

Erik Østerud

J. P. Jacobsen som natur- og kroppsallegoriker

En lesning av »Et skud i Taagen«

Symbol og allegori

Det er tradisjon for å lese J. P. Jacobsen symbolsk. Det gjør f.eks. Jørn Vosmar i *J. P. Jacobsens digtning* fra 1984, et av de vesentligste bidrag i Jacobsonforskningen i den senere tid. Her bestemmes »længselen« eller »enhedsdrømmen« som forfatterskapets bærende tema, og dette blir satt i forbindelse med naturbeskrivelsen. Vosmar leser naturen som projeksjonsflate for den jacobsenske lengsel.

Denne artikkel søker å gjøre opp med en slik lesetradisjon. Den leser Jacobsen allegorisk. Under arbeidet med det jacobsenske naturbegrep har det stått mer og mer klart for meg at det er en dyp sammenheng mellom det natursyn Jacobsen presenterer i sitt naturvitenskapelige forfatterskap, og det han gir uttrykk for i skjønnlitteraturen.¹ Det er etter min mening gjennom hans natursyn at de ideologiske posisjoner i hans skjønnlitterære tekster lar seg bestemme. Endelig våger jeg den påstand at allegorien – ikke symbolet – er den uttrykksform hans naturbeskrivelse overveiende presenterer seg i. Genrevalg, struktur, narrativitet, karakteroppbygning, beskrivelsesteknikk, språkbehandling og språkforståelse – alt knytter an til en allegorisk tradisjon.

Skud – tekstanalysen i dag heter en antologi som kom ut i Danmark for nylig.² Den lar seks tekstanalytikere av ulik metodisk observans bli konfrontert med en og samme tekst, Jacobsens »Et Skud i Taagen«.³ Den metodiske refleksjon og de praktiske resultater som kommer ut av dette eksperiment, har inspirert meg til å velge denne samme tekst til analysen.

Jeg støtter meg også en hel del på deres iakttagelser.

Det narrative forløp

Handlingen i »Et Skud i Taagen« er hyperdramatisk, men novellen bruker påfallende lang tid på å komme i gang med det episke forløp. Det har overrasket SKUDs analytikere og gitt anledning til en rekke overveielser og spekulasjoner.

Vi blir først presentert for en fylldig interiørbeskrivelse, deretter får vi et kort glimt av de tre personer som utgjør det handlingsmessige sentrum. Disse vises i den sceniske situasjon de befinner seg i i det øyeblikk handlingen går i gang. Men handlingen utløses ikke i dette øyeblikk. Fortelleren bryter plutselig ut av den sceniske presenssituasjon for å gi en fremstilling i referatform av hva som er foregått forut. Hensikten er å gi bakgrunnen for konflikten før vi ser den utfoldet på den episke scene.

Først deretter går handlingen i gang. Det drama som nå rulles opp for oss, er et pasjonsdrama med sterke lidenskaper og voldsomme handlinger, der kjærlighet blander seg med hat og hevntrang og loven brutalt settes til side. En sviende ørefik utløser dette ragnarok av destruktive handlinger, som motivisk synes å slekte på den islandske ættesagaen, idet den fokuserer på stolthet og ydmykelse, krenkelse og gjengjeldelse, og fremfor alt på skjebne.

De voldsomme begivenheter kan sies å samle seg i et sterkt stilisert mønster med fire begivenhetstopper, som parvis belyser hverandre i en raffinert formasjon av paralleller og kontraster. Den første av de fire er altså ørefiken. Den faller etter at Henning har servert for Agathe en løgn om rivalen Niels, som er Agathes forlovede. Det krenker Agathe og får henne til å slå. Slaget virker knusende på Henning. To-tre dager senere får han hevn. På en jaktur sammen med Niels skyter han denne i et anfall av raseri. Drapet er annen begivenhetstopp.

Etter begravelsen springer handlingen fire år frem i tiden. Henning har vært vekk i disse årene, og da han og Agathe ser hverandre igjen i den samme stue hvor ørefiken falt, er den sosiale relasjon imellom dem totalt forandret. For fire år siden var *Henning* den svake part og *hun* den sterke. I de årene som har gått, har Henning hatt suksess, mens hun har møtt nederlag. Det har brakt henne i et avhengighetsforhold til Henning. Det vet han å utnytte når de står overfor hverandre på ny. På hennes bønn om hjelp ut av et økonomisk uføre og en sosial fornedrelse sier han nei. Avslaget ledsager han med en henvisning til den ydmykende ørefiken han en gang mottok. I symbolsk forstand er dette en returnering av ørefiken. Her er vi ved tredje begivenhetstopp.

Ydmykelsen er med på å ta livet av Agathe. Da Henning møter opp før begravelsen for å ta avskjed med den døde og blir ført inn i likstuen, er hans sinn uten skygge av skyld- og sorgfølelse. Det er tvert imot triumf han føler. »Han

blev næsten festlig stemt ved at se hende ligge der i den fantastiske, hvide Ligdragt«, skriver Jacobsen. En siste gang bringes ørefiksen på bane da Henning tar Agathes hånd, trekker den hvite hansken av, stikker hansken inn på sitt bryst, bøyer så fingrene og ånder på dem for til sist å utbryte: »Farvel Agathe! jeg vil sige Dig Noget inden vi skilles, jeg fortryder heller ikke, hvad jeg har gjort«. Det samme hadde Agathe sagt den gang hun slo.

Men da han forlater den døde og begir seg ut i tåken – som også var der den dag han drepte – er det som om den døde forfølger ham ut i naturen og griper ham i strupen med »klamme, hvide Fingre...«. Og så ender novellen med følgende konstatering: »Den næste Dag, da Agathe skulde begraves, maatte Følget vente en Stund, men der kom dog Ingen fra Stavne for at følge hende«. En siste gang er det hierarkiske styrkeforhold imellom de to blitt kastet om. Forbryteren er blitt innhentet av sin egen forbrytelse. Det er fjerde begivenhetstopp.

