

Steen Beck

Æstetens død og genopstandelse

- om Rainer Maria Rilkes roman

Malte Laurids Brigges optegnelser

I litteraturhistoriernes forfatterbiografier kan man ligesom i andre gode historier finde helte og skurke, asketer og livsnydere, ulykkelige elskere og potente erobrere. En af de tilbagevendende typer i moderne tid er kunstnermunken, der forlader menneskene for at hellige sig kunsten og det skønne i yderste isolation og askese. Kunstnermunken søger overskridelse, transcendens, forløsning, og ordet Gud er ham ikke fremmed, selv om det ikke er traditionens kristne Vorherre, men kunstens og det æstetiskes ultimative begærsobjekt, der påkaldes. Kunstnermunkens historiske mulighedsbetingelse synes altså at være sekulariseringen: »Guds død« muliggør nye måder at tænke det guddommelige og uudsigelige på, og kunsten synes at være en privilegeret erkendelsesform for sådanne tanker.

Rainer Maria Rilke var en af de forfattere fra tiden omkring århundredeskiftet, som bekendte sig til forestillingen om den nære forbindelse mellem kunst og religion, og hvis eget liv understøtter forestillingen om kunstnermunken, der gav afkald på et »normalt« liv til fordel for det ene projekt at skabe det fuldendte digt. Det er historien om den unge melankolske lyriker fra Prag, der forlod familie og hjemstavn, der resten af sit liv rejste fra sted til sted som en moderne nomade og som kun på afsides beliggende slotte, i aristokratiske og landlige omgivelser fjernt fra den foragtede borgerlige kultur og byerne, fandt den inspiration, som bragte ham i digterisk forbindelse med de himmelske og underjordiske magter.

En af dem, der har båret ved til forestillingen om den ophøjede Digter Rilke er Stefan Zweig: »Tænker jeg i dag på ham [Rilke, SB] og de andre mestre, hvis ord står som hamret ud i ophøjet guldsmedekunst, tænker jeg på disse tilbedte navne, der som uopnåelige stjernebilleder lyste over min ungdom, trænger det vemodige spørgsmål sig uimodståeligt på: vil den slags

rene digtere, der udelukkende lever for det lyriske skaberværk, nogensinde igen blive mulige i vor, de vilde, ødelæggende stormes og den almindelige forryktheds tid?...disse digtere, som intet begærede af det ydre liv, hverken de brede massers bifald eller ordener eller hædersbevisninger eller vinding; som ikke stræbte efter noget som helst andet end i en stiltfærdig og dog lidenskabelig indsats på fuldendt vis at kunne kæde strofe til strofe, hvor hver linje var gennemstrømmet af musik, glødende af billeder, strålende af farver! De dannede et laug, næsten en munkeorden midt i vor larmende hverdag. Bevidst vendte de sig bort fra hverdagen!«. ¹

Rilkes forfatterskab rummer dog ikke kun dén nyromantiske poesi, som Zweig forherliger i sit Rilkeportræt. Faktisk fandt han det nødvendigt i starten af dette århundrede at skrive en roman med klare selvbiografiske undertoner. Dens titel er *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (på dansk: *Malte Laurids Brigges optegnelser*), og den udkom i 1910 (dansk 1927). ² Af Rilkes breve fremgår det, at romanen var tænkt som et forsøg på at fremskrive det »negative« i hans liv og forfatterskab: alt det, som ikke var lykkedes, angsten, forladthedsfølelsen, ensomheden. Rilke ville med andre ord skrive den nyromantiske kunstnereksistens' biografi på et tidspunkt, hvor han var gerådet i krise og havde behov for at nyvurdere sit liv og forfatterskab.

Romanen om Malte Laurids Brigge handler om en forfatter, hvis ønske det er at dø bort fra menneskene og den foragtede normalitet for at bringe sig i kontakt med det sublime, som kun kunsten kan artikulere. Men Malte er en kunstner i krise. Han har ikke adgang til forløsningen, men prøver at skrive sig frem mod den. I sin introspektive, selvanalyserende diskurs, i kraft af hvilken han håber at kunne erkende sig vej til en ny identitet, fremmanes en række historiske sammenhænge af såvel individ- som samfundshistorisk karakter, som, omend meget dunkelt, kobler mellem kunst og liv, mellem den symbolske handling og dens historiske betingelser.

I det følgende analyseres relationen mellem »liv« og »kunst« og mellem »historie« og »fortolkning« i romanen. Formålet er at levere et bidrag til en historisk forståelse af, hvad det er for en erfaringsverden den nyromantiske kunstner omkring århundredskiftet reagerer på, når han euforiserer kunsten og ensomheden og »vender sig bort fra hverdagen«.

Det er først og fremmest jefortælleren Maltes refleksionsbane og fortolkningsarbejde, der sættes focus på. Der er tale om en »stemme«, som på én gang er sensitiv over for det »historiske« i og uden for subjektet og mytologiserende i forhold til selvsamme historiske materiale.

Malte Laurids Brigges optegnelser er en dagbogsroman, som skrives af titelpersonen i en kort periode omkring århundredskiftet. Der sker ikke

meget i fortælle tidens »nu«. Malte er en dansk forfatter af adelig herkomst, som opholder sig i Paris, hvor han allerede inden den første optegnelses påbegyndelse er blevet kastet ud i en dyb personlig og kunstnerisk krise. Han føler sig angst overalt og kan ikke skrive som tidligere. Den nutid han skriver om (primært i romanens første del) er pariserverdenen, den moderne storby med dens larmende trafik, fattige og boligløse mennesker og en anonymiserende massekultur.

Men ligesom hos andre forfattere i samme periode, Marcel Proust og Virginia Woolf f.eks, udvides tidsperspektivet i kraft af Maltes erindringsarbejde, hvorved fortællerens udvikling fra fødsel til fortællenuet inddrages, ikke i en kronologisk fremadskriden som i den traditionelle udviklingsroman, men som effekt af en associerende bevidstheds erindringsarbejde.

Malte erindrer først og fremmest sin barndom, herunder forholdet til forældrene og specielt moderen. Og i en yderligere udvidelse af det historiske dybdeperspektiv inddrages slægtslinjerne på såvel den moderlige som faderlige side. Det er ikke mindst den kompositionelle udnyttelse af bevidsthedens »indre tid« der har medført, at romanen om Malte ikke blot kan relateres til den nyromantiske strømning omkring århundredskiftet, men også kan betragtes som en forløber for den moderne roman, som vi kender den hos Proust, Woolf, Musil og Joyce. Hvilket i øvrigt ikke er så mærkeligt, for der er, som Steffen Steffensen har gjort opmærksom på, en klar nyromantisk tendens inden for modernismen.³

I romanen er der desuden en række direkte og skjulte henvisninger til kunstproblematikken. Flere optegnelser handler om kunstnere og kunst, og som det vil fremgå i det følgende, rummer såvel afsnittene om fortiden som afsnittene om Paris skjulte henvisninger til kunsttemaet og det forløsningsmotiv, som knyttes til den kunstneriske skabelsesproces.

Fortællerkrisen

Malte befinder sig i den (for en forfatter) pinagtige situation, at han har svært ved at skrive. Problemet er ikke af privat art, hvilket skyldes, at Rilke ikke blot har villet skrive en psykologisk roman om en særlig livsskæbne, men en roman om Den Moderne Forfatter og hans historisk bestemte skaberkrise: »At man fortalte, virkelig fortalte, det må have været før min tid.«⁴

Grunden til, at Malte ikke kan »fortælle« på nogen gyldig måde, og altså skriver optegnelser og ikke en roman er, at han befinder sig i en krisebetonet overgangsfase mellem traditioner, han selv har været fortæller for, men som han ikke længere tror på og en ny fortællestil og holdning til virkeligheden,

som han endnu ikke kan kalde sin egen.

I begyndelsen af optegnelserne skriver Malte om sit hidtidige forfatterskab, som i øvrigt er identisk med faser i Rilkes eget forfatterskab: »Vers er ikke, som folk tror, følelser (dem har man tidligt nok), - de er erfaringer.....Men mine vers blev til på en anden måde, altså er det ikke vers«. ⁵ Malte distancerer sig her fra den type subjektivism og nyromantisk inderlighedskult, som 90'ernes Rilke var en fremtrædende repræsentant for.

Maltes forestilling om »erfaringsvers«, som svarer til Rilkes tilegnelse af billedhuggeren August Rodins kunstopfattelse og krav om saglighed og objektivitet i den kunstneriske holdning til tingsverdenen, kan ses som en realismeintention, som en bestræbelse på at ville »se« det værende uden at fortrænge og omformulere noget i nogen følelsesbaseret skønheds- og forløsningslængsels navn. Det, som Malte ser i Paris, er da også netop det hæsle, det angstfremkaldende og det identitetsnedbrydende. I en vis forstand ligger dette saglighedskrav i forlængelse af naturalismens romantikkritik og anerkendelse af det »grimme« som acceptabelt stof for kunstnerisk bearbejdning. Men Malte er langtfra nogen naturalist på grund af denne ene fællesnævner, som dog er med til at gøre hans æstetiske holdning specifik.

