

Studier i Tom Kristensens roman »Hærværk«

Af AAGE JØRGENSEN

Romanen er et system af samvirkende elementer, der kræver en helhedsopfattelse for at ydes retfærdighed... intet er tilfældigt i kunstværket, alt må kunne fortolkes ind i en helhed.

A. INDLEDNING

I denne undersøgelse af Tom Kristensens hovedværk, romanen *Hærværk* (1930)¹, vil opmærksomheden være rettet mod følgende centrale problemer: synsvinkelteknik, gentagelsesteknik og symbolbrug. Analysen er således i det væsentlige *strukturel*.

Det anses ikke blot for *praktisk* uigennemførligt at give en fuldstændig fortolkning af romanen; snarere er det konsekvensen af en teoretisk opfattelse af »dogmatisk« art, gående ud på, at kunstværket – an sich – foruden at være den primære også er den endegyldigste formulering af den menneskelige situationsoplevelse og de grundmenneskelige erfaringer, som er værkets sum.

Hærværk er Tom Kristensens indlæg i 20'ernes debat, »kampen for en livsanskuelse«. En naturlig konsekvens af denne konstatering burde egentlig være en analyse af det meget væsentlige »meningitis-motiv« (60) – hvilket der dog her må renonceres på. Der henvises til de forskellige litteraturhistoriske behandlinger af forfatterskabet og epoken – idet det samtidig indrømmes, at disse aldrig kan blive andet end »hjælp til selvhjælp«². Ole Jastrau er, hvad allerede 1. bogs titel, *Mellem meninger*, lader ane, fremstillet som en kastebold mellem de anskuelser, som er repræsenteret ved Vuldum, Sanders, Garhammer, Kryger, Adolf, Stefani etc.

Forholdet mellem forfatteren og romanens hovedperson, for slet ikke at tale om opfattelsen af *Hærværk* som nøgleroman – hvad den jo vitterligt er!³ – har jeg ikke fundet det umagen værd at beskæftige mig med. Der er efterhånden koketteret så meget med disse for den æstetiske vurdering ret inferiøre problemer, at det bør kunne vække ubehag selv hos litteraturforskningens traditionalister⁴.

Hærværk er en af de mest forkætrede bøger i vor litteratur, en de-

sperat roman⁵, og et stort kunstværk – selvom Regin Højberg-Pedersen og Niels Kaas Johansen er enige om, at dette sidste *ikke* er tilfældet. Den bryder på afgørende vis med den klassiske romans kompositionsteknik, der er udpræget *panoramisk*: den episke fortæller – der ofte er identisk med forfatteren – er i fortællingsøjeblikket (dvs. mens han fortæller de enkelte, helheden konstituerende episoder) vidende om *hele* forløbet, og lægger ikke skjul på denne viden; han er »alvidende« og kan derfor meddele hændelser, detaljer, kausale forhold etc., som de enkelte fiktive personer ikke kan have kendskab til, jonglere med tidsfaktoren, antecipere »fremtidige« tildragelser, foretage etiske og moralske vurderinger af motiver, reaktioner etc. etc. *Hærværk* nærmer sig stærkt den *dramatiske* teknik: den episke fortæller, og med ham forfatteren, er trådt i baggrunden og har overladt synsvinklen til Jastrau, hvis bevidsthed er brændpunktet, hvor alle stråler mødes; han er »på scenen« hele tiden, og læseren – der overværer det jastrauske drama gennem hovedpersonens eget sind og ser med hans øjne – henvises til selv at slutte sig til de forskellige kausale relationer, til personernes handlingsmotiver og karakterejendommeligheder, til at vurdere de forskellige episoder etc. Dette er bogens formelle grundprincip, og det er gennemført næsten konsekvent.

Da kompositionen ydermere ikke er bundet til en intriges udvikling – der normalt vil omfatte knudens stramning, indtil kulminationspunktet nås, og derefter en afklaring – , men tværtimod afspejler et menneskes famlen efter et holdepunkt i det vanskeligt overskuelige morads af livsanskuelser, barstemninger, gentagelser og symbolpartikler, han er omgivet af⁶, kan den næppe karakteriseres som stram i traditionel forstand. Når Kaas Johansen imidlertid skriver, at »ved denne [nl. forfatterens] holdning til stoffet opløses det, man almindeligvis forstår ved komposition; strukturen går under i et kaos af sansc-indtryk, følelser og stemninger«, er det nonsens: kompositionen opløses ikke – den er blot *fundamentalt divergerende* fra kompositionen i klassiske romanværker; og romanen er forsåvidt mindst lige så gennemstruktureret som et hvilket som helst andet værk, hvorom man med rette kan anvende prædikatet »kunst«. Kunst og kaos hører til to uforenelige begrebskomplekser, idet kunsten altid på en eller anden måde reagerer mod kaos – stræber efter at organisere det kaotiske⁷.

Hensigten med denne undersøgelse af romanen er at påvise, hvorvidt og hvordan denne organisation er realiseret.

B. SYNSVINKELTEKNIK

1. *Det synsvinkeltekniske grundprincip.*

Synsvinklen er defineret som det »udsigtspunkt«, forfatteren har valgt for sin fremstilling, hans måde at arrangere stoffet på. Teknikken i *Hærværk* er nødtørftigt analyseret af Hanne Marie Svendsen (HMS)⁸.

Det formelle grundprincip er som allerede nævnt, at alt registreres af Jastrau. Selve den fiktive yderverden eksisterer derfor ret beset kun som rekvisit i det anskueliggjorte indre drama.

Teknikken, hvis normalmanifestationer vil kunne findes i størsteparten af denne artikels citater, implicerer fx, at man aldrig *ser* Jastrau gå bort. Forlader han en lokalitet, ledsager læseren ham; og er det en anden, som fjerner sig, følger læseren Jastraus blik, mens han står tilbage og ser vedkommende forsvinde: »Peterskuplen [Vuldums hat] øjnede længe« (142); »Steffensen var allerede på vej ud ad Istedgade. Fra ryggen lignede han en nyhavnsbisse« (272)⁹.

Beskrivelsen af Jastraus udseende må, hvis princippet ikke skal fraviges, ske gennem direkte replikker – eller i indre monolog-form, når han ganske konkret betragter sig i et spejl. De talrige spejle i *Hærværk* er således ikke blot symbolske udtryk for det psykologiske faktum, at Jastrau af natur er selvreflekterende; de har også en praktisk funktion:

»Nu opdagede han pludselig inde i spejlet, hvor onde hans øjne var ... Et ondt mongoleransigt ...« (58); »Jastrau så ind i spejlet, mens han barberede sig. Hans ansigt var opdunstet og øjnene røde under de tykke låg« (90); »Blændet af et indtryk af sig selv i de tal-løse spejle ... Jastrau med den lille journalistmave ...« (104); Og da opdagede han sig selv i et spejl. Fedladen. Bleg. Svulmende karmoisin-røde læber i det gule ansigt. Det mørke hår klæbet ned i panden. Et menneske! Se, hvilket menneske! Dit forbandede mongolerfjæs!« (157); »Et spejl i korridoren. Man måtte jo se sig i det ... Jastrau ... kig-gede på sit alt for velkendte, gule ansigt. Han vidste, hvad der skjulte sig bag det« (182); »... en blanding af en jazzneger og en skibskok ... lidt sværladen« (293)¹⁰.

2. *Den episke fortællers rolle.*

Der er i romanen enkelte spor af den alvidende episke fortæller. HMS anfører et enestående eksempel: En blomstersælger vækker Jastraus medlidenhed. »Hvor kunne han vide, at denne beskedne mand

var husejer på Nørrebro« (51). Oplysningen er forøvrigt komplet ligegyldig!