Tre problemområder trenger seg på i en tekst som denne. Det er for det første spørsmålet omkring den lange introduksjonens betydning, for det andre den påfallende svingningen i fortellerholdning, for det tredje den sterke strukturering av handlingsforløpet via de fire begivenhetstoppene som forholder seg symmetrisk og omvendt speilende til hverandre.

Jeg tar for meg alle disse problemområder underveis i analysen.

Genrebestemmelsen

Termene romantikk, realisme og naturalisme dominerer i SKUD-forfatternes genremessige og epokale bestemmelse av teksten.

Erik A. Nielsen mener at åpningsscenen hos Jacobsen henspiller på Carl Maria von Webers romantiske opera, *Der Freischütz (Jegerbruden)*, som den parodierer for derved å legge avstand til det kristent-moralske livssyn som er Webers: »Det minutiøst aftegnede åbningssceneri i den grønne stue på Stavne de skildrer et rum, der henligger som en ruin efter et lystigt jægerliv, der engang befolkede det. Gudsforladtheden har erobret scenen fra begyndelsen, en ventosal for skjæbnen.« Han kommer til det resultat at »novellen er en naturalistisk modhistorie til en gammel kristen-moralsk livsforståelse, og dens karakter af modspil binder den på en måde – antimetafysisk og i ordets brede betydning: parodisk – til det forlæg, som den behøver for at afvikle det«.

Søren Schous *resonnement* ligner Erik A. Nielsens. Med påvisningen av den samme referanse (Webers *Jegerbruden*) vil han illustrere hvorledes Jacobsen først iscenesetter, dernest nedbryter »et romantisk tekstrum« for derved å gjøre opp med »en idealistisk forsoningsideologi«. Han karakteriserer teksten

som »et stykke profaneret romantikk«, en tekst som først presenterer et tidlig-romantisk tekststrom for siden å »tilbakekalle« det ved å trekke det igjennom »forskellige slags søle«. Teksten blir således bestemt som et intertekstuel spill mellom »epokaltypiske livsanskuelser«. Jan Rosieks genrebestemmelse er mer tradisjonell. »Tilværelsen kortlægges i *Et Skud i Taagen* som en magtkamp, hvori fædrenes synder nedarves på børnene«, hevder han. Og han forestiller seg at Jacobsen avdekker »de psykiske og sociale forudsætninger for hadets og hævnens logik, i en periode, hvor den økonomiske magt overgår fra forfallende landadel til det opkommende handelsborgerskab«.

Sett i mitt perspektiv vil de bestemmelser av teksten som kan utfelles av epokale kategorier som romantikk, realisme og naturalisme ha mindre interesse. Allegoriens »store perioder« er middelalderen, renessansen og barokken. Vil man se på Jacobsen som allegoriker, er det i disse periodenes litteratur man skal søke forfatterens valgslektskaper. Tekster som *Marie Grubbe*, »Pesten i Bergamo«, »To Verdener« og »Doktor Faust« kan her gi oss en pekepinn om at Jacobsen iallfall i stoff- og motivvalg søkte bort fra sin egen tid, at han mer sjelden opptrådte som sin samtids kronikør.

Tekstveven

Jeg vil starte analysen ved å se nærmere på interiørbeskrivelsen som åpner novellen.

Et påfallende trekk ved den er dens sterke tingsfiksering. Vi trer inn i en fragmentert verden: »Hjorte-Gevir«, »ovale Spejl«, »bredskygget Damestraa-hat med lange céladongrønne Baand«, »Fuglebøsse«, »tørstig Calla«, »Medestænger«, »Snører«, »Handsker«, »en stor Buket Bregner« og endelig »et lille rundt Bord med forgyldt Fod« og »sort Marmorplade«. ⁴

Multiplisiteten av detaljer vanskeliggjør den visuelle tilegnelse av bildet. Til gjengjeld forekommer sammenstillingen av de enkelte elementer i bildet å være meget bevisst utført og ha mønsterkarakter. Det er særlig motstillingen av natur- og kulturkomponenter som faller i øynene. Fremstillingen antyder et rivaliseringsforhold mellom det naturlige og det kulturelle område, uten at det kan konkluderes entydig omkring maktreasjonene. I det hele tatt synes beskrivelsen å romme et overskudd av betydningskoder i forhold til fremstillingens figuralitet. I et realistisk bilde dominerer figuraliteten over betydningen. Bildet *er* før det *betyr*. Det viser til en verden utenfor seg selv, en verden som det ligner. Et mimetisk bilde er som et vindu ut til virkeligheten. Men slik forholder det seg ikke her. Her er *leseligheten* (betydningen) satt over *synligheten* (det figurale). Bildet *betyr* før det *er*, eller rettere: figuraliteten er oppsugnet i lese-

ligheten. Bildet er mettet av leksikalske koder. Det forteller ikke en historie. Dets paradigmatisk struktur (konfrontasjonen mellom natur og kultur) undertrykker enhver ansats til syntagmatiske forløp i det.

»Paa Midten af Væggen sad der et Hjorte-Gevir og kronede en lys Plet, hvis Form tydeligt angav, at et ovalt Spejl her engang havde havt sin Plads«, skriver Jacobsen. Det er igjen rivaliseringsforholdet mellom natur og kultur vi møter. Men ut over det skal vi merke oss hvordan rommet fremtrer som to-dimensjonal flate som det avsettes spor i. Dette understreker det lingvistiske element i det visuelle. Det rom Jacobsen beskriver, eier intet kartesisk dybdeperspektiv som kan sette orden og mening inn i det. Det opptrer som tekstflate som det innskrives betydninger i. Det utgjør et betydningsflettverk, et semiotisk felt, en palimpsest. Bildets karakter av sammensetning av uensartede komponenter som er revet løs fra deres opprinnelige sammenheng, slik at ting og betydning er skilt lag, dets preg av montasje eller kombinatorikk i en overflatestruktur – alt dette peker i retning av en allegorisk fremstillingsform.