Det, som Malte forholder sig kritisk til i nyromantikken og inderlighedskulten, er ikke »visionen« som sådan, altså forestillingen om kunstens overskridende og forløsende potentialer i forhold til den foragtede normalitet, men den umodne og erfaringsløse måde, som han tidligere har villet realisere den på. Der har simpelthen ikke været eksistentiel og erfaringsmæssig troværdighed bag den nyromantiske poetik. Og det er dette problem, som Malte vil overvinde ved at sætte sin personlige eksistens ind på den ene opgave at lade kunstnerisk og eksistentiel holdning smelte sammen.

»Realisme«-intentionen i Rilkes roman bør derfor ikke forveksles med det objektivitetsideal, som vi normalt forbinder med den litterære realisme. Tværtimod vender Malte sig ikke mindre kritisk mod den naturalistiske virkelighedsforståelse i endnu et selvopgør: «Var jeg en efterligner og en nar, siden jeg behøvede en tredie til at fortælle om to menneskers skæbne, der gjorde det svært for hinanden? Hvor let jeg gik i fælden. Jeg havde dog måttet vide, at denne trediemand, der går igennem alle liv og litteraturer, dette spøgelse af en tredie, der aldrig har været til, ikke har noget at betyde, at man måtte fornægte ham....Han er larmen ved indgangen til en konflikts stemmeløse stilhed«. ⁶ Kritikken af »den tredie« kan bl.a. opfattes som en kritik af den traditionelle episke fortæller, der fra sin olympiske, alvidende position er garant for en objektiv viden, som er hævet over de synsvinkler, der repræsenteres af fiktionens karakterer. Ifølge Malte er selve forestillingen om denne tredie falsk: der findes intet ikke-subjektivt sted at tænke

tilværelsen fra, ingen objektive synsvinkler.

Jegfortællerens opgør med en umoden nyromantik og en illusionær oplysningstæknings forestilling om objektivitet er af helt afgørende betydning for en forståelse af romanens ideologikritiske elementer. Når der i starten af optegnelserne står, at Malte er et »ingenting«, der »begynder at tænke«⁷ betyder det således ikke, at Malte alene repræsenterer et forfald, en nihilistisk slutform. Han er et ingenting i forhold til de førnævnte personlighedsidealiser og æstetiske normer, men han »tænker«, og dermed kan han - netop ved at være et »intet« i.f.t. traditionen - opsøge konventionens blinde pletter og det, der hidtil har været fortrængt. Han kan spørge, om det er »muligt«, at alting i tilværelsen forholder sig helt anderledes end man har troet: »Udadtil er meget blevet anderledes. Jeg véd hvorledes. Men indadtil og over for dig, min Gud, indadtil, over for dig, tilskuer: er vi ikke uden handling? Vi opdager ganske vist, at vi ikke kan rollen, vi leder efter et spejl, vi vil gerne sminke af og lægge det uægte bort og være os selv. Men et eller andet sted klæber endnu et stykke forklædning ved os, som vi glemmer. En kende overdrivelse bliver tilbage i vore øjenbryn, vi mærker ikke, at vore mundvige er fortrukne. Og sådan går vi om, en spot og en halvhed: hverken værende eller agerende«.⁸

Det almene »vi«, menneskeheden, beskrives her som en skuespiller, der fremfører en tillært rolle, der skjuler det sande selv. Verden er et teater, som er afsondret fra den egentlige virkelighed. Menneskene spejler sig i hinanden, men skjuler derfor deres inderste væsen.

Nok er Maltes identitetskrise udtryk for et sammenbrud, men den er også anledning til, at han som følge af tabet af social identitet kan konfrontere sig med realiteter, som hidtil har været fortrængte. Rilkes roman handler således om et gennembrud i sammenbruddet.

Storbyen

Den første sætning i romanen lyder: »Så her er det altså, folk kommer hen for at leve; jeg ville snarere tro, man døde her«.⁹ Det virker som om Malte begynder at skrive midt i en tanke, hvilket understreger betydningen af det historiske og eksistentielle »nu«, som optegnelserne bliver til i.

Den unge dansker har ikke været i Paris længe og skildrer i første sætning byen som kliché og turistattraktion: Her kommer man for at leve livet. Men Maltes synsvinkel er en anden: Paris, det 19. århundredes hovedstad, er ikke stedet, hvor livet leves, men hvor man skal lære at dø. Den før omtalte distance til konventionelle fortolkninger, til rollespillernes bevidstheds-

verden, er således allerede antydet i romanens initialsætning.

Det Paris, som Malte ser, er en verden, hvor rationalitet og videnskab i industrialismens æra har udviklet sig til et punkt, hvor enhver forestilling om individualitet og personlig integritet er en saga blot: »Nu døes der i 559 senge. Naturligvis fabriksmæssigt. Ved så enorm en produktion er den enkelte død ikke så godt udført, men det er heller ikke det, det kommer an på. Det er massen, der gør det«. ¹⁰ Ikke bare livet, men også døden har her noget fabriksagtigt over sig. En rationalistisk-positivistisk epokes instrumentelle fornuft har nået et punkt, hvor mennesket er blevet reduceret til en ting og en vare.

Det er bemærkelsesværdigt, at den ironiske skildring af storbyhovedet konkretiseres i beskrivelsen af den medicinske videnskab og dens bærer: lægen. Lægen var et af de store forbilleder blandt de naturvidenskabeligt inspirerede naturalister i det 19. århundrede, fordi han repræsenterede en sympatisk blanding af illusionsløs viden og praktisk anvendelig humanisme. Hos Rilke (som hos f.eks. Franz Kafka i novellen »En Landsbylæge«) er lægen blevet et symptom på tidens sygdom: en repræsentant for et rationalitetsideal, som bygger på en mekanisk menneskeopfattelse, og som derfor legitimerer tingsliggørelsen af den menneskelige livsverden. Et aspekt af dette tema drejer sig om lægens holdning til den psykisk-eksistentielle lidelse, som Malte bærer på, og som hans angst er det manifesterede udtryk for. Lægen vil »elektricere« Malte, da han henvender sig på et hospital, men det betyder, at han ikke har forstået noget som helst: »Lægen har ikke forstået mig. Ikke et ord. Det var jo også svært at forklare«. ¹¹ Hvilket betyder, at lægen er overfladisk, fordi han henvører Maltes lidelse til somatiske forhold og derved spiller en af de roller, som tjener til at undertrykke »det«, som gør Malte angst.

Mens første optegnelse knyttes til synssansen, knyttes anden optegnelse til høresansen. Malte skriver, at der kommer »elektriske sporvogne igennem min stue«, ¹² og han hører råb fra naboeligheden, hvor en mand og kvinde skændes. De to oplevelser signalerer det samme: det private og personlige rum, intimsfærens bogstavelige og den personlige autonomis symbolske beskyttelsesmure over for et truende, anmasende »udenfor« er brudt sammen. Og stedet hvor den slags ting sker er storbyen, hvor menneskene lever tæt op ad hinanden i ejendomme, hvor kun en tynd væg adskiller privatmennesket fra gadens trafik og andre mennesker.

I tredje optegnelse tematiseres stilheden som kontrast til lydene. Malte skriver om den stilhed, der indtræder ved store brande, hvor en gesims skubber sig frem og en »høj mur, bag hvilken ilden slår op, falder lydløst sammen«. ¹³ Her er der tale om et billede på en verdens sammenbrud som

konsekvens af de »moderne« tilstande og livsomstændigheder.

Den moderne storby gør enhver forestilling om en mulig forsoning mellem individ og omverden til en anakronisme - en anakronisme, som paradoksalt nok kun kan tematiseres så radikalt af den, der lige er kommet ind med firetoget og altså (endnu) ikke har vænnet sig til livet i det 20. århundredes massekultur. Det er denne bevidsthed om svælget mellem en ugenoprettelig fortid og en utålelig nutid, der er den umiddelbare grund til Maltes omvurdering af sit kunstneriske og eksistentielle projekt.

I starten af optegnelserne møder vi en jegfortæller, hvis reaktionsmønster er præget af paranoia og permanent chokoplevelse. Han reagerer ved at erindre en episode fra fortiden, der også omhandler døden. Han skriver om bedstefaderen kammerherre Brigges død, som i sammenhængen kommer til at fungere som et positivt modbillede til den anonyme massedød i storbyen.

Temaet om »den egne død« er i inspireret af J.P. Jacobsen, som Rilke selv nævner som et af sine store forbilleder. Ligesom Jacobsen tematiserer Rilke i afsnittet om bedstefaderen dødsprocessen som den »fase« i et menneskes liv, der bærer vidnesbyrd om, hvorvidt et menneske er blevet »sig selv« i sit liv. Den, der ikke har formået at realisere sin »natur« i live er heller ikke i stand til at dø sin egen død. Maltes bedstefader »realiserer« sin død på en larmende, personlig og insisterende måde, som vidner om hans specifikke individualitet.

Men man skal bemærke, at der sker noget med bedstefaderen i dødsprocessen. Inden han dør, mister han sin selvkontrol og vilje, og noget andet begynder at tale i ham: »Det var en stemme, en stemme, som endnu for syv uger siden ingen havde kendt: thi det var ikke kammerherrens stemme. Denne stemme tilhørte ikke Christoph Ditlev [bedstefaderen, SB]; den tilhørte hans død....Den talte med alle og forlangte«. ¹⁴ Jeg 'et, den autonome personligheds »centrum«, overskrides altså i dødsprocessen, og noget andet i selvet begynder at tale.