Da det er første gang, Jastrau besøger Bar des Artistes (cf. s. 85), kan han ikke have nogen anelse om, hvorvidt uret konstant er foran. I beskrivelsen af interiøret indgår ikke desto mindre følgende oplysning: »... et ur, som altid gik fem minutter for stærkt – et af barens menneskevenlige arrangementer« (47).

Efter en soldetur sidder Jastrau en morgen på en beværtning: »Lidt efter kom der svingende en øl, der var halvt vand« (203) – en konstatering, som han i sin tilstand er ganske ude af stand til at foretage. Den episke fortæller fastslår bedrevidende sagens sammenhæng, med en ironisk undertone, der tillige virker distancerende.

Et eksempel er interessant ved at indeholde nøglen til en af Jastraus psykologiske ejendommeligheder: »Dette forvirrede syn satte sig kun fast i Jastraus erindring, så at han senere huskede det, for i øjeblikket tumlede det forvirret i ham« (224). Det anteciperes, hvordan billedet af flyttemanden, der planter sig i rokokostolen, – måske – senere vil dukke frem af bevidsthedens dybeste lag. Det fremgår adskillige steder af den indre monolog, at Jastrau er klar over, at visse forestillinger, erindringer og billeder gang på gang kommer igen; men oplevelsen er *i dette øjeblik* netop ikke så »bevidst«, at den kan afføde nogen refleksion eller tankestrøm.

Den episke fortæller i ældre romaner behandler ofte de mindre interessante afsnit af hovedpersonernes liv i korte oversigter. Sådanne resuméer forekommer ikke i *Hærværk*. Hvor det er nødvendigt at oplyse, at der er hengået et vist tidsrum, sker det kort og fyndigt (interval-regi): »Det var i maj måned et år senere« (129); »Det var blevet langt ud på aftenen« (185)¹¹.

Den neutrale episke fortæller fungerer gennemgående som en skygge, der klæber sig op ad Jastrau og for det meste incorporerer sig i ham. Han kan dog også gøre sig helt fri af hovedpersonen, fx for at give en objektiv beskrivelse af ham, således som det sker i begyndelsen af bogen: »Eftermiddagslyset faldt ind på hans fedladne ansigt. Det var ikke hærgnet endnu; men det var træt, noget udflydende og karakterløst. Underkæben skød sig frem og var uberegnelig... Hans ansigt blev uforståeligt. Det havde træk til at blive en vismands eller en drankers. Deraf kom det ubestemmelig mongolske« (11). Skildringen er – måske bortset fra ordet »endnu« – fuldstændig objektiv¹².

Hvor nye personer m. v. introduceres, »hænder det, at beretteren neutralt beskriver dem og medgiver dem en lille oplysende anmærkning, der vel ikke går ud over Jastraus begrebssfære, men nok uden for, hvad han i det aktuelle øjeblik noterer sig« (HMS). Udmærkede eksempler er anmærkningen om »Arbejdersken« (17), beskrivelsen af Jastraus værelse på bladet (37), præsentationen af Vuldum (»... berømt for ikke at have åbnet én eneste skønlitterær, dansk bog de sidste fem år«. (39), samt omtalen af Bar des Artistes (46).

Enkelte steder forekommer om Jastrau vendinger som »uden at tænke over det« (fx s. 58) og »uden at ane« (249, 316), hvilket antyder, at den episke fortæller her udviser et køligere omdømme end den fiktive hovedperson. Han glider, især i situationer, hvor Jastrau er stærkt beruset, bort fra ham og betragter hans reaktioner udefra.

Distanceringen bliver større, jo mere opløsningsprocessen skrider frem. Teoretisk set kan den vel realiseres på forskellig vis; i *Hærværk* er ironien det foretrukne middel. Et typisk eksempel: »Og så begyndte en ny jazz igen. Men der var *ingen, der lagde mærke til*, at ... og der var heller *ingen af dem, der huskede*, hvorledes dansen sluttede« (108).

»Sætningen var velafbalanceret i sin hånd, så skarp og ædru og ond, at man ikke skulle have mistænkt Jastrau for beruselse. Hans øjne var smalle og mongolske i det gule hærgede ansigt« (192)¹³. I 1. periode tager fortælleren afstand fra Jastrau og *vurderer* hans tilstand. 2. periode derimod er neutralt beskrivende¹⁴.

3. Synsvinkelskifter til øvrige fiktive personer.

I det foregående er givet eksempler på, hvordan Jastraus udseende registreres og vurderes af ham selv (spejlteknikken) og af den episke fortæller (en objektiv betragtning). En tredje mulighed foreligger jo imidlertid: at lade de øvrige fiktive personer tage stilling; metoden har tillige det fortrin, at den muliggør orientering om, hvilken virkning hans person og handlemåde udøver på omgivelserne. Det meget ønskelige heri erkendes af Jastrau selv: »Det ville alligevel være godt, om man kunne danne sig et billede af sig selv, *set udefra*. Måske kunne det give *nogle højst tiltrængte oplysninger* ... Hvorledes spejlede han sig i hjernen på damen ved buffeten derhenne ...? Og hvorledes spejlede han sig i Anna Marie? ... og fru Luise?« (374 f).

Jastrau »spejles« faktisk, ikke blot af de to navngivne i ovenstående citat, men også af hustruen Johanne. HMS, i hvis artikel forholdet

drøftes mere indgående, henleder opmærksomheden på, at disse tre textsteder (35, 319, 364) er »bemærkelsesværdigt ensartede i indhold og placering«¹⁵.

Johanne er desforuden synsvinkelperson s. 94: »I modsætning til den rødmosse Adolf så de begge [Jastrau og Steffensen] grumsede ud, syntes hun«.

Jastrau vurderes også af yennen Kryger: »Kryger så hen på ham. Det opsvulmede ansigt, de sammenknebne øjne, hele det forsumpede udseende, og samtidig den stive og stædige holdning og det overlegne smil gjorde ham urolig. Han sad op i sengen, med skjorten i uorden om sig, overrumplende, med tjavset hår, afsløret ind til sin inderste sjuskethed, mere dyr end menneske« (426)¹⁶. HMS mener, at dette synsvinkelskifte tjener til at anskue, hvordan hærværket her på det nærmeste er fuldbyrdet.

Synsvinklen kan bero hos et kollektiv, hvilket er tilfældet én gang i *Hærværk*: Jastrau »stillede whiskyglasset fra sig... med et heftigt smeld, så at flere af gæsterne stirrede på ham. Hans øjne skinnede af alkohol« (190).

Denne oversigt over synsvinkelskifterne til de øvrige fiktive personer er tilnærmelsesvis fuldstændig. De er – i modsætning til visse af de under pkt. 2 anførte divergenser fra grundprincippet – klart motive-rede og med en bestemt funktionel status i helhedsbilledet. Generelt gælder det, at alle de relevante textsteder indeholder ordet »se« – eller synonymer derfor, fx s. 427/5 – og en karakteristik af Jastraus *udseende*, samt naturligvis, at andre personer kun får overdraget synsvinklen, når objektet for deres bevidsthedsvirksomhed er Jastrau¹⁷.

4. Stilistiske problemer med relation til synsvinkelteknikken¹⁸.

Talens reproduktion: Talen gengives i *Hærværk* principielt direkte. Der anvendes hyppigt anførende verber; de falder i to grupper: a) verber, der *kun* har anførende funktion, som sige/spørge/svare, udbryde, indskyde, bemærke (alle: 60 f), indvende, gentage, fortsætte etc. Denne form for anførende verber er naturligvis et levn fra den suveræne episke fortællers tid (dvs. fra de klassiske romaner), og strengt taget i modstrid med den anlagte synsvinkelteknik (ligesom intervalregien), idet bevidstheden jo – normalt – ikke registrerer, *at* der tales, men simpelthen *hvad* der siges. – b) verber, der muliggør øjeblikkelig karakteristik af det talte, som dræve, brumme, vrisse, knurre, bide (alle:

60 f), »kom det syngende« (286), puste, sukke, fnyse, skingre, »en jappende stemme . . . skar ind« (alle: 348 f). Denne form er ikke logisk uforenelig med synsvinkelteknikken, idet den kan dække over en registrerende holdning (hos Jastrau) over for replikkens implicitte stemnings-/affektindhold – altså en art indre monolog. Det synes da også, som om langt de fleste anførende verber af kategori b refererer til andres replikker (som Jastrau *hører*), mens replikker, som Jastrau *siger*, oftest har anførende verber af kategori a¹⁹.