Allegorien er blitt sammenlignet med en tekstvev, et betydningsflettverk. På latin betyr ordet 'tekst' 'vev', 'flettverk'. Allegoriforskeren Gerhard Kurz benytter den opprinnelige betydning av ordet 'tekst' til å illustrere hvorledes allegorien binder sammen ulike betydningsnivåer og derved skaper en polysemi som krever fortolkning og fortolkningsnøkler for å kunne utleses.⁵ Det er karakteristisk for allegorien at den åpenlyst henviser til sin status som allegori og dermed til et usynlig betydningsfelt bak de synlige signifikanter. Fordi tegnene ikke uformidlet viser til deres referent, vil de aldri uten videre kunne avkodes. De presenterer seg som gåtefulle.

Interiørbildets karakter av gåte kan bestemmes litt nærmere ved å gå inn på noen detaljer i det: »Den lille grønne Stue paa Stavvede var øjensynlig nærmest indrettet paa at tjene som en Gjennemgang til den øvrige Flugt af Værelser« skriver Jacobsen. Ordet »Gjennemgang« kan også betegne »møtested«: innenfor er kulturen, utenfor naturen, her i dette gjennomgangsrom møtes naturen og kulturen. I hver eneste detalj i denne kompositoriske helhet finner vi slike »møtesteder«. Vi finner i et hjørne en »Fuglebøsse« og »en Bunke Medstængere«. Det er naturlig å sette disse i forbindelse med menneskehåndens kontrollerende og dominerende forlengelse ut i en ellers kaotisk og uregjerlig natur. Men det er som om denne antydning av kulturens dominans over naturen blir dementert, eller iallfall ironisk kommentert, når vi samtidig blir presentert for et par hansker innknyttet i et av snørene til fiskestengene – som om den suverene menneskehånd var blitt fanget i sitt eget nett.⁶

Joel Fineman har en gang karakterisert det narrative begjær i allegorien som et begjær etter å lese seg selv, lese sin egen skrift.⁷ Fordi allegorikeren oppfatter språket som »fallent«, dvs. at den opprinnelige solidaritet mellom

innhold og uttrykk ikke lenger er til stede (jf. allegoriens solide forankring i en kristen skrift- og tolkningstradisjon), må det til en tydningsprosedyre før den egentlige betydningen lar seg fastsette. Den »quest« allegorien foranstalter, kan oppfattes som en (pilgrims)vandring mot sitt eget skjulte (hellige) sentrum, der Sannheten har til huse. Fordi narrasjonen former seg som en lesning, har allegorien for vane å oppstille i starten av forløpet en betydningsstruktur som i miniatyr rommer den gåte hele teksten har som mål å undersøke. Når denne miniatyrtekst eller *mise en abyme* er oppstilt – av allegoriforskere kalt en terskeltekst – går allegorien i gang med å lese seg selv.⁸ Ofte spiller allegoriens lesning av seg selv, av sin egen terskeltekst, på motsetningen mellom feillesningen og den riktige lesning. Det er derfor den kommer til å stå i såvidt tett forhold til litteraturkritikken som den gjør. Fordi den inndrar leseprosedyren i sin egen fiksjon, går den kritikerne i bedene. Den skolemestererer med sine egne fortolkere.⁹

Den distanse allegorien har til sitt eget uttrykk – det at betydningen foreligger forut for bildet – gjør at allegorikeren selv oppnår stor frihet når det gjelder utforskningen av språkets betydninger og av forholdet mellom ordet og bildet, tegnet og landskapet. Det innrømmer ham også store muligheter til å bedrive konstruktivistisk artisteri, men lokker kanskje også til formskjematisme og intellektualistisk styring. I mine øyne er dette trekk som kan sies å være fremtredende i Jacobsens forfatterskap.

Etter interiørbeskrivelsen blir de agerende personer introdusert. Det skjer ved at de i første omgang så å si stilles inn i interiøret som en del av det. De gjøres til kompositoriske elementer i den ikonografiske struktur teksten er ved å bygge opp. Det rom de er stilt inn i, kan minne om et stilleben-bilde. Stillebenet er en billedgenre som baserer seg på tingskulturen og som frembringer en anonym, taktil verden tett på kroppens rytmer og økonomi. Nettopp tingsligheten og kroppsligheten er fremtredende trekk ved den betydningsstruktur interiørbeskrivelsen utvikler.¹⁰

Etter at interiøret med tilhørende personer er fremstilt, er terskelteksten levert, og allegorien går i gang med å lese seg selv. Det skjer i forbindelse med et skifte i fortellerholdningen, og den skal jeg gå nærmere inn på.

Feillesningen

Det kan skjelnes mellom ialt tre forskjellige fortellerposisjoner i novellen, og her støtter jeg meg på Grambyes og Sonnes fine iakttagelser i *SKUD*.

I innledningen har fortelleren begrenset innsyn og er forsiktig i sine vurderinger. I de mellomliggende partier brukes en allvitende fortellerholdning. Her

informeres det saklig, resonerende – av og til med svakt subjektiv farvning av lokale folks utsagn om den økonomiske, sosiale og seksuelle forutsetning for forløpet. Subjektivt farvet referat og dekket indre monolog brukes så i forbindelse med Hennings opplevelser omkring de fire dramatiske høydepunkter i novellen. Her kommer vi tett på hovedpersonen og følger ham i hans sansning, samt i hans tanker om Agathe, Niels og seg selv.