»Det«, der introduceres i denne tidlige optegnelse, er ikke blot et historisk modbillede til den moderne tilstand i storbyen, men også romanens centrale tema. Malte er igang med at lære at »dø«, og det vil sige, at han ligesom bedstefaderen, men under historisk helt anderledes omstændigheder skal lære at »ville« sin egen død og derved overgive sig til »det andet« i ham selv.

Det kan man fortolke på to forskellige måder. Malte kan forstås som en selvmordskandidat, der skriver sig frem mod en erkendelse af, at han skal dø i bogstavelig forstand. Umiddelbart bekræftes en sådan fortolkning af, at optegnelserne er blevet trykt af en anonym »udgiver« og altså ikke af Malte selv. Men mere sandsynligt er det, at ikke bare dødsmaet, men også udgiverproblematikken skal forstås dobbelttydigt. Malte er igang med at dø

bort fra sin hidtidige identitet og medmenneskene, men kun for at kunne nå frem til en identitet hinsides det gamle »jeg«. »Døden« er da metafor for det, der skal »dø« for at forvandlingen fra et identitetsstadium til et andet kan realiseres. På den baggrund skal forholdet mellem Malte og hans udgiver (også) forstås som forholdet mellem den Malte, der skriver sig frem til sit gamle jeg's grænse og den Malte, som har overskredet den - og som altså ikke er identisk med den gamle Malte.

Både hvad angår den »erkendelsesstrategiske« spaltning af ét og samme menneskes problematik i flere bevidsthedslag og i brugen af fingerede udgivere synes Rilke at have fundet inspiration hos Søren Kierkegaard, som han da også studerede flittigt i den periode, hvor romanen blev til.

Jeg'ets død og forvandling

Rilke har også taget ved lære af Kierkegaard hvad angår skildringen af angsten, som man uden overdrivelse kan kalde den emotionelle grundstemning i optegnelserne.

Hos Kierkegaard er angsten en affekttilstand, som melder sig hos det menneske, der ikke tør forandre sig og foretage »det kvalitative spring« over i en ny selvforståelse.¹⁵ Angsten er frihedens fødselsveer, og af dem lider den ambivalente Malte i sit identitetsvakuum. Jeg vil eksemplificere dette gennem en analyse af en enkelt optegnelse, der samtidig kan bringe os på sporet af, hvilket betydningsindhold forestillingen om forvandling knyttes til.

En af optegnelserne handler om en mand, der spadserer med sin stok på en parisisk boulevard. Han er omgivet af mennesker, som smilende og ironisk overværer, hvordan han prøver at forhindre udbruddet af et epileptisk anfald. Han prøver med sin stok at skubbe noget, der buler frem indefra på plads. Men hans »vilje« forstår ikke,¹⁶ og efter at dette indefra kommende har bevæget sig rundt et stykke tid, opgiver han kampen: »Han vendte hovedet lidt, og hans blik svævede hen over himmel, huse og vand uden at fatte, og så gav han efter. Stokken var borte, han strakte armene ud, som ville han flyve, og det brød ud af ham som en naturkraft og bøjede ham forover og rev ham tilbage og lod ham nikke og bøje sig og slyngede dansekraft ud af ham ud iblandt mængden«.¹⁷

Malte er vidne til noget, som altså umiddelbart tager sig ud som en sygdoms frembrud. Og Malte fortolker det selv på denne måde. Men der sniger sig metaforer ind i beskrivelsen af sygdomsudbruddet, som signalerer noget helt andet end sygdom. Metaforerne undergraver den konventionelle forståelse, som mængden og til en vis grad Malte repræsenterer. Manden

mister sin viljestyrke, som er forbundet med ønsket om at virke normal i forhold til de mennesker, hvis blikke følger ham. Han holder op med at spille en rolle, og da bringer han sig i kontakt med et univers, som konnoterer transcendens (»svævede hen over himmel«, »som ville han flyve«), natur (»som en naturkraft«) og æstetisk udfoldelse (»slyngede dansekraft ud af ham«). Sammenbruddets karakter af »dionysisk« overskridelse understreges af, at manden mister stokken, dette invaliditets-symbol, da hans anfald bryder ud. Metaforerne afslører, at dette fremmede ikke blot negativt skal forstås som sygdom, men også forbindes med en eksistentiel-æstetisk overskridelse.

Andre formuleringer i samme optegnelse peger i samme retning. Om oplevelsen står der, at den »tog mig som papir, krammede mig sammen og kastede mig bort: der var noget uhørt...«, og lidt senere: »Jeg var tom. Som et tomt papir drev jeg langs husene atter op ad boulevarden«.¹⁸

Oplevelsen tømmer altså Maltes identitet, som har været et værn mod det fremmede i ham selv. Malte er ved at være ved det punkt, hvor der kan skrives noget nyt »på ham«: »Endnu en kort tid kan jeg skrive og sige det alt sammen. Men der vil komme en dag, hvor min hånd vil være langt borte fra mig, og når jeg byder den at skrive, vil den skrive ord, jeg ikke mener...og hver mening vil opløse sig som skyer og falde ned som vand. Trods al frygt er jeg dog som én, der står foran noget stort....Men denne gang vil jeg blive skrevet. Jeg er indtrykket, der vil forvandle sig. Åh, der mangler kun ganske lidt, og jeg kunne fatte og billige det alt sammen. Kun et skridt, og min dybe elendighed ville være salighed«.¹⁹

Malte søger en ny måde at skrive på, en fortælle-måde, som er åben over for det fremmede i selvet, over for det ubevidste. Hermed fremmanes forestillingen om en fortæller, som ikke identificerer sig med det intentionale og rationaliserende jeg, men med de hidtil fortrængte og fængslede stemmer i subjektet. Om et sådant »paradigme«-skift overhovedet vil efterlade mennesket med et kulturelt kommunikerbart sprog tvivler Malte på: hånden vil skrive jeg'et i et sprog, som ikke kan afkodes, fordi det ikke henviser til noget kendt. Om dette så er vejen ind i den rene autisme og vanvidstilstand eller ind i en sublim sprogkunst vides ikke. Også i dette tilfælde er dobbelttydigheden et markant træk i formuleringerne.

Malte vil fremskrive en erfarings- og fantasiverden, som baner vejen for en ny identitet som menneske og som kunstner. Dette projekt realiseres inden for optegnelsernes ramme, idet han går igang med at skrive sin selvbiografi som konsekvens af erfaringerne i Paris. Mens han befinder sig på et hospital, kan han pludselig lugte noget, der forbinder sig med nogle lugte i barndommen, og dermed er forbindelsen skabt mellem nutidsangsten

og barndommens angst: »Jeg har bedt om min barndom, og den er kommet tilbage, og jeg føler, at den endnu er lige så svær som dengang, og at det ikke har hjulpet noget at blive ældre«. ²⁰

I mødet mellem det erindrede og erindringen, mellem det historiske materiale og subjektets fortolkningsarbejde, etableres en »tilbageskrevet« for ikke at sige efterrationaliseret fortælling om Malte, der som vi skal se på én gang benævner smertepunkterne og udnytter dem som legitimationsgrundlag for det forløsningsmotiv i ensomhedens univers, som romanen munder ud i.

Brigge og Brahe

En række af optegnelserne omhandler de to slægtslinjer, som Malte har rødder i, Briggeslægten på den fædrene og Braheslægten på den mødrene side. Den mandlige og den kvindelige slægtslinje repræsenterer to forskellige mentale tilstande, to bevidsthedsformer, og de slægtshistoriske afsnit kan derfor betragtes som en symbolsk udvidelse af de afsnit, der omhandler Maltes forhold til faderen og moderen.

I Briggeslægten regerer de stærke og dominerende personligheder. Frem til sin død hersker Maltes farmor, kammerherreinde Brigge på Ulsgaard, og hun repræsenterer en egocentrisk, jegstærk og driftsfjendtlig personlighedsstruktur, ikke mindst i forhold til sin mand, som på et tidspunkt gør oprør mod hustruen ved hæmningsløst at spilde vin ud over bordet til stor ærgrelse for konen, der hader pletter på dugen. Derved revolterer han mod hustruens rigide krav om en pletfri væren. Tematisk forbindes dette oprør med den epileptiske mands sammenbrud i Paris: begge overskrider de normen ved at lade noget flyde ud og skabe kaos, som »burde« være holdt inden for rammerne af den form, der rummer det, glasset og kroppen.

Om denne farmor hedder det, at hun havde forspildt »sit naturlige«: »Det er vanskeligt at sige, om hun sørgede over det. Måske foragtede hun det, fordi det ikke var kommet, fordi det havde forsømt lejligheden til at blive levet klogt og talentfuldt. Hun havde taget alt dette så langt ind i sig, og der havde dannet sig skaller....., af hvilke den, der til enhver tid var øverst, så ny og kølig ud«. ²¹ Farmoderen består af en række »skaller«, der ligesom skuespillerens masker tjener til at skjule det »naturlige«, og den eneste, der tager dette menneske alvorligt, er hendes søn, Maltes fader.