Det bør dog tilføjes, at brugen af anførende verber er både praktisk betonet og nødvendig, hvor en dialog bølger frem og tilbage – og naturligvis især, hvor flere – hvis tale måske endog bevæger sig i samme stillag – deltager i samtalen. Fænomenet kan i en roman som *Hærværk* anskues på samme vis som personregion i en dramatisk tekst.

Indirekte tale forekommer praktisk talt ikke i *Hærværk*. Et enestående eksempel på style indirect libre findes s. 61: »Naturligvis vidste Sanders besked . . . Der mangler æg og rugbrød og, altså, øl. Men nu kunne Jastrau jo gå ned og købe ind, og Steffensen kunne gå med for at bære bajerne . . .«

Tankens reproduktion: Indre monolog er naturligt nok bogens foretrukne form, hvor tanken reproduceres. Den glider såvel i teorien som i praksis næsten umærkeligt over i stream of consciousness. Begge former tilstræber en adækvat gengivelse af tankestrømmen²⁰ – og begge former er typiske for den moderne epik²¹. Sætningerne bliver abrupte, ufuldstændige, den klassiske prosas krav om en logisk uan-gribelig opbygning negligeres totalt.

Et illustrerende eksempel, indeholdende både indre monolog og stream of consciousness, afgiver Jastraus vurdering af hustruen s. 63: »Nu stod hun dér foran ham, og han stirrede et øjeblik på hendes øjne, der svømmede, munden, der måbede forpustet. Hvid kanin, tænkte han pludselig . . . Sådan besejres altså en borgerlig pige? Så overgiven kan altså en kone være? en skumflage af erotik! Blændende som i gamle dage, men kun et nu. Så pludselig komisk i hans øjne, hvid kanin. Hvorfor denne forvandling? Ægteskabets nøgternhed? Mon? Er alt forbi?« Billedet af den hvide kanin dukker op fra dybderne i Jastraus bevidsthed, fordi han med en hvid kanin forbinder noget latterligt-erotisk – og scenen mellem Sanders og Johanne forekommer ham jo netop latterlig på grund af hendes pludselige erotiske opblussen.

C. GENTAGELSESTEKNIK

1. *Gentagelsen som stilistisk fænomen.*

Den hyppigst forekommende stilfigur i *Hærværk* er gentagelsen. — En meget kort redegørelse for anvendelsen af de »simple« gentagelsesfigurer, epizeuxis etc., er givet af P. H. Traustedt²². Han anfører (1) følgende motivering for teknikken: forfatteren vil »illudere den desillusioneredes alkoholiske ekstase eller trance«. Samtidig antydes (2) en nær forbindelse »mellem gentagelsen som princip i jazzmusikken og stilen i *Hærværk*«²³.

Ad 1) Traustedt er ikke opmærksom på sagens psykologiske aspekt: gentagelsen indgår utvivlsomt som et normalt element i bevidsthedsstrømmen; den er måske endog *karakteristisk* for den ofte kun delvis bevidste — af springske associationer dominerede — virksomhed, som foregår i menneskets, in casu Jastraus, sind, og som kun tænkning, forstået som *bevidst proces*, formår at undertrykke.

Ad 2) Iagttagelsen er ikke så uvæsentlig, som man først fristes til at formode: den synkoperede musik hører til tidsbilledet²⁴ og kan som kulturfænomen — på europæisk grund — anskues som en parallel til den litterære expressionisme, der jo »forlangte en voldsom udladning... forlangte kraft, intensitet og bevægelse og et nervøst flimrende sanseapparat«²⁵. Man bemærke den fundamentale forskel mellem den evige Kjær, som næppe kan høre forskel på jazz og støj, og Jastrau, som forløses af den rytmiske gentagelse i jazzen, fx s. 108²⁶.

2. *Gentagelsen som kompositorisk princip.*

En analyse af gentagelsen under denne synsvinkel, altså en undersøgelse af forekomsten af ledemotiviske formler, parallelle situationer, symbolsk opladede »formfaste ting« (HMS) etc. i fiktionsverdenen, foreligger ikke. Traustedt henleder i forbifarten opmærksomheden på de meget iøjnespringende repetitioner af »Peter Boyesen hilser alle glade drenge« og »Tak for øl!« Sligt er uden værdi, når der fattes en redegørelse for fænomenernes — eventuelle — episke, psykologiske og symbolske funktioner²⁷.

Hærværket, den formålsløse ødelæggelse (cf. s. 330), fuldbyrdes gennem en række af gentagelser — variationer over temaet: en potentiel drankers bar-besøg. Romanen er imidlertid ikke *episodisk*, end ikke monoton; dette skyldes bl. a. den raffinerede gentagelsesteknik.

En række eksempler på teknikens anvendelse skal fremdrages og evt. motiveres; der ses bort fra gentagelser med – formodet – symbolsk funktion. Disse behandles i kap. D.

Hvad angår gentagelsen, som regel i indre monolog-form, af enkelte sætninger m. v. gælder det ofte, at den er psykologisk motiveret i et forhold, som Jastrau selv er opmærksom på: visse reaktioner, udtryk, viscestumper etc. prenter sig ind i bevidstheden som uadskillelige fra ganske bestemte erindringer; de bliver reflexer, »vane«. En jazzmelodi, »som han nu vidste ville blive siddende i hans hjerne hele livet og altid, altid betyde skilsmisse, ophør« (219), bliver således hans pant på ægteskabets sammenbrud.

En gennemgang af oplysningerne om personernes udseende vil vise, hvordan de samme karakteristika bestandig vender tilbage; de bliver stereotype. Jastrau er »fedladen«, hans ansigt er »mongolsk«²⁸ og »udflydende«. Steffensens øjne har en »hvid, emaljeagtig glans« (153)²⁹. Lille P har et »lille dukkehoved« (51), »skinnende dukkeøjne« (54), »dukkeagtigt kranium« (152) – eller »fuglehoved« (209, 214). Den evige Kjær har »prælatansigt«, Lundbom »satyrsmil«, etc. etc. Beskrivelserne af Steffensens måde at sidde på (86 og 215) er tilnærmelsesvis parallelle. Stefani har »rosenrøde negle« (84), ligesom »herren« i Steffensens »historie« (87) – hvilket end ikke Jastrau studser over! Etc.

Gentagelser af den hos Traustedt nævnte type forekommer oftest som en art illustrationer til bestemte følelser og stemninger^{29a}. »Hun [Johanne] måtte kunne blive lykkelig engang«³⁰ således til Jastraus genkommende mindreværdsfølelse (nl. når han registrerer hendes naturlige værdighed), udsprunget – som den er – af manglende »evne« til at kunne finde sig til rette med hendes borgerligt-banale tilværelsesideal. Inskriptionen »Peter Boyesen hilser alle glade drenge«³¹ berører ham i detentionen som en solstråle og vender tilbage som akkompagnement til hans momentane galgenhumoristisk-desperate, fandenivoldske aksept af tilværelsen: »Hende om det! . . . Sådan skulle livet leves!« (165). »Tak for øl!« knyttes derimod til Jastraus meget depressive stunder, til følelsen af hærværket som en nedværdigelse. Noget lignende gælder bibelcitater »Ecce Homo!« Det forekommer oftest sammen med spejlsituationer³².