Vi skal merke oss hvordan fortellerholdningen i starten av novellen understreker beskrivelsens karakter av usikkerhet. Fortelleren forsøker seg med forsiktige gjetninger i forlengelse av sin presentasjon. Han *vet* ikke; han *formoder*: »Den lille grønne Stue paa Stavne var *øjensynlig* ...«. »*Ialfald* innbød de lavryggede Stole ...« (min uthevelse, EØ). Men helt sikker kan man ikke være. Slik brukes fortellerposisjonen helt bevisst til å suggerere frem inntrykket av at vi står overfor et ugjenomtregelig villnis av betydninger.

Ganske annerledes forholder det seg med fortellerposisjon nummer to. Denne forteller foregir å kjenne hele sannheten. Grambye og Sonne peker på hvordan han gjør seg til ett med det miljø han beskriver. Man kan høre ekkoet av lokale folks utsagn i hans dommer, som er hurtige og kategoriske og lukker av for enhver tvil. Stilen er her muntlig, og stoffet tenderer mot det anekdotiske. Vurderingene er unyanserte og understreket av hyperbolsk språkbruk. Åpningsscenens omhyggelige iakttagelse og forsiktige resonnør er her byttet ut med en forteller som dristig og kategorisk fastslår: »Sagen var nemlig den ...«.

Det denne forteller gjør, er å presentere en bestemt utlegning av den tre-kantsituasjon åpningsscenen blottlegger. Det han har festet seg ved hos de impliserte parter, er ikke så mye selve kjærlighetshistorien mellom Agathe og Niels, som det er den umulige situasjon som er oppstått mellom Agathe og Henning. I barndommen lekte de sammen som »like« barn, men fra denne likeverdighetsposisjon er det vokst frem en ubalanse hos dem som manifesterer seg i alle livsforhold og gjør livet tungt for *ham*, lett for *henne*. Klarest og mest tragisk melder denne forskjell seg mellom dem i det øyeblikk Henning finner på å fri til Agathe. Frieriet får Agathe til å reagere på en måte som for Henning er helt uforståelig, og som fører ham ut i noen helt grunnleggende spørsmål om tilværelsens innretning. Agathe blir først vred, så forbauset, og så betror hun ham at hun betrakter frieriet som »en ubesindig Spøg«, »en fiks Vanvittighet« og ber ham aldri mer hentyde til noe lignende.

Dette er tekstens gåte formulert i et annet register enn i introduksjonen. I denne irrasjonalitet skjuler Hennings identitetsproblem seg. Hvorfor er frieriet så vanvittig? De var jo lekekamerater en gang! Hvorfor synes Agathe i dag å befinne seg så høyt hevet over ham i enhver henseende? »Hvorfor skulde Livet være saa lyst og let for hende, der havde ranet hvert Glimt af Lys fra ham?« spør han seg selv. Det er et spørsmål som reiser, ikke bare problemet

omkring moralsk rettferdighet, men også spørsmålet om hvordan *forskjellen* er blitt til: forskjellen på ham selv og Niels, den forskjell som gjør at Agathe ser et passende parti i Niels, men ikke i ham, og videre forskjellen på ham selv og Agathe – den forskjell som nesten mysteriøst har brakt henne i lykkens favn og samtidig har sendt etter ham den ene ulykke etter den andre. Denne gåtefulle forskjell overskygger hos Henning helt spørsmålet om ugjengjeldte følelser i det forhold han har til Agathe.

Problemet samler seg i et lykke/ulykke-tema. I Agathe ser Henning mer og mer en personifikasjon av lykken. Samtidig med at hun så å si bebor lykken, later hun til å være utpekt av skjebnen til å sperre veien for hans lykkemuligheter. Situasjonen virker fastlåst i et mønster Henning ikke kan forstå fordi den bryter med all sunn fornuft og regulær moral. Det er i lys av denne problemstilling at Henning jakter sin egen identitets gåte. Jakten former seg ikke bare som en søken etter å forstå og erkjenne tilværelsens dypeste hemmeligheter. Den artikulere seg også som en desperat kamp for å slippe for den onde skjebne han eier og erobre den gode han åpenbart ikke kan få.

Den gåte Henning ikke kjenner svar på, men legger hele sin energi og lidenskap i å finne ut av, *den* er det at den åpenbart velinformerte forteller hevder å kunne løse. »Sagen var nemlig den«, sier han, og så får vi *hans* syn på det hele. Det er en utlegning av forholdene som fremdrar alle de ytre omstendigheter bak Hennings ulykke og Agathes lykke. Én årsak i Hennings tilfelle er farens sosiale deroute, en annen onkelens dårlige økonomi, en tredje den ydmykende behandling Henning har vært og er utsatt for både av faren og onkelen, en fjerde hans manglende utdanning. Det er alt sammen forhold som bidrar til å gjøre Hennings situasjon »meget ubehagelig«.

Deretter omtaler fortelleren hvordan den nedverdiggende behandlingen av Henning er noe Agathe har gått og sett på, og videre hvordan dette har »nedsatt ham i hendes Øjne«. Det er derfor hun anser ham for »hørende til en anden og lavere Kaste end hendes egen, ikke lavere i Rang eller fordi han var fattig, men lavere i Følelse, lavere i Æresbegreb«.

I en slik utlegning ligger det en hel teori om kulturens sosialisering av de menneskelige følelser og drifter. Et omfattende økonomisk, sosialt og kulturelt nettverk blir presentert med henblikk på å forklare hvorfor disse mennesker er som de er og reagerer som de gjør.