Mens Ulsgaardverdenen er skildret i en realistisk prosa af en fortæller, der forstår, hvad der foregår, og kan ræsonnere over begivenhederne, så er såvel stil som oplevelsesform helt anderledes i de afsnit, der handler om Braheverdenen på Urnekloster. Forskellen på de to verdener antydes allerede i

kraft af husenes navne: Briggeslægten holder til på en herregård, mens Braheslægten bor på et kloster, et sted, hvor der pr. definition er tradition for kontakt med det overnaturlige, og som litteraturhistorisk er en fast skueplads for skrækromantisk uhygge og mystiske tildragelser.

Efter moderens død besøger Malte og faderen morfaderen på Urnekloster, en mystisk og fantastisk verden, hvor alt kan ske: »Man sad der som opløst; ganske uden vilje, uden besindelse, uden lyst, uden værn. Man var som et tomt sted«. ²² Bygningen er én stor labyrint, et lukket rum, hvor normale oplevelsesformer er suspenderet. Blandt de personer, der opholder sig her er en spiritistisk tante, en onkel, der eksperimenterer med alkyimisme og en bedstefader, der ikke accepterer tidens gang og dødens finalitet, men tværtimod taler om det fortidige som var det nutid og om de døde som var de levende. Han finder det derfor helt på sin plads, at en afdød kvindelig slægtning med jævne mellemrum, bl.a. under faderens og Maltes ophold, dukker op ved måltidet. På Urnekloster er enhver rationel og »fornuftig« forestilling om tiden, rummet og subjektet gået i opløsning. Ligesom den epileptiske mands sammenbrud fik en metaforisk funktion som billede på Maltes ambivalens kan Urnekloster forstås som en et billede på et erkendelsesunivers, hvor en rationel opfattelse af tiden, rummet og jeg'et er ophævet til fordel for en »mystisk« erfaring om altings enhed, en erfaring om en væren, hvor de traditionelle antiteser mellem liv og død, subjekt og objekt samt tidens inddeling i fortid, nutid og fremtid er opløst i det, som Rilke selv kaldte »Weltinnenraum«. Udtrykket dækker hans forestilling om lyrikkens erkendelsesform. ²³

I Malte Laurids Brigges optegnelser er dette »Weltinnenraum« først og fremmest tematiseret som noget usigeligt, der nedbryder Maltes tilværelsesforståelse og åbenbarer en helt anderledes tilværelseskonception. Brahe-universet anticiperer med andre ord en problematik, som for Rilke først og fremmest er knyttet til det æstetiske.

Faderligt og moderligt

Man kan imidlertid også hæfte sig ved, at dette »Weltinnenraum« repræsenteres af den moderlige slægtslinje. Dette er, som vi senere skal se, af afgørende betydning, idet koblingen mellem kunsten og »det kvindelige« rummer en nøgle til forståelse af de fantasier, som styrer Maltes digteriske erkendelsesbane.

Maltes fader forholder sig afvisende og uforstående til begivenhederne på Urnekloster. Han holder af klarhed og konsekvens, ²⁴ og må derfor også

afvise Malte, som identificerer sig med den moderlige slægtslinje. Da faderen dør, forlanger han af lægen, at han umiddelbart efter hans død skal gennembore hjertet. Malte er ikke i tvivl om, hvordan det skal fortolkes: Med faderens død er den fædrene slægtslinje bragt til en afslutning. Malte er ikke faderens åndelige arving, eller formuleret psykoanalytisk: faderen kan ikke tjene som identifikationsobjekt for sønnen og dermed heller ikke videregive normer, som kan etablere et jeg-ideal hos sønnen, som er afledt af det faderlige forbillede.

I novellen *Ewald Tragy* fra 1898 behandler Rilke også generationsmodsatningen mellem en fader og en søn. Novellen handler om en ung kunstner fra Prag, som bryder op fra det hjemlige miljø og rejser til München for at slå sig ned som forfatter. Ewalds fader forstår ikke sin søn og afviser hans kunstneriske ambitioner som nytteløse, idet han anklager sin kunstneriske søn for at beskæftige sig med formålsløse ting. Sønnen bør hellere finde sig et nyttigt arbejde. Faderens afvisning af sin æstets søn i *Ewald Tragy* er en parallel til den faderlige afvisning af de rationalitets- og nytteoverskridende begivenheder hos familien Brahe.

Rilke er ikke den eneste forfatter omkring århundredskiftet, der tematiserer et konfliktpræget generationsforhold mellem fædre og sønner. Også hos forfattere som Franz Kafka, Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann og Herman Bang kan temaet findes. Dette tema »opfindes« naturligtvis ikke lige netop i denne periode, langt fra, men der er ikke desto mindre tale om en historisk specifik variant af temaet, som er af afgørende betydning for en forståelse af den tidlige modernismes psykohistoriske baggrund.

Faderen repræsenterer hos periodens forfattere værdier, som er præget af oplysningstænkningens og liberalismens fornuftsbegreb og pragmatiske formålsrationalitet. Disse værdier er de sønlige arvinger ikke i stand til at identificere sig med, idet de skal tilegne sig en historisk virkelighed, som er en anden end den, som fædrenes værdier var knyttet til. Maltes nutid er det 20. århundrede med dets massekultur og storbymiljø, og denne nutid er af en helt anderledes beskaffenhed end faderens livsverden. Rilke og andre skriver om en verden, hvor livsomstændighedernes hurtige forandring bevirker, at »sønnerne« bliver ude af stand til at forbinde sig endsige forsones sig med den faderlige generations værdier.

Men der er også en kritisk dimension i den sønlige distance til faderen. Den fornuft, som Maltes fader repræsenterer, er fjendtligt indstillet over for »det andet« i subjektet, som ikke kan rationaliseres og underordnes nytteværdien. Det er dette andet, det usete i eksistensen, som kunsten ifølge Rilke kredser om og forsøger at give sprog til. Og i den forstand er Maltes »åndelige« faderløshed simpelthen overskridelsens forudsætning. Der er så

at sige utopiske elementer i ikke at være sin fars åndelige arving.

Af Maltes erindringer fremgår det dog, at det ikke blot er den historiske distance til den faderlige »kultur«, som er betingelsen for det negative faderbillede i romanen. Der synes også at være mere konkrete psyko-historiske og familiehistoriske forudsætninger for dette, som drejer sig om Maltes barndomshistorie og faderens og modernes roller i interaktionen med deres barn. Der er i Maltes erindringsarbejde spor af en socialisationsproces, som kan forklare, hvorfor det er den mødrene slægtslinje, der anticiperer den rationalitetsoverskridende æstetik, og hvorfor overskridelsen identificeres med en forestilling om at dø bort fra medmenneskene. Maltes fortid er i hans nutid, hans reaktion på det 20. århundredes kultur er afledt ikke bare af det han »ser«, men også af den fortid han bærer i sig. Fortiden får i optegnelserne karakter af et »regressivt beredskab«, som produktivt kan udnyttes til at skabe rum for en genkodning af det skrivende subjekt.

Maman, hænderne, døden

I skildringen af fortiden når Malte så langt tilbage som til det helt lille barns oplevelsesverden, og i denne verden er det forholdet mellem mor og barn, der er i centrum.

I begyndelsen var angsten for trolde, spøgelse og diffuse lyde i og omkring et lille barn. Redningen i dette angstfyldte oplevelsesrum er moderen, der stiller sig mellem Malte og det skræmmende og holder sin beskyttende hånd på hans pande: »Og når det uroer et eller andet sted i væggen, eller når det lyder som et skridt over gulvene: så smiler du blot, smiler, smiler gennemsigtigt, forklaret ind i det rædde ansigt, der udforsker dig, som om du var ét med og under vejr med hver halvlyd, havde truffet aftale og var enig med den. Ligner nogen magt din magt i det jordiske herredømme?«²⁵

Denne »gode« moderskikkelse, der beskytter det lille barn mod en indre verden fyldt med ængstelige fantasier om verdens beskaffenhed, repræsenterer en første orden og spejlingsmulighed for den lille Malte. Moderen redder ham fra angsten og er den eneste i barndomsrummet, som er i stand til det. Hvilket dog ikke forhindrer Malte i at være et barn, som det meste af tiden er overladt til sig selv og kampen med dæmonerne: »Maman kom aldrig om natten«.²⁶

Intensiteten i moderbindingen fremgår af en optegnelse, der handler om én af de gange, hvor hun kom og reddede sin søn fra angsten. Forældrene er til selskab, da der bliver sendt bud efter dem på grund af drengens

angstanfald: »...Maman kom ind i stort hoftoilette, som hun slet ikke var forsigtig med; hun næsten løb og lod sin hvide pels falde ned bag sig og tog mig i sine nøgne arme. Og jeg følte, forbavset og henrykt som aldrig før, på hendes hår og hendes lille, velplejede ansigt og på de kolde stene i hendes øren og på silken rundt om hendes skuldre, der duftede af blomster. Og sådan blev vi siddende og græd ømt og kyssede hinanden, indtil vi følte, at min far var der, og at vi måtte rive os løs«. ²⁷