Af genkommende replikskifter etc. kan anføres:

(Steffensen:) »Å, vil du ikke hønse!« Hønse! Det var et forældet udtryk. Hvorfor brugte Steffensen det? ... Han ville bruge grove ord. Han ville. (102).

(Vuldum:) »Du skulle ... betale ruden«. (Jastrau:) »Å, vil du ikke hønse!« (336).

Gentagelsen er »med modsat fortegn«: på sin vej mod bunden er Jastrau kommet til det stadium, hvor han kritikløst, ja uden at tænke over det, bruger de selvsamme udtryk, som han tidligere misbilligede hos andre³³.

Diskussionen hos pater Garhammer indeholder replikskiftet:

(Garhammer:) »De har da logikken, ikke?« (Jastrau:) »Jo, ellers blev man idiot«. (139).

Det vender fint nuanceret tilbage s. 241. Jastraus tonefald antyder hans ironiske holdning over for den – alt for – stringente katolske tænkning:

(Jastrau:) »Har du det også med logik?« (Steffensen:) »Jeg er da ikke idiot«.

I anmeldelsen af Stefanis bog refereres til lignelsen om figentræet (41/3). Redaktionssekretæren nævner s. 75, at Stefanis skildring af figentræet skulle være udmærket, hvilket bringer den opmærksomme læser til at associere til recensionens kernepunkt – bortset fra, at det viser, hvor lidt redaktionssekretæren har fattet af sagen. Lignelsen inddrages i samtalen hos Garhammer (140 f), af Vuldum; en erindring om den første forekomst er nødvendig for at forstå følgende passage: »Garhammer så ikke smilet og ville heller ikke have forstået det« (141)³⁴.

Køreturen sammen med Kjær (352 ff) går ad den samme rute som den jastrauske families spontane udflugt et årstid tidligere (116 ff). Karakteristikken af de forskellige lokaliteter er næsten parallelle; fx gentages beskrivelsen af Ørstedsparken – »grenene rakte sig ud over det lange jerngitter ...« – i let varieret form; træerne i Nørreallé virker i begge tilfælde »massive«; Jastrau oplever alléen som en kikkert – og ser gennem den ganske det samme i de to situationer. Kjær derimod tror, at han er i kirke: stammerne rejser sig som søjler, og grenene krydses »i spidse hvælvinger og buer«; farven er »som sollys gennem kulørte ruder«.

Jastrau forstår ikke »den dobbelthed, der var i denne køretur« (nl. med Kjær) – men mærker dog, at det langt nede i hans erindring

funkler, »som genskåret fra en fjern glæde«, blankt og sentimentalt. Turen må da, for Jastraus vedkommende, opfattes som en sentimentalt rejse til Johannes og Olufs minde³⁵.

Denne tolkning bekræftes på sin vis af Jastraus sørgmodige og desperat-melankolske gentagelse af ordene til Johanne, om at han aldrig har set en blå anemone. Anemonen er utvivlsomt et symbol, romantikkens berømte blå blomst; længslen efter uendeligheden er her blot omskrevet i synkoperede rytmer.

Ligeledes synes der at være en indre sammenhæng mellem besøget hos Garhammer og det senere besøg hos dr. Rambusch. To forhold peger hen imod en sådan forbindelse: 1) Jastraus indtryk af interiøret, specielt stumtjeneren: »... den grimme og uhyggelige stumtjener, der stod og strittede i et hjørne som på en beværtning« (Taleværelset. 136). »En grim og uhyggelig stumtjener, der stod... (som s. 136)..., der stod og strittede i et hjørne som i taleværelset i Stenosgade. Å, alle steder, hvor mennesker søgte hjælp, stod det åbenbart, det monstrum...« (Venteværelset. 173). – 2) Den indre monolog: »Der var altid en dom... osv.« (173) gentages ordret, da Jastrau kommer for at betale den knuste rude: »Ja, sådan var der altid en dom... osv.« (383); og monologen fortsætter: »Og åbnedes nu en dør? Og kom en læge[!] i hvid kittel til syne?...« Det er klart, at Jastrau oplever situationerne som parallelle, men om der også er nogen *anden* motivering for det raffinerede forhold, er uvist.

3. *Gentagelsen som hovedmotiv.*

Emnet er berørt af HMS. Udgangspunktet tages i samtalen hos Garhammer, hvor Jastrau erklærer, at han tror på forandring (138). Imidlertid tvinges han lidt efter lidt til at erkende, at hans liv er i gentagelsernes vold, er et helvede – dvs. til at akceptere identiteten. »Pateren havde s'gu ret. Det er på gentagelserne, man skal kende helvedet«, udbryder han s. 394 – og: »Han var dronker... Det var gentagelser og gentagelser. Det var helvede« (425). Problemet vender bestandigt tilbage, Jastrau kan ikke slippe det³⁶. Det er da også betegnende, at han ikke selv kaster dette tyranni af sig, men så at sige bliver *tvunget* til at forlade København, nl. af Kryger. *Hvis* han da tager bort...

Gentagelsernes ring omslutter romanen: Tiggerepisoden (8 f) og epilog (441 f) er parallelle; blot er det til sidst Jastrau, der – da hærværket er fuldbrydet, og *Hærværk* kan slutte – frister tiggerens rolle.

D. SYMBOLBRUG

1. Symbolikkens særlige art.

I afhandlingen *Tarjei Vesaas' symbolverden*, Edda 1955, skriver T. Brostrøm, at symbolets væsen er en inderlig, uadskillelig forbindelse af to bevidsthedselementer, det symboliserende og det symboliserede, et håndgribeligt stof, som får mening af og giver skikkelse til noget uhåndgribeligt. Det tjener i denne sammenhæng ikke noget formål at anstille mere indgående betragtninger af symbolteoretisk art; den citerede definition er om ikke uangribelig, så dog den mest formålstjenlige.

Der forekommer i *Hærværk* ikke nogen gennemgående symbolik, som alle andre elementer kan anskues ud fra, og som determinerer værket ud i dets mindste detaljer. Interessen samler sig om Jastrau som psykologisk og som tidstypisk fænomen. – Symbolikken kan bedst karakteriseres som *lurende*³⁷. Det at opfatte tingene som symboler, eller som symbolsk opladede, er et fundamentalt træk i Jastraus psyke: »Noget levende lå på lur i tingene« (100), føler han, men ret beset er det naturligvis inde i ham selv, det ligger på lur (cf. s. 110). Det er hans bevidsthed, og ikke forfatteren, der skaber symbolikken³⁸.

De symboliserende elementer er konkrete: »døde ting« (177).

2. Det hvide loft.

Fortolkningen frembyder her ikke noget problem: »Han stirrede op i det hvide, firkantede loft. Øde som hans livsanskuelse. Kun en lampe-skærm med udflydende farver rørte sig svagt i gennemtrækken med en vandmands spøgelsesagtige bevægelser – som et menneskesind. Hvor var det loft stort og øde« (7). Allerede her anteciperes akvariesymbolet (se afsnit 5).

Symbolet »det hvide loft« forekommer især, hvor Jastrau vågner op af en rus, hvilket understreger, at der er tale om en *tilbagevenden til tomheden* – netop den tomhed, som han gang på gang prøver at eliminere ved hjælp af alkohol, ja endog at erstatte med »sjælens uendelighed«³⁹, dvs. den alt omfattende harmoni, og som naturligvis er *kvalitativ*; stemninger og nydelser rummer tomheden jo i rigt mål. Den projiceres fra Jastraus sind ud i yderverdenen, hvor den så at sige konkretiseres: den bliver en egenskab, som tillægges loftet. (Cf. s. 71: »Han så sin tanke«).