Men dette er en feillesning. Her tolkes mennesket som et rent kulturprodukt, som et vesen hvis handlinger er diktert av en samfunnsmessig rasjonalitet, og hvis natur er brakt inn under total disiplin og kontroll. Det er ikke vanskelig å se noen berøringspunkter med naturalismens teori om mennesket som determinert av arvelige og miljømessige faktorer i en slik utlegning, men den bedrar. I fortellerens kategorisk sikre dommer over hvordan de sosiale omsten-

digheter dikterer karakterenes følelser og handlinger skjuler det seg en ironi: Dette er *samfunnets* rasjonalitet og resonnement, ikke *tekstens*. Vender vi tilbake til åpningsbildets polysemiske betydningsflettverk, er det klart at fortelleren leser frem et mønster i dette som lar forholdet mellom kultur- og natur-elementene være et entydig hierarkisk forhold, der det kulturelle former og dikterer det naturlige.

Dette syn bruker resten av novellen all energi på å gå imot. Mennesket er ikke et kulturvesen. Det kulturelle er bare en karaktermaske. Bak masken er mennesket ren natur. Disse to verdenstydninger – kulturens dominans over naturen kontra naturens dominans over kulturen – er fortolkninger som gjensidig utelukker hverandre. Det syn Jacobsen representerer, presenteres som esoterisk viten som krever særlige innlæringsveier for å bli tilegnet. Og innlæringen av det nye krever avlæring av det gamle. Det er i forbindelse med denne dobbelte strategi at allegorien er nyttig. Allegorien representerer en gammel didaktisk tradisjon med solide røtter i retorikken. Den har vært brukt i tider hvor det har vært tale om vitenskapelige paradigmeskifter, enten til å sikre gamle lærdomshierarkier mot autoritetsvekkelse eller omvendt til å forsyne nye lærdomshierarkier med autoritet.¹¹

Agathes hender

Når feillesningen er presentert, og handlingen går i gang, skifter Jacobsen fortellerholdning igjen. Fra dette øyeblikk følger fortelleren Henning i en innefrasyntsvinkel, hvor det benyttes subjektivt farvet referat og dekket indre monolog. Det er en forteller som holder tritt med Henning selv i hans erfaringer og refleksjoner, og som ikke våger seg ut i forenklede forklaringer.

Tablået i åpningsscenen kan nesten virke som en erotisk idyll hentet ut av et biedermeiermiljø. Agathe sitter ved pianoet og spiller en nocturne. Niels befinner seg utenfor det åpne vinduet i ferd med å ri inn en hest, mens Henning er passiv iakttager av den scene som utspiller seg mellom de forlovede. Det er noe påfallende lidenskapsløst over deres kjærlighetsforhold, samtidig som det har en narsissistisk touch: Niels vil ha Agathes oppmerksomhet der han øver med ridehesten utenfor vinduet. Og Agathes pianospill holder henne fangen så lenge Niels befinner seg utenfor vinduet, men straks han er ridd bort, holder hun opp, for »det var dog meget morsommere at spille, når han red derude og var utålmodig«.

Det er ganske nærliggende å se i denne scene kulturens rituelle og selv-bekreftende eksersis – en eksersis den utøver med nesten indolent nonsjalandse og likegyldighet, for den føler seg så sikker på sine ferdigheter og sin evne til

å beherske situasjonen. Niels' »larmende Galopade« med hesten og Agathes »hurtige Løb oppe i Diskanten« kan betraktes som parallelle uttrykk for en og samme virtuose sivilisatoriske kontroll. Og det er som om den erotiske utstråling situasjonen har, har tatt opp i seg denne letthet og ubekymrethet, samtidig som hele opptrinnet konnoterer overfladiskhet.

Fra Henning, som bare er iakttager, utgår det et helt annet lidenskapelig engasjement. Overværelsen av opptrinnet fyller ham med sjalusi og hat. I sitt stille sinn foretar han en omkalfatring av scenen. Han tenker seg at det er kommet en kurre på tråden mellom dem, slik at de »ret kunde komme til at vise sig for hinanden som de virkelig var ...«. Med sitt indre blikk, som er fylt av lenge tilbakeholdte lidenskaper, flytter han Agathe ut av dette typiske borgerlige topos, der hun blir identifisert med biedermeierske feminine kvaliteter som uskyld, blidhet, harmoni (konfliktløshet), selvkontroll, uselvstendighet og erotisk passivitet og over i et annet og motsatt topos. I det siste topos opptrer hun som erotisk naturvesen.

Forvandlingen skjer ved en fantasimessig bearbeidelse av ledemotivet. Agathes hender, som før lekte så lett over tangentene, og nå ordner bregnebuketten mens sollyset faller over dem, blir persipert og fastholdt i deres fysisk-taktile uttrykk. Henning registrerer fascinert deres størrelse, farve, form, bevegelsesmønster, muskelspill og autonome handlingskapasitet. Det sanselige uttrykk de har – formen og bevegelsene – gjør det nærliggende å assosiere dem med kvinnekroppen. Men den kvinnelighet som disse pars pro toto utstråler, kan best karakteriseres ved anti-biedermeiertrekk som styrke, energi og handlekraft.