Moderens magt har imidlertid en særlig karakter. I en optegnelse fortælles om moderen, der oprindeligt havde ønsket sig en lille pige og ikke den dreng, som Malte sørgmodigt konstaterende erkender, at han »nu engang var«. Dette ønske er Malte på en eller anden måde kommet på sporet af, og det honorerer han ved undertiden at banke på Mamans dør: »Når hun så spurgte, hvem det var, var jeg lykkelig ved udenfor at råbe »Sophie« og derved gøre min lille stemme så fin, at den kildrede mig i struben. Og når jeg så trådte ind (i den lille pigeagtige hjemmedragt), så var jeg ganske simpelt Sophie, Mamans lille Sophie, der gav sig til at være huslig, og hvis hår Maman måtte flette i pisk, for at der ingen forveksling kunne finde sted med den fæle Malte, hvis han nogen sinde skulle komme igen«. Sophie og Maman glæder sig sammen over, at Malte er borte, og de opregner hans unoder og beklager sig over ham: »»Ak ja, denne Malte«, sukkede Maman. Og Sophie vidste en hel masse om drengenes dårlighed i al almindelighed«. Når Malte og moderen erindrer Sophie, der med tiden forsvinder ud af legene, så forsikrer Malte moderen om, at hun skam ikke er død og besværges hende »ikke at tro det, hvor lidt det end lod sig bevise«. ²⁸

Maltes idealisering af moderen er altså grundet på en fantasmatisk identifikation med hende. Maltes jeg-ideal, hans forestilling om, hvem han gerne vil ligne, når han bliver stor, er af kvindelig art. I legene foretager han en symbolsk spaltning af sig selv; Malte, som repræsenterer subjektets biologiske køn, dysforiseres, mens Sophie, som repræsenterer subjektets mentale eller imaginære køn, euforiseres.

Fundamentet for denne selvspaltning etableres af en moderskikkelse, som har forført sin søn til at opføre sig som den pige, hun ønskede sig, men ikke fik. Malte bruger ikke selv udtrykket forførelse, men i slutningen af optegnelserne, hvor lignelsen om den fortabte søn genfortælles i lyset af Maltes liv, står der om sønnens forældre, at de dannede et »liv af deres egne ønsker; det fælles væsen, der dag og nat stod under deres kærligheds suggestion, imellem deres håb og mistro, over for deres dadel og bifald«. ²⁹

Der er andre signifikante barndomserindringer, som kan fortolkes i lyset af den interaktion med moderen, som etablerer Maltes angst i forhold til sit biologiske køn og hans manglende evne til at identificere sig med egen-

kroppen.

En dag leger barnet Malte under bordet, kun overvåget af guvernanten. Han tegner en ridder til hest, men så falder hans pen ind i mørket under bordet. Maltes hånd bevæger sig ind under det for at finde pennen. Derinde ser han sin egen hånd, »der ganske alene, næsten en kende havdyragtigt, bevægede sig dernede og undersøgte bunden.«³⁰ Denne hånd kan ting, som Malte ikke har lært den. Så kommer en anden mager hånd ud fra mørket. Hænderne bevæger sig mod hinanden, og Maltes hånd »indlod sig på noget, der ikke var til at gøre godt igen«. Herefter besvimer han næsten.

Episoden er tematisk forbundet med begivenhederne hos familien Brahe på Urnekloster og med afsnittet om manden på boulevarden i Paris, hvis krop går egne veje på trods af hans vilje. Det der sker, er udsigeligt, »fantastisk«: der er tale om en »ud-af-kroppen-oplevelse«, hvor subjektet konfronteres med noget fremmed i sig selv, som antager karakter af en »andethed«. Og at denne barndomsoplevelse er af central betydning for kunstproblematikken understreges af, at det er barnets arbejde med »pennen«, et af romanens ledemotiver, der er forudsætningen for konfrontationen med det fremmede.

Man kan også i dette tilfælde gå to veje i sin tolkning af episoden. Man kan anskue den som en beskrivelse af hovedpersonens tidlige anlæg for grænseoverskridende metafysiske oplevelser, men man kan også vælge at fortolke oplevelsen som en forvrænget og eufemistisk omskrivning af mere konkrete tildragelser. For hvad er det, Malte kan tænkes at indlade sig på med hånden, som ikke kan gøres godt igen? Han tegner en ridder til hest, et traditionelt symbol på den potente maskuline drift. I dette perspektiv kan mødet mellem de to hænder, som er et normbrud, forstås som en skjult henvisning til noget så prosaisk, men ikke desto mindre tabuiseret som et barns masturbation.

At Rilke indlægger en sådan tolkningsmulighed i teksten bestyrkes af, at der i to andre optegnelser antydes en sammenhæng mellem hænderne, kunsten og masturbation. Et sted skriver Malte således om sengene, hvor de hårde dregehænder forråder, hvor pubertetsdrengene »engang i deres skoletid har været ude i den hjælpeløse last, hvis bedragne fortrolige er de stakkels hårde dregehænder....«.³¹ I en anden optegnelse kobles der direkte mellem kunst og onani, idet Beethovens musik fortolkes som en udfoldelse af libidinøse kræfter, som ikke kan frugtbar gøre den kunstfjendtlige og vulgære borgerlige epokes publikum: »Her udstråler sæd, og de holder sig under den som skøger og leger med den; eller den falder, mens de ligger der i deres tilsynlytede tilfredsstillelser, som Onans sæd ned mellem dem alle«.

Maltes konfrontation med sin egen seksualitet i barndommen er så

angstladet, at han har måttet udspalte egenkroppen som et fremmedlegeme, han ikke kan tage ansvar for, og som kun besvimelsen kan redde ham fra at erkende som hans egen. Jeg-fortælleren er i kraft af sit »medsyn« i forhold til barnets subjektive oplevelses- og fortolkningsmåde solidarisk med det fortrængende barn, selv om han altså også enkelte steder synes at vide mere, end han vil ud med. I Beethoven-henvisningen anes, hvad fortælleren kan bruge »fortrængningen« til i produktiv forstand: den libido, der ikke kan finde objekter i omverdenen kan transformeres til kunst, hvorved den maskuline drift som vi senere skal se på én gang kan realiseres og overføres på den kunstneriske kreativitet, men netop via en fornægtelse af »publikum«, som denne libido ikke skal besudles af.

I en tredje barndomsoptegnelse er Malte efter moderens død på flugt fra den strenge faders stramme regler. Han leger med masker på loftet, mens han ser sig selv som konge, skøn slavinde og hærfører i et spejl. Men også disse lystfulde lege udvikler sig til et mareridt med besvimelsen som konsekvens. Euforien slår om i angst, og pludselig får tøjet Malte i sin magt, og hånden begynder igen at gå egne veje. Den bliver selvstændig, og da Malte taber en flacon på gulvet bliver han rasende og vil få tøjet og masken af. Men det kan han ikke! »Varm og vred styrtede jeg hen til spejlet og så med møje igennem masken, hvordan mine hænder arbejdede. Men det havde han bare ventet på.«³² Denne »han« er døden. Og nu er Malte spejlet, mens »han« er herre: »Jeg blev fuldkommen meningsløs, jeg faldt ganske simpelt ud.«³³ Herefter besvimer han fuldstændig.

Lad mig på denne baggrund vende tilbage til moderbindingen. Når spejlet viser den lille Malte det fremmede og udskilte i ham, det som han ikke kan gøre til det egne, så kan det forstås på baggrund af, at han har gennemlevet et forhold til en moderskikkelse, som dementerer hans eksistens som hankønsvæsen. Hver gang han oplever et driftsgennembrud, hver gang hænderne begynder at arbejde, så tilintetgøres det »jeg«, som han vedkender sig: det vil sige det »jeg«, der blev dannet i det symbiotiske forhold til moderen, hvor Malte legede pige og drengen »Malte« blev ekskluderet af den gensidige spejling mellem moder og barn. Malte kan ikke tilegne sig sit køn, som negerer det kvindelige jegideal, som blev dannet i forhold til moderen, og som på én gang er knyttet til forventningen om en kærlighed i sammensmeltningens og overskridelsens tegn og forhindrer psykisk vækst.

Som det med stor tydelighed fremgår af Maltes erindringer, er faderen en permanent trussel mod mor-barn-forholdet. Han er den, der river Malte og moderen løs fra hinanden. Psykoanalytisk fortolket har Maltes fader ingen andre egenskaber end dén negative, at han repræsenterer forbud. På denne baggrund kan Maltes tidligere citerede afvisning af »den tredje«, som er

larmen i forholdet mellem »de to« også forstås som et radikalt opgør med faderskikkelsen og en fornægtelse af arven fra faderen.

Den matristiske mand

Det barndomsunivers, Rilke behandler i sin roman, er ikke mere privat end at lignende temaer kan findes hos mange andre forfattere i perioden omkring århundredeskiftet.

Sigmund Freud opdagede i samme periode et typisk og normalt udviklingsforløb hos drenge, der handler om disses udvikling fra en symbiotisk-narcissistisk præget relation til moderen til en ødipal krise i forhold til faderen, som så løses i kraft af at drengen tilegner sig faderens egenskaber som jegideal.

