ nærmede sig til denne retning. Dens problemstillinger, dens kunstneriske muligheder bliver helt ned til og med *Hærværk* stående for ham som en løfterig vej, men i stigende grad trækker han både kunstnerisk og livsanskuelsesmæssigt tæppet væk under den eksperimenteren med det visionære, som han føler sig draget af

Denne dobbeltholdning kan forklares ud fra den foretagne analyse af bilddannelse og ideologi i *Livets Arabesk*. Modsætningen mellem ild og stof er det konfliktmateriale, som har placeret forfatterskabet i et ingenmandsland, hvor det hverken kan siges at være ekspressionistisk (forpligtet på visionen, ilden) eller naturalistisk / realistisk (forpligtet på den uflyttelige realitet). Men det er, både i ideologi og i kunstnerisk praksis, lidt af hvert. Og i stigende grad mest af det sidste, selv om det visionære aldrig tabes af syne.

Jastrau kan endnu slå sig selv i øjet for at se flammesnyer, kan gå vejen indad i sit eget jeg med en opløsning af realitetsverdenen til følge, men hans odysse ledsages af en moralsk forargelse og politisk motiveret betænkelighed, og den dementeres fortløbende ved hjælp af en række freudske forklaringer på hans reaktionsmåder. Jastrau, der ellers gør, hvad han kan for at male sig ud af normaliteten, fastholdes ved hjælp af begge disse strategier på et virkelighedsgrundlag. Han ender i en underlig svæven, en uafgjort-hed, måske på vej til at få uomgængelige realiteter (viden om samfundsøkonomi) ind i sin tilværelse, måske alligevel uden at ville gribe den udstrakte hånd.

Intet er eller bliver afgjort i Tom Kristensens forfatterskab. Det har sin styrke i modsætningerne, også dér hvor disse er ved at trække det af led.

Konflikten mellem det visionære og det realitetsbevidste, mellem ild og stof, ekspressionisme og naturalisme / realisme er en sådan modsætning, der er ved at trække forfatterskabet ud af led.

Men ved at fastholde denne konflikt har han også på sin generations vegne og med store omkostninger taget den konflikt på sig, som kunstnerisk og eksistentielt er fælles for en række af tyvernes forfattere. Selv hos Jacob Paludan (i f.eks. *Jørgen Stein*) er der en sådan æggedans hen over skellet mellem naturalisme og antinaturalisme.

Ud fra konflikten mellem ild og stof kan man forstå, hvorfor Tom Kristensen aldrig blev renlivet ekspressionist. Og som konflikten er udformet

hos ham, kan man eksemplarisk se udfoldet et hovedproblem i tyvernes litteratur, spændingsforholdet mellem en videreførelse af naturalismen og oppositionen mod den.

Noter:

1. Om begrebet se min afhandling »Billeddannelse historik« i *Nordisk litteraturhistorie*, red. af Hans Bekker-Nielsen, H.A. Koefoed og Johan de Mylius, s. 76-88. Odense, 1978.
2. I *Tom Kristensens udvikling* (disp. 1978) fortolker Jørgen Breitenstein især den afsluttende del af drømmen, hvor han dels drager paralleller til Johannes' Åbenbaring, dels fortolker de tre skikkelser som repræsentanter for henh. kristendommen, kommunismen og proletariatet (s. 50-51).
3. I artiklen »I det freudske klima« (Politiken, 13/5 1956, optrykt i *Den evige uro* 1958) daterer Tom Kristensen sit eget første kendskab til Freud til 1922, hvor han skulle have læst Otto Selzeds oversættelse af *Det ubevidste* (udk. 1920). Men formuleringen er usikker: »Det maa have været i sommeren 1922 ...« (D.e.u., s. 77), og jeg betragter det som usandsynligt, at en aktualitetens mand som Tom Kristensen skulle have ventet hele to år med at læse en så sensationel oversættelse. Endelig kan de freudske ideer være annammet gennem selvstudium.

Har Tom Kristensen villet undgå en freudsk analyse af sin »drømmebog«?

4. Mogens Bjerring Hansen (i *Person og vision*. »Hærværk« og dens forudsætninger. 1972) opfatter kun Johannes som en parodi, som »holdt i det spøgefulde« (s. 19). Af de foreliggende bøger om Tom Kristensen er Bjerring Hansens en af de væsentligste, men trods titlen tangerer den kun det emne, der behandles her, da den i hovedsagen beskæftiger sig med personlighedsproblematikken samlet omkring det erotiske.
5. Flemming Lundgreen-Nielsen har gjort mig opmærksom på, at denne tolkning understøttes af scenens ydre ramme: opstigningen til øverste etage og den derpå følgende nedstigning kan tages som et billede på den ikariske skæbne, som selve drukscenen fremstiller.
6. Niels Egebak (i *Tom Kristensen*, 1971) strejfer emnet »Majas slør« og sætter det i forbindelse med ledemotivet »det hvide fortræksgardin« i *Hærværk*, men da han affærdiger det sidste som »postuleret og påklistret« (s. 147), gør han heller ikke noget ud af det første.
7. Knyttes i *Hærværk* til flere ledemotiver, bl.a. til den gentagne omtale af genboens hvide fortræksgardiner og spørgsmålet, hvad der skjuler sig bagved. Hulemetaforikken benyttes også.
8. 2. udg., 2. opl. 1965, s. 90.
9. Se Niels Egebaks fremstilling i *Tom Kristensen*, 1971.

Litteraturliste:

Jørgen Breitenstein: *Tom Kristensens udvikling* (disp., 1978).

Torben Brostrøm: afsn. om Tom Kristensen i *Dansk litteraturhistorie* bd. 5 (2. udv. udg. 1977).

Niels Egebak: *Tom Kristensen* 1971.

Ernst Frandsen: *Årgangen, der måtte snuble i starten* (3. udg., 1965).

Mogens Bjerring Hansen: *Person og vision*. »Hærværk« og dens forudsætninger. 1972.

Werner Svendsen: »Faldet i det tomme rum«, i *Danske digtere i det 20. århundrede* bd: II (såvel 2. udg. 1966 som 3. udg. 1981).