På den imaginære scene, som Henning driver frem ved hjelp av sitt indre blikk, er dette feminine naturvesen blitt temmet og kontrollert. Det viser seg når han – stadig vekk med blikk og fantasi – flytter disse nesten dyrisk vitale hender over i »Skjødet af en mørk Silkekjole«, hvor de blir liggende stille, passive, behersket – pekende på det sted hvor disse lidenskaper og all denne kraft har sitt sentrum: i kjønnet. I dette naturtopos er de store ringer hun bærer – lik »nøgne Haremskvinder« – ikke lenger et sivilisasjonselement, men en ytterligere understrekning av hvorledes naturen har tatt kulturen i sin besittelse og brukt den til sine formål. Her har naturen ikke bare brutt igjennom alle kulturens skranker, men også freidig og selvbevisst bemektiget seg kulturens produkter som stolte krigstrofeer den bærer på seg. Dette er naturens frydefulle hevn over den bekymringsløse, fade kjærlighet biedermeierbildet presenterte med rytteren i den »lidt vel stilfulde Ridedrakt« og hans forlovede hvis ansikt bærer et uttrykk av »ligegyldig Lykke«.

I denne visjon fremkalt av Hennings kaotiske følelser og lidenskaper rettes oppmerksomheten mot en annen og skjult arena. Vi er nede i det sosiale livs

katakomber, det sosiale livs ubevissthet. På denne arena er mennesket til som kroppslig vesen. Hos Jacobsen er det med kroppen mennesket henger sammen med verden. Mennesket er innfelt i verdens kroppslighet og henter sin skjebne herfra.

I Hennings visjon lå det ønske at et eller annet skal skje, slik at disse personer skulle »komme til at vise sig for hinanden som de virkelig var«. Det er en antepasasjon av hele hendelsesforløpet. Mot en slik Sannhet styrer den allegoriske »quest«. Den beveger seg mot sitt eget meningssentrum, der ordene og tingene, verden og meningen, språket og betydningen igjen faller sammen – der gåten oppløser seg, og virkeligheten blir ikke bare leselig, men også – entydig.

Ørefiken

Det voldsomme drama som starter med Hennings lille, relativt uskyldige løgn om Niels' erotiske eskapader, karakteriserer Erik A. Nielsen som et begivenhetsforløp hvor »en livssituasjon, som har befundet sig i en tilsyneladende hvile eller balance, omkastes eller kæntrer, idet noget uforudset trænger ind«. Truende makter bryter inn i en dagklar hverdagsorden, sier han. Konsekvensen er at tilliten til verdensforståelsens stabilitet kommer i krise. Erik A. Nielsen fremhever hvordan novellen etterlater »metafysisk angst og uigennemsigthet«. Han taler i denne sammenheng om irrasjonalitet, mystikk og magi.

Jeg skal her prøve å sette mer presise navn på denne mystikk. Jeg vil vise hvorledes denne samfunnsmessige irrasjonalitet hos Jacobsen fremtrer som naturens rasjonalitet, og hvorledes »metafysikken« skal tenkes sammen med dybdepsykologien.

Det er ørefiken som bringer uorden i dette univers. Ørefiken representerer et plutselig, overraskende, voldsomt og uforklarlig innbrudd i dette biedermeiermiljø. Én ting er at den overrasker *ham*, en annen at den også kommer bardus på *henne*: »Han blev bleg som et Lig og saae op paa hende med et Blik, der halvt var en syg Hunds og kun halvt en krænket Mands. Agathe skjulte Ansigtet i sine Hænder og gik hen mod den aabne Dør. Der stod hun lidt og støttede sig som om hun var svimmel, saa saae hun over Skuldren hen paa ham og sagde koldt og roligt: »Henning, jeg vil sige dig, jeg fortryder *ikke* hvad jeg har gjort«.

Det er den samme hånd som for litt siden lekte over tangentene på pianoet, og senere ordnet bregnebuketten. Det er den samme hånd som Henning kalte frem for sitt indre blikk som et livaktig og nesten uregjerlig dyr. Nå gir dette naturvesen seg til kjenne – plutselig og uanmeldt.¹² Agathe fatter seg hurtig og

sier god for hva hånden foretok seg. Men godkjennelsen representerer kulturens etterrasjonalisering. Den vever handlingen inn i rasjonelt mønster av borgerlige verdier omkring moral og anstendighet.

Men den hånd som ble løftet til slag uten Agathes viten og vilje, har en gang for alle innskrevet Agathe i en annen verden enn den biedermeiervirkelighet hun til daglig beveger seg i. Døren er åpnet på gløtt til en annen virkelighet hvor alt synes å være villere og voldsommere, men også dypere, ektere og sannere.

Når vi heretter beveger oss inn i dette område, viser det seg at lykke/ulykke-temaet reises på ny, men denne gang på et radikalt annet vis: ikke som en markering av henholdsvis suksess og fiasko i det borgerlige samfunn, men som uttrykk for iboende krefter og prinsipper i naturen selv.¹³ Således synes Agathe i siste instans å være utlevert til sin egen naturs, sin egen kropps gåtefullhet.

Drapet i skogen

På jaktturen med Niels er Hennings antipati overfor rivalen naturligvis sterk, men det er ikke sjalusien i seg selv som blir den utløsende faktor for tragedien. Det er først rivalens sang som får alt til å eksplodere.

Niels synger om sitt bryllup som skal stå den kommende vår. I bryllupsmotivet er innvevet to andre motiver: et naturmotiv og et lykkemotiv. Bryllupet skal stå den dag »Skoven ha' Grønt i sin Hat/ Og Engen ha' Blomster i Barm«, den dag hans brud er »En Rosensblomme i Liljeskrud«. Her skjer det en identifikasjon mellom kjærligheten og naturen. Kjærligheten som lykkefølelse blir innskrevet i landskapet som ett med vårens spirende krefter. Men lykkens klimaks under vårens høydepunkt er ikke bare en følelse. Den er også en magisk kraft som søker å verne seg selv med rituelle besvergelses: »Og Gøgen skal kukke og Lykken os spaa/ Og Finker skal fløjte og Drosler skal slaa«. Lykkens nærvær er jo avhengig av ulykkens fravær. Derfor lyder siste verslinje i sangen: »Men Sorgen skal holde sig hjemme«.