Der findes ingen angst så »asiatisk« i sin væld som angsten for

tomheden: »Og så loftet . . . Det fremmede loft. Hvornår ville han træffe et loft, som han ikke var angst for, et fortroligt loft, som han ikke fik hjertebanken af at se på . . . Nej, han ville ikke op til sit værelse endnu« (390). Et fortroligt loft vil Jastrau formentlig først træffe i det øjeblik, han i sin sjæl ikke mere har nogen tomhed, som han kan tillægge den nøgne, hvide flade – dvs. når han finder »sjælens uendelighed«; *hvis* han da finder den . . .⁴⁰

De tre sorte mænd – katolske patre! – på loftet hos fru Kryger betegner ikke nogen udvidelse af symbolikken; de må opfattes som en »ærlig hallucination« (cf. s. 402), evt. som »Treenigheden i forvrængning« (Henning Kehler).⁴¹

3. Telefonen og negerfetichen.

Om stabelen af anmelderexemplarer hedder det, at »den lå aldrig på bordet, for dér skulle kun den sorte, blanke telefon og den mørke, ru negerfetich have plads« (7); hvilket jo kunne tyde på, at disse ting af Jastrau så at sige omfattes med en veneration, der er symboler værdige.

De kan fortolkes som de to sider af Jastrau, som er kommet i konflikt med hinanden. Telefonen er da indbegrebet af hans virksomhed som anmelder, af hans intellektualisme og hans borgerligt-konventionelle livsform – som møblementet i den uformelige Istedgadelejlighed fortræffeligt fremhæver (cf. Sanders' »dissektion« af hans borgerlige sentimentalisme s. 18) – , mens fetichen symboliserer natur- og instinktsiden, således som den manifesterer sig i hans trang til spiritus, kvinder og jazz, til extase: »Hvem kunne vide, hvad der gennem årene havde klistret sig fast af sort, ekstatiske negersjæl⁴² på det stykke træ, og hvad magt det kunne udøve?« (219). Fetichen taler til det oprindelige i mennesket, til instinkterne: Olufs – barnets! – interesse for »manden« (11) bringer ham i unåde hos Jastrau, men da han endelig får lov at låne den (66 f), bliver hans øjne »som to uendelige himmelrum . . . menneskeøjne med vilje og begær« – og Jastrau føler det, »som om han . . . måtte bringe sin dreng et stort offer, noget han virkelig var bange for skulle gå i stykker«⁴³; flyttemanden giver sig til at vrænge ansigt ad den (223); endelig bør anføres Steffensens ord om, at »det er da godt, den er her« – en bemærkning, som er provokeret af Sanders' spørgsmål til Jastrau: » . . . den fetich, du! Hvad har den her [nl. midt mellem de borgerlige banaliteter] at gøre?« (18).

Det er betegnende, at det netop er telefonen, Jastrau opfatter som kilden til alt ondt i sin tilværelse – han er »slave af den telefon« (9); dog »mistænkes« fetichen en enkelt gang (219). Da han henrykkes af en luftning af forår, »kimede telefonen igen . . . Han kunne ikke få lov at blive stående . . . få luft og rum i sjælen« (9). Telefonen anses her som en hindring for sjælens udfoldelse, betinget som den er af *den* kosmiske uendelighedsfølelse, hvoraf digte fremstår (10). »Var hans liv en farce? Skulle han splittes af de to evigt kimende klokker? Telefonen og entrédøren« (12). I dette inferno bringer portvinsflasken lindring: »Nu blev det klarere omkring ham . . . Møblerne fik mere faste konturer . . . hans smil var på én gang durkdrevent og sejrsvædt, da han stillede flasken . . . hen på den sorte bordplade og flyttede telefonen over i vindueskarmen« (20). Tingene træder nu klarere frem, objektiviseres, og Jastrau formår et øjeblik at frigøre sig fra sin indre problematik – typisk nok ved at eliminere en del af sit jeg, hvilket på det symbolske plan markeres ved, at telefonen – men ikke fetichen! – fjernes fra sin plads på bordet.

Frigørelsen er naturligvis kun momentan. »Da kimede telefonen . . . Der stod nu dette apparat plantet midt i ens stuer, og hvert øjeblik ringede det og kimede det, – og ritsch! – blev alle drømme, alle tanker flænget over« (99)⁴⁴.

Denne tolkning rummer et videre perspektiv. At Jastrau kommer til at føle sig nært knyttet til den unge kommunistdiger, behøver ingen påvisning. Steffensen er så at sige hans egen revolutionære ungdom⁴⁵. »Sådan [nl. som Steffensen] skrev jeg også . . . engang« (27), sukker han⁴⁶. Han kan da ej heller lade være at glæde sig over, at ungdommen – hans egen! – kommer ham, den lidt ældre kritiker, i møde (29, 227)⁴⁷. – Hvad der måske især fængsler ham hos Steffensen, er netop, at han har noget af det i behold, som Jastrau selv har sat over styr, revolutionstrangen, foragten for borgerskabet etc. – Dette peger også hen imod en art motivering for, hvorfor Steffensen konverterer; han kan qua instinktmenneske godt tage Spar Es alvorligt – »hvis det passer mig, altså. Lige så meget som et digt« (150) –, mens Jastrau jo er fremmed for, hvad han selv skriver! Det er netop alt det, som telefonsymbolet dækker, der afholder *ham* fra at kaste sig i katolicismens arme. Paradoxalt nok havner Steffensen i en religionsform, der i romanen overvejende er opfattet som intellektuel, stringent, logisk⁴⁸.

4. Fortræksgardinerne og ravperlerne.

Genboens hvide fortræksgardiner er altid trukket for; kun én gang har Jastrau set et kvindeansigt, »en gipset maske« (10), komme til syne derovre. Gardinerne hindrer ham altså i at få kendskab til, hvad lejligheden rummer; de er så at sige prædestinerede til at blive symboler.

»Solen skinnede på genboens vinduer med de evige fortræksgardiner. Fortræksgardiner. En nøgen kvinde med ravperler!« (177). Her føres det symboliserede og det symboliserende element sammen, idet kvinden med ravperlerne er Sorte Else (171) – dvs. prostitueret erotik. Cf., at Jastrau ser genskæret fra fortræksgardinerne samtidig med, at han taler om smitte (242).

Jastrau »stirrede på genboens hvide fortræksgardiner. De blev som flammer i dagslys, og uden at han anede det, luede de i hans tanker. De blev [udhævet her] hans tanker« (177)⁴⁹. Og: »Ordene sank dybt ned i den blege og gennemsigtige ro, det lyse skær fra genboens fortræksgardiner, Jastraus sjæl« (221). Den uomgængelige konsekvens af disse to »oplysninger« må blive, at Jastraus sjæl er prostitueret, eller på det psykologiske plan: at han ikke ejer nogen fast afgrænset personlighed – hans sjæl flyder i ét med de andre personers.

»Et skær af rav, tænkte Jastrau og drømte om genboens hvide fortræksgardiner . . . men i det samme slog det ham, at farven i lysskæret aldeles ikke var som rav. Et skær af rav? Hvor kunne han finde på det?« (300). – Og: »De fortræksgardiner, som havde skinnet med et hvidligt skær langt ind i hans tilværelse, et blegt projektørlys, der havde søgt og befølt ham . . . Men boede Sorte Else dér, så betød det noget . . . Gid satan havde al symbolik!« (397, cf. s. 402). Man bemærke, hvordan Jastrau her direkte føler sig i symbolikkens vold, følger sin sjæl befamlet, prostitueret.

Fortræksgardinerne mister deres symbolske funktion s. 403; »Nu var han da endelig kommet bag om det slørede forhæng«. En besynderlig formulering, hvis der ikke havde været tale om et symbol . . .