Imidlertid hæftede samtidens forfattere sig i deres udforskning af barndommens historie sig ved den manglende overgang fra det første til det andet identifikationsunivers. De skrev om unge mænd, hvis positive forestillinger om selvet, hvis jegidealer, var forblevet fixeret i den første relations fantasmagoriske selv- og omverdenstilegnelse, og som brød sammen eller isolerede sig med deres ukommunikerbare fantasier, når de blev konfronteret med realitetsprincippet i faderens mere eller mindre konkretiserede billede.

Herhjemme skriver Herman Bang om sådanne sammenhænge i *Haabløse Slægter*, hvis hovedperson William er endnu et dansk forlæg for Malteskikkelsen, og temaet behandles i Thomas Manns *Buddenbrooks* (Hannoskikkelsen) og i Østrig skriver forfattere som Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Leopold Andrian og Robert Musil om det samme.

Nu kan man selvfølgelig mene, at mens Freud skriver om det »normale« udviklingsforløb, så skriver disse forfattere om »neurotiske« særtilfælde. En lille bindestreg i det tyske ord neuromantik kunne for flere af disse forfattere tænkes at løse problemet: neuro-mantik! Men det ville være en hasarderet slutning. Der er snarere tale om, at Freud med sin »normalitetsforestilling« forholder sig til en tidligere historisk epokes typiske socialisationsmønster, mens disse forfattere faktisk er på sporet af en historisk »ny« karaktertype, hvilket Poul Behrendt i øvrigt så udmærket har redegjort for det i bl.a. *Det ideale hjem*.

Lad mig begrebsliggøre den type, der her er tale om og kalde ham den matristiske mand.

Han udmærker sig ved at vokse op i en kultur, som er patriarkalsk. De »officielle« socialiseringsinstanser, skolen, myndighederne, faderen og kirken

fortæller ham, at hans identitet er grundlagt i hans køn, som udmærker sig ved handlekraft, fornuft og driftskontrol. Manden repræsenterer jegstyrken, og med den går han ud og skaber kultur og civilisation.

Den borgerlige familiefader, som er travlt optaget af det arbejdsmæssige og sociale liv uden for hjemmets fire vægge, har placeret sin hustru og en større eller mindre skare af tjenestefolk i den afsondrede familie, og her tilbringer det opvoksende barn størstedelen af sit liv frem til skolealderen. Familien bliver således i stigende grad moderens og barnets fælles livsrum.

Faderen bevarer den formelle magt i familien. Han er forsørgeren, som juridisk er sikret en næsten enevældig magt i familien. Men meget tyder på, at faderens magt, ikke mindst i forholdet til drengebarnet, ikke længere kan legitimeres psykologisk.

I den familiære interaktion etableres et trekantsdrama mellem far, mor og drengbarn, som er undergravende i forhold til patriarkatet. Generationsforholdene i familien befordrer nemlig dannelsen af psykiske og symbolske udvekslinger mellem barn og mor, som er, hvad jeg vil kalde matristiske. Når jeg skriver »matristiske« og ikke »matriarkalske« er det for at understrege, at der mere er tale om mentale end om institutionelle forhold. Men det afgørende er, at en patristisk og i videre forstand patriarkalsk selvforståelse bliver svær og i ekstreme tilfælde umulig at internalisere for den opvoksende dreng. Og det hænger sammen med, at den fraværende fader, der repræsenterer abstrakte normer og moralbegreber »set« fra drengbarnets livsrum og oplevelsesverden, ikke kan etablere sig som forbillede og identifikationsobjekt i positiv forstand. Den virkelighed som faderen færdes i, og som for ham legitimerer hans selvforståelse, er ikke drengens virkelighed.

Det betyder på den anden side ikke, at der slet ingen jegidealer dannes hos drengbarnet, for i den »førødpale« interaktion med moderen etableres forestillinger om selvet, som er udslagsgivende for barnets videre udvikling og voksenidentitet.

Rilke har givetvis haft særlige forudsætninger for at kunne identificere sig med denne problematik: forældrenes ægteskab gik i opløsningen i hans tidlige barndom, og han levede herefter sammen med sin mor, som han i øvrigt senere lærte at foragte og intet ville have med at gøre. Denne foragt for den reale moder synes umiddelbart at dementere, at Rilke skulle være offer for en moderbinding, men det tror jeg ikke er en rigtig fortolkning. Den moder, Rilke lader sin hovedperson erindre, er den tidlige barndoms moder, hvis billede Rilke meget vel kan tænkes at ville beskytte mod den moderskikkelse, som vi møder i den voksne Rilkes breve.

I optegnelserne repræsenterer moderen kærlighed og omsorgsfuldhed. Det

er kvaliteter, som faderen ikke besidder, og derfor ugyldiggøres han af sin søn, som måler det mandlige ud fra det ideal, som moderen har formidlet til ham.

Hermed bliver moderen et forbillede, som fortæller barnet, hvad det ikke er og ikke bør være. I Maltes fortælling er det således markant, at Malte og moderen har leget ikke bare den aggressive og utilpassede »Malte«, men overhovedet drengebarnets hankønsidentitet ud af relationen, ud af spejlrelationen. Kærlighedsforholdet mellem de to udmærker sig ved at ekskludere alle de følelser i Malte, som moderen ikke anerkender og som identificeres som den fremmede dreng »Malte«.

I Alice Millers bog *Det selvudslettende barn* omtales en bestemt type moderlighed, som kan kaste lys over den specielle form for kærlighed, som Malte er mærket af. Millers udgangspunkt er, at det lille barn lærer sig selv at kende via den anerkendelse og/eller manglende anerkendelse, som det moderlige »blik« kaster tilbage. Barnet besætter instinktivt moderen narcissistisk, hvilket vil sige, at barnet afprøver sit diffuse følelsesregister på hende uden at kunne stabilisere en klar fornemmelse af forskellen på den anden og sig selv. Det er bl.a. det, der menes med ordet »spejlrelationen«, som antyder, at barnet ikke »ser« moderen, men »noget« som er det objektiverede selv. I denne spejlrelation lærer det lille barn langsomt mere og mere komplekse og differentierede følelser over for omverdenen at kende - forudsat at moderen altså er i stand til at se det lille unikke, hjælpeløse væsen og ikke projicerer sine forventninger, introjekter, sin angst og sine planer, som hun lægger for barnet, over på det: »Hvad sker der, når moderen ikke blot ikke er i stand til at overtage de narcissistiske funktioner for barnet, men selv er narcissistisk trængende, hvad der meget ofte er tilfældet? Så vil moderen, helt ubevidst og mod sin egen gode vilje, med barnets hjælp forsøge at tilfredsstille sine egne narcissistiske behov, hun vil besætte sit barn narcissistisk. Det udelukker ikke en stærk følelsesmæssig interesse. Tværtimod. Men denne »kærlighed« mangler bl.a. den kontinuitet og stabilitet, som ellers er så vigtig, den mangler fremfor alt det rum, hvor barnet kunne opleve sine følelser, sine fornemmelser. Barnet udvikler så noget, som moderen har brug for, og som ganske vist i øjeblikket redder livet (moderens eller faderens kærlighed) for det, men som eventuelt hele livet hindrer det i at være sig selv. I så tilfælde kan de narcissistiske behov, der naturligt hører til barnets alder...ikke integreres som en del af den personlighed, der er under udvikling, men bliver spaltet fra, delvist fortrængt og bevarer deres arkaiske form, og på den måde bliver en senere integrering af dem endnu vanskeligere.«³⁴

Maltes mor dør, mens han er barn (på samme måde som Rilkes faktiske

moder mistede sin status som identifikationsobjekt i hans barndom). Herefter hører vi ikke meget om hende. Ikke desto mindre kan hun siges at have efterladt sin søn med en længsel og en angst, som er skæbnesvanger for de fantasier om kærlighed og »overskridelse«, som knyttes til Maltes selvforståelse som forfatter.

Kærlighed, kunst, myte

I Rilkes roman behandles ikke bare psykologiske forhold i den forstand, at subjektets individuation tematiseres dybdepsykologisk, men også i den forstand, at fortællerjaget ved at skrive, ønsker at befri sig for sin angst og altså opnå en »katarsisk« renselse og udfrielse. I bogen om Malte er det selve fortolkningsfunktionen, der tildeles rollen som »rensesmiddel«: den erindrende fortid »kodes« af den skrivende Malte, således at den ensomhed og angst, der prægede barnet Malte i selve erindringsarbejdet kan ophæves (i begge betydninger af ordet) i en ny fortolkningsramme, hvor lidelsen kan transformeres til salighed.

Malte forelsker sig i puberteten, og med al ønskelig tydelighed fremgår det, at den idealiserede moder er forbilledet for sønnens kærlighed til kvinden, idet han efter moderens død forelsker sig i ingen anden end moderens yngre søster Abelone. Der står ikke meget om denne Abelone, og Malte skriver selv hvorfor: »Jeg vil ikke fortælle om dig, Abelone. Ikke, fordi vi skuffede hinanden: fordi du elskede en, også dengang, en, du aldrig har glemt, du elskede, og jeg: alle kvinder; men fordi vi kun gør uret ved at fortælle«. ³⁵

Indirekte får vi dog mere at vide end som så, idet Malte til den fingerede modtager Abelone skriver om seks allegoriske vægtæpper: »Damen med enhjørningen«.