Det er et karakteristisk trekk ved sangen at den utvisker alle sosiale og individuelle momenter i Agathes og Niels' kjærlighetsforhold og forankrer det i en kosmisk orden. Selv solen og månen tar del i deres lykke: »Og fuld saa Maanen skal være den Nat./ Men Solen skal danse sig varm«. Her slår beskrivelsen over i rent allegorisk representasjon, idet Agathe og Niels fremstår som personifikasjoner av Lykken og Våren.

Angus Fletcher skriver i forbindelse med en karakteristikk av allegoriens figurdannelser om ensidige karakterer, segmenterte karakterer.¹⁴ Allegoriens

figurer er »vandrende ideer«, »konseptuelle agenter«. Ensidigheten hos dem ligger i overutviklingen av en enkelt egenskap og tilsidesettelsen av andre. Konsentrasjonen omkring den ene egenskap gjør at denne kan innsettes i handlingen med desto større effekt. Det er dette forhold som etterlater inntrykket av monomani og magisk kraft hos den allegoriske karakter. Til den allegoriske personifikasjon hører, ifølge Fletcher det kosmiske bilde, for den makt den agerende utfolder, tilhører kosmos. Den monomani som den allegoriske karakter manifesterer, er også artikulert i det korresponderende bilde, som er knivskarpt i omrisset og adskiller den ene karakters domene fra den andres. For like klart avgrenset som den allegoriske figurs demoniske makt er, like klart blir denne makts virkeområde skåret ut av den kosmiske totalitet. Endelig skal nevnes at den kosmiske orden allegorien undersøker og avprøver, manifesterer seg i rytmisk-rituelle spill, der ofte diametralt motsatte representasjoner er satt opp mot hverandre i kamp- eller debattsituasjoner. Det kan være f.eks. Dyden mot Lasten eller Eros mot Døden. Fletcher henviser her til middelalderens moralitet eller psychomachia.¹⁵

Det er sterke likhetstrekk mellom psychomachiaen og det drama som nå utspiller seg mellom Niels og Henning. Presis i det øyeblikk Niels avslutter sin sang med en magisk besvergelse av Sorgen, trer Henning i aksjonen – som om driftene i ham gjennom sangen er blitt kalt ved sitt rette navn. To ganger klinger den siste verslinje fra Niels. Siste gang brenner Henning løs – inn der lyden kommer fra, slik at sangens ord dør i knallet fra hans gevær. Det er en dialektisk orden i dette: Slik Sorgen tier når Gleden taler, slik tier Gleden når Sorgen taler. Skuddet rammer Niels i hjertet. I det ligger det ingen tilfeldighet, for i psychomachiaen går intet tilfeldig for seg; alt er spunnet inn i en kosmisk lovmessighet. I det kosmiske verdensdrama er Niels' hjerte en metonymi for verdenskroppen. Derfor folder hans dødskamp seg ut i hele det kosmiske rom. Dødens seier er beskrevet som en voldsom kamp med livskreftene, der hjertet tømmes for sitt blod, kroppen for dens liv, naturen for dens kraft. Bildet av denne kamp mellom Livet og Døden er presentert som en imaginasjon hos Henning: »Jo! det jamrede sig derinde i Taagen. Han kastede sig ned paa Jorden, trykkede Ansigtet ned i Lyngen og holdt sig for Øerne. Tydeligt saae han det fortrukne Ansigt, Lemmernes Krampetrækninger og det røde Blod, der ustandseligt vældede ud af Brystet, Strøm paa Strøm, dreven frem ved hvert Hjerteslag – falde ned paa den brune Lyngtop, risle nedad Grene og Stamme og sive bort mellem de sorte Rødder«.

Bildet stiller seg naturligvis antitetisk til det vår- og bryllupsbilde Niels mante frem i sin sang, og liksom jubelsangen blir Niels' og Agathes identitetsuttrykk, slik blir denne klagesang den dypeste eiendom Henning fra nå av besitter. Drapet gir ham ikke anledning til å reflektere moralsk over hva han har

begått, men døden rammer han som eksistensiell erfaring: »Fra det Øjeblik, han havde set Liget, havde hans Bevægelse sat sig, og der var traadt et stilfærdigt, dumpt Vemod i Stedet. Han tænkte paa Livets Forgængelighed og paa hvordan han skaansomst skulde forberede dem derhjemme«.

Dette er Hennings viktigste øyeblikk. Det er som om kroppen tar form av Dødens uttrykk, samtidig som Dødens grunntema (forgjengeligheten) og grunnstemning (melankolien) synker ned i ham for å forbli hos ham.

Hermed skulle polariteten mellom Agathe og Henning være klarlagt. Og lykke/ulykke-temaet viser seg å kunne bestemmes på en ny måte: Er den drift som har ført Agathe gjennom tilværelsen, forent med Lykken og Livet, så står den drift Henning ansføres av, i forbund med Sorgen og Døden.¹⁶ Den kamp som føres mellom Agathe og Henning, hvor hun eier den »lyse Ro«, *han* den lykkesyke smerte, kan således formuleres som en strid mellom Eros og Thanatos, mellom de lidenskaper som fremmer livet og de som hemmer det.¹⁷

Det skjuler seg i denne kampen en antitetisk-dialektisk logikk som representerer naturens orden. Det er en orden som manifesterer seg i deres lidenskaper og handlinger. Deres kropper vet det, men selv vet de det ikke. Naturens »rasjonalitet« fremtrer jo, som tidligere nevnt, som den samfunnsmessige irrasjonalitet. I den grad Agathe og Henning ligger under for samfunnsrasjonaliteten, så kjenner de ikke deres egen natur. Verden er ikke leselig fra et samfunnsmessig ståsted. Naturens store bok slører sin skrift for den som kommer utenfra og prøver seg med de gale fortolkningsnøkler.¹⁸ På det *teatrum mundi* hvor Henning og Niels spiller med i det allegoriske spill i kraft av at de eier de lidenskaper de eier og artikulerer den med den fanatiske styrke de gjør, er alt hyllet i tåke, så de kommer til å agere i blinde.