5. Akvariesymbolet og Jastraus Jesus-komplex.

Under besøget i Tivoli betragter Anna Marie og Jastrau et oplyst akvarium. Jastrau hypnotiseres af fiskenes skyggeagtigt glidende bevægelser. »Da gav det et stød i ham . . . en perlegrå fisk i en ubevæge-

lig, skrå stilling . . . En uhyggelig styrke udstrålede fra dens uanfægtethed. Den var sig sin magt bevidst . . . Den var centrum, forfærdelig, urokkelig» (294).

Denne symbolik fortolker Jastrau selv i samtalen med fru Kryger (342 f): »Sådan [nl. som et akvarium] vil jeg være . . .« Her knyttes også forbindelsen med Jesuskomplekset (cf. s. 401: »... da Jesus dukkede op inde i sjælens akvarium«). Gedden bliver »det uventede, man ikke troede at have i sig«, nl. Kristus; »hans skikkelse stod ubevægelig i min sjæl, urokkelig«⁵⁰.

Jesuskomplekset kan ikke anskues på det symbolske plan. »Hans [Jastraus] Jesusfølelse på baren mellem synderinderne savner enhver dybere ræsonnans og er kun modbydelig«, skriver Ernst Frandsen herom⁵¹.

På det psykologiske plan må komplekset fortolkes som »religiøse reminiscenser fra barndommen« (Sven Møller Kristensen). Dette foresvæver allerede Jastrau i detentionen: »Nå, det var ad den vej, hans barnetro ville sive ind i ham! En plumret kanal. Det flød med sjus og liderlighed i den, og så kom tilmed disse lunkne strømme drivende, sentimentalitet, menneskekærlighed, kristendom« (158). Steffensen har samme opfattelse (321, cf. s. 343).

Det er betegnende, at det er den fornødrede Jesus – Kristus mellem skøgerne –, som Jastrau identificerer sig med eller imiterer. Alleerede i anmeldelsen af Stefanis bog strejfer han »den psykologiske spænding mellem det guddommelige og det menneskelige, som er Jesus-skikkelsens dybeste gåde« (41). Det er netop denne spænding, han fornemmer i sit eget splittede jeg.

Komplekset slår ud i 2. bog, med tiltagende skarphed i konturerne: »»Å, man bliver menneske af at være iblandt jer . . . Men bliver mere end [!] et menneske«. Men hvorfor knælede hun ikke . . . og salvede hans fod?« (156). Og: »... menneskeven . . . Er man ikke? Menneskenes . . . søn« (157). Denne endnu vage følelse karakteriserer Jastrau i detentionen som »slimet vand . . . opvaskevand« (158), altså som modbydelig. Han kan imidlertid ikke tilsidesætte den: »Jeg kan ikke glemme Jesus blandt skøgerne . . . Han genopstår inden i mig midt i alt dette hærværk« (200, cf. s. 201)⁵².

Til dette symbolsæt hører vel også den grønne kanal (358, 360), hvis »dybt grønne farve sænkede sig i ham«.

Denne gennemgang af romanens symbolbrug gør ikke krav på at være udtømmende; målet har været at trænge så dybt ned i *hovedsym-bolerne* som vel muligt, — bl. a. fordi de ret beset indeholder nøglen til forståelsen af *Hærværk*.

NOTER

1. *Hærværk* udkom hos Gyldendal den 25/11 1930. Alle sidehenvisninger i af-handlingen er til 6. oplag (1960), hvis text uden ændringer følger originaludga-vens. Bogen er hidtil trykt i 15000 ex.

Nedenstående *bibliografi over recensioner m. v.* har ingen ambition i retning af fuldkommenhed. Følgende principper har været fulgt under udarbejdelsen: a) Hver artikel bibliograferes kun én gang, selv om den måske har været trykt i flere blade. b) Hvor talen er om større artikler, anføres overskriften efter for-fatternavnet/-signaturen. c) Udeladt er: de mange små forhåndsnotiser; mindre recensioner, såfremt disse kun indeholder indiskutable almindeligheder; refera-ter af førende kritikeres (bibliograferede) vurderinger af romanen; de mange vittighedsmagerier, som dens fremkomst og modtagelse gav anledning til.

Henning Kehler: *En roman om drukkenskab*, i Berl. T. (aftenudg.) 25/11 30; H[ans] B[rix]: *Jammers Minde*, i Nationalt. 25/11 30; Edv. Petersen, i Kr. D. 25/11 30; F[rejllif] O[lsen], i Ekstrabl. 25/11 30; Svend Borberg, i Pol. 26/11 30; J. A. J[ensen], i Frederiksh. A. 27/11 30; Sv. Arnvig, i Fyns T. 28/11 30; H[ans] H[enriksen], i Holbæk Amts T. 29/11 30; Harald Bergstedt: *Da Tom løb linen ud* (interview med Tom Kristensen), i Soc.-Dem. søndagstillæg 30/11 30; Vestk. 1/12 30; Axel Broc: *Tom Kristensens livsroman*, i Fredericia A. 3/12 30; Johan Borgen: *Bekjendelser om alkohol*, i Dagbladet (Oslo) 3/12 30; Ejnar Thomsen, i Aarhus Stiftst. 4/12 30; Oscar Geismar, i Fyns Venstrebl. 6/12 30; R. B., i Viborg Stifts Folkebl. 8/12 30; Den nye Litteratur 8/12 30; Q., i Ribe Stiftst. 8/12 30; cocinero [P. Koch Jensen], i Børsen 7/12 30; Dannevirke 9/12 30; Hartvig Frisch: *Toms »Hærværk«*, i Soc.-Dem. 10/12 30; V-r. [Jørgen Voeler], i Aarhus Amtst. 11/12 30; Folmer Nielsen, i Herning A. 11/12 30; hph. [H. P. Hansen], i Vestsjæll. Soc.-Dem. 11/12 30; b., i Nord-sjæll. Venstrebl. 11/12 20; E[jnar] G[lerup], i Vends. T. 11/12 30; Larsen-Ledet, i Folkevennen 12/12 30; Fr. J., i Aalborg Amtst. 13/12 30; Paul Gjesdahl, i Tidens Tegn (Oslo) 16/12 30; Flensborg A. 18/12 30; G. S., i Bornholms T. 18/12 30; Dem. 21/12 30; C. S., i Vejle Amts Folkebl. 22/12 30; N. P. J., i Holbæk Amts Venstrebl. 23/12 30; Inge Debes, i Nationen (Oslo) 23/12 30; P. T., i Jydske T. 24/12 30; Larsen-Ledet: *Knut Hamsum hylder Tom Kristensen*, i Folkevennen 26/12 30 (Hamsums vurdering af *Hærværk* som »en genistrek og et kjempeverk« refereredes flittigt i norsk og dansk presse; Larsen-Ledets artikel gengiver af Hamsums brev også dets sidste linier, hvilket Tom Kristensen ellers havde »forbudt«; sproget er »halvfordansket«); E. R., i Menneskevennen (Oslo) 3/1 31; Olav Dalgard: *Dansk dekadense*, i Den 17de Mai (Oslo) 3/1 31; L. J., i Horsens Venstrebl. 5/1 31; Rud. Dam, i Kø-benhavn Amts Folkebl. 9/1 31; A. R., i Loll.-Falsters Folket. 15/1 31; A[nders] Ö[sterling], i Svenska Dagbladet (Sthlm.) 20/1 31; S., i Agitatoren 24/1 31; Nationalt. 30/1 31; A. V. [Hansen?], i Fyens Stiftst. 31/1 31; Th. F., i Jyll.-P. 10/3 31; H. S-m., i Göteborg Handelstidning 10/3 31; Ronald Fangen: *En roman om alkoholisme*, i Tidens Tegn (Oslo) 27/3 31; Kristian

Elster, i Aftenposten (Oslo) 25/5 31; Hans Kirk, i Soc.-Dem. 27/5 31; Skive Avis 18/7 31; Ulrich Knigge, i Hamburger Fremdenblatt 9/7 32.