På det første billede fodrer kvinden falken, på det andet binder hun en krans, en blomsterkrone. Det tredje billede viser kvinden, som spiller musik på et orgel. Hun er, står der, meget yndig. Et af de dyr, der omgiver hende, enhjørningen, er smuk og bevæget. Det fjerde billede viser kvinden, der træder fyrsteligt frem, og der står skrevet på vægtæppet: »A mon seul désir«. ³⁶ På det femte billede holder kvinden om enhjørningens horn, der beskrives med vendingen »oprejst«. På det sjette billede strækker enhjørningen sig »smigret, i vejret og når op og støtter sig imod hendes skød. Det er et spejl, hun holder. Ser du: hun viser enhjørningen dens billede - «. ³⁷

Det er en kunstner, der her formulerer sig. Kunstneren fortaber sig ikke i den enkelte kvinde, men befatter sig med det essentielt kvindelige (»alle

kvinder«). Umiddelbart efter parafrasen over vægtæpperne står der således: »Ak, at dog digterne nogensinde skrev anderledes om kvinder, ordrettere, hvad de mente. Det er vist, vi burde ikke vide mere end dette«. ³⁸

Malte vil ikke ud med sproget og nægter demonstrativt at fortælle om Abelone. I stedet skriver han som kunstner om et kunstværk og signalerer hermed, at kærlighedens rette medium er kunsten, det transformerede og mytificerede liv. Men hvilket liv peger den allegoriske myte så tilbage på? Hvad fortæller den om Maltes kærlighedsfantasi?

Kærligheden etableres i kraft af den fyrstelige kvindes overbærenhed med den stakkels kærlighedshungrende enhjørning, hvis erigerede horn nådigst får lov at ligge i hendes skød. Der er klare tematiske forbindelser tilbage til den fyrstelige kvinde, vi tidligere har mødt i barnekammeret. Og ydermere: denne kvinde giver enhjørningen, et traditionelt billede på mandlig kærlighedsdrift, identitet, hun viser ham hans spejlbillede, så han kan se sig selv. I modsætning til den moder som skabte »Sophie«, accepterer kvinden på vægtæpperne mandens fallos, og Maltes kærlighedsfortolkning rummer således en utopi om en mandlig »elsker«, som vedkender sig sit køn og som accepteres som forskellig fra kvinden. Men denne elsker er netop kunstneren, hvis libidinøse kræfter er transformeret til kunstnerisk potens, jvf. at enhjørningen også er et traditionelt symbol for kunsten. Med andre ord: kun ved at omformulere en driftsmæssig problemstilling til en kunstnerisk problemstilling og kun ved at fængsle kvinden i mytens univers kan Maltes køn tilbageerobres og den idealiserede kvinde figureres.

Malte fastholder med en psykoanalytisk term også efter den konkrete moders død det idealiserede partialobjekt, fantasien om den livgivende og elskende »kvinde«. Samtidig skildrer han, uden på noget tidspunkt at koble eksplicit mellem moderen og angsten, de fatale følger af denne fastholdelse, som kun kvinden som platonisk »idé«, d.v.s. ingen konkret kvinde, kan leve op til. Der brænder virkelig offerflammer for et kvindeideal i jegfortællerens sjæl, og dette kvindeideal ekspanderer i samme bevægelse, som de konkret levende kvinder i Maltes omgivelser tolkes som utilstrækkelige i forhold til idealet.

Om kvindens egentlige væsen skriver Malte: »Hendes hengivelse vil det umådelige; dette er hendes lykke! Men hendes kærligheds navnløse sorg var altid denne: at det forlangtes af hende, at hun skal indskrænke denne given-sig-hen«. ³⁹

Malte dyrker de elskende kvinder og vil lære af dem. Og hans forestilling om en kunst, der ikke er indskrænket af en mandlig rationalitet og kulturrego'ets maskepi, og som vi allerede har set »metaforisk« beskrevet på Urnekloster og på boulevarden i Paris, kan i høj grad ses som et forsøg på

at udnytte det kvindelige jegideal produktivt.

Denne produktive udnyttelse af fantasiverdenen synes dog ikke at være uden omkostninger hvad angår forståelsen af den samtidshistoriske epokes kvinder. De elskende kvinder kan Malte kun finde i kunsten og i fortolkningen af breve, dokumenter og andre tekster.

Malte går rundt i en verden, hvor kvindeligheden ikke svarer til de fantasier som Malte har om det essentielt kvindelige. De unge piger er gået hjemmefra, og Malte finder dem på et museum, hvor de sammen med ham kigger på de førnævnte vægtæpper. Deres øverste knapper er ikke knappet. Pigerne har forladt deres rette sfære, hjemmet, og er begyndt at søge efter en ny identitet - alle disse utilfredse blåstrømper og »emanciperede« kvinder, som Rilke kun kendte altfor godt fra de kunstner- og bohémekredse, han stiftede bekendtskab med. De søger, »de hvis styrke altid bestod i at blive fundet«.⁴⁰

Malte befinder sig i den absurde situation, at han sammen med kvinderne beskuer et kunstværk, der udpeger noget sublimt og ideelt, som hverken han eller de jævnaldrende kvinder har fysisk adgang til at realisere. Kvinderne vil ikke tilpasse sig Maltes fortolkning, og Malte må derfor finde det kvindelige i en følelse, som opponerer mod en virkelighed af faktiske kvinder, som ikke vil makke ret i forhold til hans forestillinger om kvinden.

Religiøs ateisme

Romanen afsluttes med en variation over lignelsen om den fortabte søn fra Lukas-evangeliet. Den evangeliske lignelse handler om den yngste søn, der forlader det fædrene hus for at søge lykken. Det går ham ikke godt, han ødsler sine penge bort på fornøjelser, men vender så angrende tilbage til faderen. Faderen tager vel imod ham og glæder sig over, at den fortabte søn er vendt tilbage som den genoplivede søn. Denne evangeliske dannelseshistorie handler selvfølgelig om forholdet mellem Gudfader og hans menneskebørn. Disse børn gør ikke altid, som Gud vil, men vender de tilbage i anger, får de også tilgivelsen.

Maltes variation resumerer en række af romanens væsentligste temaer: den fortabte søn er Malte selv. Den handler om ham, der ikke ville elskes som barn; han var elsket, men han kunne ikke bære den kontrol, som fulgte med kærligheden. Den kontrollerende kærlighed, som den fortabte Malte har oplevet i sin barndom medførte, at han på et senere tidspunkt i sit liv besluttede sig for aldrig at blive elsket af noget menneske.

Ligesom den erindrende Malte i romanen kan siges at vende tilbage til

barndommen i kraft af erindringsarbejdet, vender den fortabte søn tilbage til barndommen i Maltes udlægning. Men romanens fortabte søn bliver ikke set og tilgivet ved at vende tilbage. På sin rejse gennem den fremmede verden er han nemlig selv blevet en fremmed, ikke bare i forhold til fortidens elskede, men overhovedet i forhold til menneskene.

Men han har på sin vej fundet en måde at leve sin kærlighed ud på, som udmærker sig ved ikke at involvere »næsten« som den konkrete anden: »Langsomt har han lært at gennemskinne kærlighedens genstand med sin følelses stråler i stedet for at fortære den. Og han var forvænt af henrykkelse over gennem den elskedes skikkelse, der stadig blev gennemsigtigere for hans blik, at erkende de vidder, hun åbnede for hans uendelige besiddelsestrang«. Den sidste sætning i romanen lyder: »Hvad vidste de vel om, hvem han var. Han var frygtelig svær at elske nu, og han følte, at kun én var i stand til det. Men denne ene ville endnu ikke«. ⁴¹

Hvad begærer Malte? Han begærer kvinden, men nægter at »fortære« hende. I stedet »genemskinner« han hende med »sin følelses stråler«, hvormed han »åbner« hende og trænger ind. Hermed kan Malte fantasmagorisk fremskrive utopien om et maskulint subjekt, som udnytter sin besiddelsestrang på en måde, som ikke undertrykker kvinden. Isolationen og ensomheden i forhold til medmenneskene tilskrives således en utopisk dimension, idet den bliver udgangspunktet for et subjekt, der i skrivehandlingen kan fastholde kærlighedsfølelsen uden at spilde den på realobjekter.

Men hvis kærlighedsfølelsens objekt ikke er kvinden, hvem er det så? Hvem vil elske Malte? Gennem kvinden erkender Malte »vidder«, som åbner sig for hans »uendelige besiddelsestrang«, og der står, at »kun én« er i stand til at elske ham. Og denne ene vil endnu ikke. Det fremgår andre steder i denne moderne lignelse, at denne ene er Gud, men en anden Gud end den, som den evangeliske tekst omhandler. Maltes Gud er den store ukendte. Det er en Gud, som der ikke kan siges noget om, som han endnu ikke har mødt og måske aldrig møder.