Bornholms A. 26/2 34; Cai M. Woel, i Nyt Dagbl. 28/2 34; Knud F., i Aalborg Stiftst. 7/3 34; Niels Jyde, i Skive Venstrebl. 13/10 42; H[arald] Schr[øder], i Vends. T. 16/10 42; J. A. J[ensen], i Horsens Folkebl. 2/11 42; Frater, i Fyens Stiftst. 11/8 43; K.-n., i Aalborg Amtst. 27/10 49; Valbybladet 28/9 51.

Niels Kaas Johansen: *En revolution i dansk prosa*, i Berl. Aften. 21/3 60; Klaus Rifbjerg: *Sjælens uendelighed og umanerlighed*, i Pol. 25/3 60; Hanne Marie Svendsen: *Tom Kristensens »Hærværk« – æstetisk vurderet*, i Inf. 25/3 60; H[enrik] N[eiendam], i Ekstrabl. 25/3 60; Sic. [Knud Secher], i Fyens Stiftst. 27/3 60; Knud Poulsen: *En ung person har øvet hærværk...* (interview med Tom Kristensen), i Pol. 3/4 60; Erling T. Kristensen: *Hærværk tredive år efter*, i Aktuelt 19/4 60; Johs. Møllehave, i Randers Amtsa. 8/6 60; Carl-Eric Nordberg, i Aftonbladet (Sthlm.) 11/7 60; Tore Borglund, i Kvällsposten (Malmö) 24/7 60.

Aage Jørgensen: »Da Tom just ej var tom« [En revy over vittighedsmagerierne etc.], i Sorø Amtst. 3/2 62; Aage Jørgensen: *Da »Hærværk« blev anmeldt* [Et studie i den danske modtagelseskritik 1930–31], i Aarhus Stiftst. 23/3 62.

2. Specielt henvises til Ernst Frandsen: *Årgangen der måtte snuble i starten* (2. udg. 1960), Regin Højberg-Pedersen: *Tom Kristensen* (1942), Niels Kaas Johansen: *Tom Kristensen. Danske digtere i det 20. århundrede* (1951), Albert Andersen: *Tom Kristensen. Kapitler af dansk digtning* (1951), Sven Møller Kristensen: *Dansk litteratur 1918–1952* (3. åjourførte udg. 1953). – Iøvrigt henvises til bibliografien i *Dansk skønlitterært forfatterlexikon 1900–1950*, bd. II (1960).

3. Højberg-Pedersen omtaler karakteristisk nok *Hærværk* under kapiteloverskriften *Selvbiografien*.

4. Topmålet af uretfærdighed og mangel på proportionssans, hvor talen er om *Hærværk*, er Oluf Friis' omtale af romanen i *Vår tids kunst och diktning i Skandinavien* (Kbhvn. 1948), der citeres *in extenso*: »Nulpunktet i hans desillusionering betegner den monotont-egocentriske drankerroman *Hærværk*« (s. 166); dommen er symptomatisk for *den* skole af forskere, der overvejende anskuer digtningen som personalhistoriske aktstykker, eller – i værste fald – som psykopatologiske journaler.

5. Utvivlsomt påvirket af den desperate strømning i amerikansk litteratur, Hemingway m. fl., samt af Huxley. Tom Kristensen kendte dog ikke Huxleys *Point Counter Point*, da han skrev romanen. Højberg-Pedersen mener, at *Point Counter Point* har været determinerende for *Hærværk*, hvilket altså ikke er rigtigt. Se *Tom Kristensen i poesi og prosa* (1954), s. 36.

6. Jastrau skildres som et tidstypisk fænomen. S. 168 besættes han af »den uhyggelige fantasi, mange moderne mennesker må gennemgå, en neurastenisk rædsel«.

7. Ang. kunstværkets reaktion mod det kaotiske i den aktuelle – usammenhængende og uakcentuerede – erfaring, se Susanne K. Langer: *Feeling and Form*, kapitlet *Virtual Memory*.

8. Inf. 25/3 1960 (cf. note 1).

9. Sammenligningen forekommer flere gange, s. 12, 86, 152.

10. Cf. s. 103, 165, 168, 209, 387, 430. Spejlsituationerne i *Hærværk* har

adskillige paralleller i moderne romandigtning. »Greppet (...) blir nästan obligatoriskt i en berättelse med mycket snäv synvinkel«, påpeger Staffan Björck i *Romanens Formvärld* (4:de uppl., Sthlm. 1957, s. 137). – I Sivar Arnér's i flere henseender overordentlig interessante »døgnroman« *Egil* (Sthlm. 1948), der i princippet opretholder fuld identifikation mellem beretter og hovedperson (synsvinklen skifter dog et par gange, fx. s. 62: »Bara Wallin la märke till honom«), forekommer én spejlsituation – som er interessant bl. a. fordi formuleringen antyder, at det ikke blot er læseren, men også hovedpersonen selv, der følger en art psykologisk tilfredsstillelse ved at »opdage sit ansigt«: »Var gång han såg sig i en spegel, förvånade han sig över, att han hade ett ansikte. Eljest var han ju så ansiktslös, nu upptäckte han sin exteriör (...)« (s. 20). – Udseendet relateres, som så ofte i *Hærværk*, til den sjælelige konstitution.

Den optiske, »extremt filmiske« roman frembyder særlige problemer. I Alain Robbe-Grillet's *La jalousie* (Paris 1957) befinder beretteren sig inden for fiktionsrammen, men han er i den grad fortrængt fra interessesfæren, at man risikerer at overse hans eksistens ved en »normal« læsning af bogen. Hans funktioner er kameraets og mikrofonens, og hans *udseende* får man – naturligvis – ingen oplysninger om; når Robbe-Grillet et sted lader ham komme til syne i en spejling, er det med en næsten demonstrativ foragt for læserens »behov« for orientering; samtidig giver textedet en god simplificering af beretterens position (dvs. af synsvinklen). Fru A. adresserer en ytring, utvivlsomt til den »anonyme« beretter, hvis kamcraøje derpå registrerer: »De gröna ögonen som aldrig blinkar återspeglar endast ett afsnitt av en silhuett mot himlen« (*Jalousi*, sv. overs., Sthlm. 1960, s. 74).

11. Cf. s. 37, 103/37.

12. Det mongolske i Jastraus ansigt kan fortolkes som et symbolsk udtryk for, at han har ordnet sig med tilværelsen på østerlandsk manér: ved at forholde sig *apatisk* til den. Konstellationen vismand-drunker findes også i digtet *Min pibe*: »... halvt en tænker, halvt en nar...«. Som tænker har Jastrau kun format, når han *hypnotiseres* af »papirets pupilløse, almægtige blik« – så skriver han »en af disse kritiske artikler, som tydede på en større begavelse, end han faktisk var i besiddelse af« (38). Ellers er narren dominerende – »en moderne nar... en tilsølet nar« (206).

13. Cf. ansigtsbeskrivelsen s. 11: »... ikke hærget endnu...«

14. Bemærk også den stærkt ironiske pointering, som sætningen »Og fornuften sejrede« (217/8) har fået.

15. Der forekommer ikke noget tilsvarende synsvinkelskifte til den fjerde af de kvinder, Jastrau knytter sin skæbne til: Sorte Else.

16. Et gennemgående træk i romanen er *animaliseringstendensen*: mennesket afklædes sine værdigheder og ses, som det virkelig er: »Sært, som mennesker ligner dyr« (402). Cf. karakteristikkene af redaktør Iversen, samt fx s. 322, 325, 387, 390, 410, 426, 440.