Hvorfor skal Han nu trækkes ind i Rilkes roman som en sidste mystificering? Mens den evangeliske lignelse rummer forløbsskemaet hjemme-ude-hjemme (og således kan siges at repræsentere en hvilken som helst dannelsesmetafysik, der beror på en afsluttende forsoning mellem individ og normsystem), rummer Maltes lignelse det typiske moderne udviklingsskema: hjemme-ude-endnu længere ude.

Ifølge Georg Lukács skal den metafysiske længsel i den moderne kunst ses som en fremmedgjort bevidstheds desperate forsøg på at skabe mening i en livsverden, som kunstneren oplever som een stor meningsløshed og som

håbet om forløsning kun kan negere. Håbet kan hos Rilke ikke tematiseres i forhold til en genkendelig historisk virkelighed, som tværtimod eksplicit fraskrives muligheden for forandring, hvilket jo er tilfældet i Pariser-optegnelserne. »Den nutidige religiøse ateisme«, skriver Lukács, »har på den ene side sine ideologiske rødder i, at fraværet af tro har mistet sin samfundsmæssige, menneskebefriende patos: at bruge den tomme himmel som genstand for sorg er kun et projiceret billede af menneskeverdenen, der har tabt ethvert håb om fornyelse. På den anden side har den som følge af denne situation sine ideologiske rødder i, at den religiøse længsel efter trøst og forløsning forbliver uforandret levende i verden uden Gud og lader sin intensitet strømme ud i det intet, der således er opstået«. ⁴²

Lukács har efter min mening kun delvist ret: han har ret i, at den samfundshistoriske og psykohistoriske virkelighed af jegfortælleren i Rilkes roman fortolkes på en sådan måde, at romanens håb og utopi knyttes til en subjektivitetsform, hvis begær det er at befri sig fra den mellem menneskelige virkelighed til fordel for en »sandere« virkelighed, som imaginært kan forløse det lidende subjekt. Og Lukács har også ret i, at Rilkes religiøsitet er »nihilistisk«, d.v.s. en bekendelse til noget absolut, som principielt ikke kan erkendes.

Men Gudsforestillingen er ikke kun en absurd tematisering af den Godot, som der ventes på, men aldrig kommer. Den er ikke kun et symptom på en miskendelse af den historiske virkelighed, selv om den også er det. »Gud« dækker nemlig noget mere konkret i Rilkes roman. Om Gud skriver Malte, at han »kun er en kærlighedens retning, og ikke kærlighedens genstand« og der står, at den fortabte søn »næsten glemte Gud over det hårde arbejde at nærme sig ham« ⁴³. Gud er altså også metafor for en proces og et arbejde, en refleksionsproces og et skrivearbejde. Maltes »intensiteter« strømmer med andre ord ikke ud i »intet«, men ud på papiret, og således bliver Gud identisk med det æstetisk sublime.

Objektet for Maltes uendelige besiddelsestrang, det objekt, som kaldes Gud, er kunstguden, som digteren forbinder sig med, når det lykkes for ham at skrive sig frem til det punkt, hvor, som det hedder i Beethoven-hyldesten, »altet« får tilbage, »hvad kun altet tåler«.

Det vides ikke, om det lykkes Malte at transformere sin elendighed til salighed, om det lykkes ham at blive den forfatter, der ved at dø bort fra menneskene kan elske uden at elske nogen. Hvad vi ved er, at Rilke har skrevet en roman om et sådant projekt, og det spændende ved denne roman er litteraturhistorisk set, at den handler om en forfatter, som ikke hævder at skrive sådan som han ønsker at skrive, men tværtimod, omend på en uhyre dunkel måde, opsøger de smertepunkter af samfundshistorisk og psyko-

historisk art, der kan formodes at være baggrunden for ønsket.

Den symbolske handling

I Rilkes roman tildeles selve skrivehandlingen rollen som den proces, hvorigennem det »egne«, det subjektive, tilbageerobres i en tidsalder, hvor tingsliggørelse og objektgørelse står i begreb med at knuse individualiteten. I skrivehandlingen kan forfatteren symbolsk bearbejde erfaringer og erkendelser, som er tabuiserede i den sociale omverden, og i den forstand er distancen til den sociale omverden, melankolien og ensomheden, forudsætningen for at kunne fastholde det egne.

Men forestillingen om subjektets forløsning i skrivehandlingen, »det æsteticistiske jegideal«, er samtidig knyttet til en opfattelse af virkeligheden som en meningsløs »truende« verden, der ikke kan tjene som grundlag for håbet om forandring. I Maltes paranoide reaktion på storbyen og masse-samfundet findes såvel en modstand mod en hvilken som helst samtids-historisk afledt »skæbne« som en hypostasering af denne skæbne som den eneste mulige i den mellemmenneskelige livsverden. I forsøget på at overvinde fremmedgørelsen på præmisser, som opererer med en (i realiteten uhyre forenklet) forestilling om moderniteten som en »fin du monde«, udformes en desperat moderne myte om selvets »forløsning« i kunsten, som på én gang rummer erfaringen om »jeg'ets krise« i moderniteten og viljen til at skabe »imaginære« løsninger på historisk stillede problemer. Det er Rilkes fortjeneste, at han ikke skjuler »vanviddet« i dette projekt, men netop lader angsten for et psykisk sammenbrud spille med i sin fortælling om dette frelseprojekt.

Jeg har forsøgt, gennem en familiehistorisk og psykoanalytisk tilgang, at indkredse nogle sammenhænge, ikke mindst hvad angår komplikationerne i den helt tidlige barndoms identifikationsmønstre, som nærmere kan forklare, hvad det er for fantasier om selvet, der er det »regressive beredskab«, der påvirker den forestilling om kunstnermunken, som romanen munder ud i.

Gennem fantasiarbejdet formår Malte at identificere sig med et maskulint begærssubjekt, hvis »fallos« er pennen: herved kan han på én og samme tid transformere sin problematiske mandlighed til en acceptabel mandlighed og fastholde den matristiske utopi om en overskridende kærlighed som legitimation for sit erklærede antipatriarkalske og »grænseløse« begær.

I den symbolske handling kan »Sophie« og »Malte« genforenes som to instanser i samme subjekt - og kun dér, hvilket kan være en yderligere forklaring på, hvorfor Rilke tilskrev den kunstneriske praksis »over-

skridende« funktioner i forhold til det, som Zweig kalder »dagligdagen«.

Zweig finder det sublime i Rilkes forfatterskab og tror straks, at vi derfor har at gøre med en kunstnermunk hinsides almindelige dødeliges problemer. Men der må her sondres. Rilke identificerede sig i allerhøjeste grad med kunstnermunken, men hans roman bærer vidnesbyrd om, at denne position ikke blev tilkæmpet ved at vende sig bort fra hverdagen (hvordan skulle det også kunne lade sig gøre), men tværtimod ved en tilbagevendende og i denne roman forholdsvis eksplicit bearbejdning af de problemer, som forholdet til »virkeligheden« skabte.

Noter

1. Stefan Zweig: *Verden af i Går* p. 127, Kbh. 1970.
2. I denne artikel citeres fra *Malte Laurids Brigges optegnelser*, Kbh. 1986.
3. Steffen Steffensen: »Malte Laurids Brigges Optegnelser: en forløber for den moderne roman«, in: *Romanproblemer*, Odense 1977.
4. MLB p. 111.
5. Ibid. p. 16-17.
6. Ibid. p. 17-18.
7. Ibid. p. 18.
8. Ibid. p. 172-73.
9. P. 5. Analysen af Pariserafsnittene og fortællerkrisen er inspireret af Brigitte L. Bradley: »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigges: Thematisierte Krise des literarischen Selbstverständdniss« in: *Zu Rilkes Malte Laurids Brigge*, Bern 1980.
10. MLB p. 9.
11. Ibid. p. 43.
12. Ibid. p. 6.
13. Ibid. p. 6.
14. Ibid. p. 12.
15. Jvf. Søren Kierkegaard: *Begrebet Angest*.
16. Ibid. p. 54.
17. Ibid. p. 55. Dette afsnit er inspireret af W. H. Sokel: »Zwischen Existenz und Weltinnenraum: Zum Prozess der Ent-ichung im Malte Laurids Brigge«, in: *Rilke Heute*, Frankfurt 1975.
18. MLB p. 51 og 55.
19. Ibid. p. 42.
20. Ibid. p. 50.
21. Ibid. p. 92-93.
22. Ibid p. 21;
23. Jvf. Sokels artikel, hvor dette tema behandles indgående.
24. Ibid. p. 29.

25. Ibid. p. 59.
26. Ibid. p. 74.
27. Ibid. p. 74.
28. Ibid. p.76.
29. Ibid. p. 188.
30. Ibid. p. 72.
31. Ibid. p. 37 og 49.
32. Ibid. p. 82.
33. Ibid. p. 82.
34. Alice Miller: *Det selvudslettende barn* p. 36-37, København 1982.
35. Ibid. p. 97.
36. Ibid. p. 99.
37. Ibid. p.99.
38. Ibid. p. 100.
39. Ibid. p. 188.
40. Ibid. p. 102.
41. Ibid. p. 189 og 193.
42. Georg Lukács: *Essays om realisme*, bd. 2, p. 353, København 1978.
43. MLB p. 186 og 192.