17. Bogen indeholder to synsvinkelskifter, som ikke dækkes af denne generelle karakteristik. S. 24: »... i det samme bøjede han sig med et ryk fremover. Han ville ikke forløbe sig. Tåbeligt stirrede han ned i vinglassene. Grønt glas! Grønt glas! I grønne glas ser portvin ud som medicin«. Den indre monolog med dens association fra de grønne glas til medicin er *Steffensens*! – Og s. 353, hvor Jastrau og Kjær kører gennem den lange Nørreallé, beror synsvinklen et øjeblik hos Kjær. Det fremgår dog først, da den atter overgår til

Jastrau: »Men i Jastraus verden« er alléen en kikkert; i Kjærs var den som en kirke.

18. Det teoretiske grundlag for disse betragtninger er Sven Møller Kristensen: *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900* (1955), s. 37-51.

19. I samtaler mellem Jastrau og Steffensen synes der dog at være en nogenlunde *ligelig* fordeling af kategori b-verber på de to parter, fx s. 146 f.

20. En sådan må dog betragtes som utopisk, cf. *Impressionismen* s. 38.

21. *Ulysses* omtales flere steder i *Hærværk*. Tom Kristensens store artikel om bogen er fra 1931.

22. *Tom Kristensens lyriske stil*. Danske Studier 1948, s. 87-89.

23. Der ses bort fra, at den implicitte adskillelse af jazz fra klassisk musik bl. a. ud fra gentagelsestekniske kriterier er ret tvivlsom.

24. Cf. Sønderbys bogtitel *Midt i en jazztid* (1931).

25. Tom Kristensen i *Den unge lyrik og dens krise* (1925).

26. Cf. at han af kollegerne, »hans skyggekammerater« (81) på bladet, ofte blot kaldes »Jazz«. - Kl. Riffbjerg »oversætter« navnet Jastrau til »jazz-trav« (Pol. 25/3 1960).

27. Episk funktion = status som bevirkende årsag i romanens handlingsforløb.

28. Cf. fx s. 7, 11, 35, 157, 182, 192, 315, 319, 427, 430.

29. Cf. fx s. 13, 28, 85, 111, 215, 234, 252, 261, 315, 419.

29a. Ejnar Thomsen henleder i sin recension, som jeg først efter arbejdets afslutning har stiftet bekendtskab med, opmærksomheden herpå: »Nogle vendinger, der i de givne forbindelser har en egen sansning- eller stemningsværdi, gentages atter og atter - næsten pædagogisk pågående - som orienterende temastumper i en kaotisk symfoni« (udhævet her).

30. S. 29, 93, 117.

31. Fx s. 161, 174, 338.

32. Fx s. 157, 165, 168, 182, 209.

33. Det bør understreges, at der ikke er nogen som helst hentydning til replikkens første forekomst; kun close reading kan afsløre slige dulte paral-
lellismer.

34. På dette sted er der dog anbragt en »henvisning« (140/30).

35. Kjærs rædsel for skoven er problemfyldt. Måske lurder der i episoden en eller anden naturreligiøs idé. Det er fristende at jævnføre med *Verdslige sange* (1927), hvor digteren - i *Græs* - standser under de »grønne spidsbueporte«, fordi han endnu ikke er lille og lykkelig nok til at gå ind »i stråenes dæmrende haller«. Men dette bringer ingen afklaring.

36. Fx s. 271, 326.

37. Udtrykket »lurende symbolik« forekommer s. 205. - Tom Kristensen har selv forsøgt at præcisere, hvad han mener med det, nl. i en anmeldelse af Poul Ørums novellesamling *I vandenues dyb* (Pol. 17/10 1961; undertitlen er: *Den lurende symbolisme*). Han skriver: »*Allegorisk landskab* begynder overraskende nok sådan: »Det er svært at tro på genfærd; det er endnu sværere at tro på en allegori. Ordene er Tom Kristensens og må stå til troende, eftersom Tom Kristensen (...) har været plaget af allegorier«. Derefter refereres novellens handling; Tom Kristensen tilføjer: »Det kalder Tom Kristensen ikke allegori. Det kalder han den i tingene og oplevelserne »lurende symbolisme«, og den er for ham en undertiden forbandet, undertiden velsignet *realitet*«.

38. Der kan alt for let gå religion i de døde ting, synes Jastrau; det er lige

ved at ske, da han ser Olufs mekaniske dukker ligge henslængt på legebordet (177). Cf.: »En religion, der var ved at gro frem (300); »Det lurede i lejligheden« (109). Cf. også, hvordan tingene oplades med symbolik under Jastraus rastløse vandring morgenen efter detentionsepisoden.

39. At Jastrau virkelig skulle tro på, at rusens flygtige uendelighedsfølelse kan konverteres til en varigere sjælelig balance – af samme kvalitet som den »kosmiske lediggang«, der er nødvendig for den skabende kunstner (10) – er særdeles tvivlsomt. Når han siger, at »kæfter er digte, der ikke kan få form«, er det jo ret beset en indrømmelse af, at alkohol kun kan give en surrogat-fornemmelse.

40. Den blå blomsts særart er hos Novalis karakteriseret således: Endlich wollte er sich ihr nähern, als sie sich zu bewegen und zu verändern anfang.

41. Cf. iøvrigt: »Et hvidt loft af en underlig form« (205); »Lofter, der gav hjertebanken« (425).

42. Cf., at Jastrau sammenligner sig selv med en *jazzneger* (293).

43. Angsten for, at det »noget«, som fetichen symboliserer, skal »gå i stykker«, har Jastrau følt lige siden den dag, han blev ansat på »Dagbladet«; derfor har han egentlig også hele tiden været klar over, at han måtte forlade det igen (273).

44. Cf. s. 121, 219 (»Den blanke telefon, uhyggeligere end alle de andre ting i stuen«).

45. Det er dog vistnok for dristigt at hævde, at Steffensen er en art psykologisk afspaltning af Jastrau. At »gæsterne... havde været dele af hans eget jeg« (20), skal vel opfattes som et udtryk for Jastraus manglende evne til at objektivere yderverdenen. En passage som denne: »I fløjdøren stødte Jastrau og Steffensen... skulder mod skulder, fordi de begge samtidig ville gå ind i dagligstuen« (66) har god mening, selvom den ikke fortolkes ud over det episke plan. Ligledes s. 104: »Et underligt par. De stødte til hinanden som kærestefolk, der er kommet ud af trit«.

46. Cf. Steffensens begejstring for oprørsdigtet »Arbejdersken« (17).

47. Rollerne byttes imidlertid snart om: S. 239 siger Jastrau, at *han* nærmer sig ungdommen – »jeg vil stå på lige fod med jer«. Og s. 430 erkender han endelig, at »han var ikke ungdommen«.

48. Andre motiveringer end den nævnte spiller dog ind. Jastrau mener, at årsagen er »logik, der er gået amok« (429; udtrykket forekommer s. 272, 337). Også oppositionen til faderen bør nævnes (322).

49. Cf. s. 179.

50. Bemærk *gentagelserne* fra s. 294.

51. *Argangen* s. 167; cf. kritikken af den lyriske stils sensualisme s. 125 f.

52. Komplexet manifesterer sig på forskellig vis. Bemærk forløbet s. 234 f: »Mon Jesus ikke havde haft lange og blide håndbevægelser?« Derefter ubevidst imitation: Jastrau »slog langt og blidt ud med hånden«. Endelig reflekterer han flygtigt over bevægelsen. Bemærk endvidere: Jastrau bryder brødet (241, 296); gentagelserne af »Ecce Homo!«; »Mit rige er ikke af denne verden« (254); s. 321 erklærer Steffensen, at Jastrau ser *hellig* ud; s. 295 finder Jastrau, at Anna Marie er en *synderinde* – han bruger vel ordet under indtrykket af oplevelsen foran akvariet og studser selv over dets kristne klang.

For værdifulde råd og vink under udarbejdelsen takker jeg cand. mag. Georg S. Rasmussen, stud. mag. Bent Jørgensen og stud. mag. Aage Lærke Hansen.