Slik blir allegori til psykologi. Hans Robert Jauss oppnevner i en artikkel allegorien til å være en »Poesie des Unsichtbaren«.¹⁹ Han fremhever i denne sammenheng hvordan den allegoriske tradisjon – som er kristen – poetologisk setter seg ut over antikkens kanon av det fremstillbare og det fremstillingsønskelige. Der antikken dyrket det anskuelige som forutsetning for det poetiske, der utvider allegorien det poetiske felt, så det kan utbre seg om det forborgne Gudsrike, om en »mellomverden« av religiøse instanser og om den indre verden av sjelekamper. Den kristne oppdagelse av sjelens innerverden er en annen vei til den moderne psykologi enn den vi kjenner fra romantikkens kombinasjon av sjel, landskap og symbol, hevder Jauss, som forøvrig peker på hvordan allegoriens vei til den indre erfaring er ateisten Charles Baudelaires – i mine øyne en nærliggende parallell til Jacobsen.

Thanatos

Straks begravelsen er over, reiser Henning vekk og etablerer seg hos en onkel som hele tiden har sagt seg parat til å hjelpe ham ut av hans sosiale uføre. Og nå går alt godt for ham. Han har suksess med alt han foretar seg, og med den i ryggen vender han tilbake til Stavne og Agnethe.

Som sagt er rollene byttet om den dagen han gjenser Agathe. Da hun ber ham om hjelp for å prøve på å forhindre at ektemannen blir dømt som kriminell, avslår Henning med følgende bemerkning: »Nej, og tusinde Gange nej, mit Navn skal være uden Plet, jeg hjælper ikke en Forbryder«.

De ord han uttaler, rommer en ironi han ikke selv ser. Han er selv forbryteren. Det plettfrøe navn han pynter seg med, er en lånt identitet. Hans sosiale »lykke« er en rolle han har påtatt seg og intet annet. Bak Hennings selviscenesettelse er han en annen. Det kan fortelleren avsløre for oss. Han røper både at Agathe på tross av all sosial elendighet gjennom en rekke år er »endnu smukkere end før«, og at det ikke er til å se på Henning »at han har havt Lykken med sig«. »Han ser næsten gammel ud«, sier fortelleren og fortsetter: »Ansigtstrækkene ere skarpe, Gangen mat, han gaar noget kroget, taler lidt og meget sagte, hans Øje har faaet en underlig tør Glans og Blikket er bleven uroligt og vildt«.

Kroppen taler om hva karaktermasken tier med: at begreper som lykke og ulykke ikke lar seg definere ut fra sosiale kriterier, men ligger under naturens, livets og driftens bestemmelsesområde.

Så dør Agathe, og Henning møter opp for å ta avskjed med den døde. En lang stund sitter han over hennes døde legeme med den kalde hånden i sin. Han ser lenge nysgjerrig på den – denne hånd som hans skjebne synes å ha vært bundet til. Det er som om han vil utlese hele sitt livs gåte av denne hånd, som om den var tilværelsens hieroglyf – et mikrokosmos hvori den makrokosmiske orden var innspeilet.²⁰ Men gåten forblir intakt.

Så ånder han på hennes kalde fingre, som for å varme dem. Men i Henning er det ingen varme. Henning er ikke i slekt med livets ånde. Kun døden forplanter seg gjennom ham. På hjemveien fra Agathe dukker hennes sterke hender og fingre opp i hans fantasi en siste gang der han vandrer hjem langs stranden i tåke. »Nu var han hævnnet, og saa! hvad saa imorgen, og imorgen hvad saa?« tenker han. Men det er ingen dag i morgen for Henning, for Henning er ikke annet enn den destruktive drift han har investert i oppgjøret med Agathe.

Nå hører han – som i transe – det skudd som han selv en gang skjøt. Og denne gang er det som om det er hans eget hjerte som blir truffet, slik at livet renner ut av ham. I tåken fornemmer han noe – formløst og dog kjennelig – som sniker seg inn på ham og griper ham i strupen med klamme, hvite fingre.

Den utadvendte dødsdrift vender seg nå innad – innad og fortærer livet i ham selv. Eros er beseiret av Thanatos.

Som nevnt er det et karakteristisk trekk ved allegorien at den i sin oppbygning av et bilde lar hele universet være inneholdt i det. Makrokosmos speiler seg i mikrokosmos. Narrativt bygger allegorien seg opp i en spatial metafor og folder seg deretter ut i en rekke gjentakelser av denne. Vi har sett denne teknikk i forbindelse med analysen av interiøret.

Men jeg kunne også fokusere på en enda mindre sekvens i åpningspartiet: »Det var sent paa Formiddagen. I en stor og gylden Stime strøg Sollyset ind gennem en af de øverste Ruder og dalede ned midt imellem Bregnerne; nogle af dem var frodigt grønne, de fleste vare visne, ikke tørre og sammenkrøllede, de havde ganske deres Form, men den grønne Farve var vegen for en Uendelighed af gule og brune Skatteringer fra det spædeste Hvidgule til det kraftigste Rødbrunnt«.

I dette stilleben står det å lese om livets grønne og frodige planter – som Agathe, men også om dem som visner, men dog ikke er tørre og sammenkrøllede, de som har deres ganske særlige form, og som i farve rommer en uendelighet av farvesjatteringer. Til disse særlige vekster kom Henning til å høre, ikke fordi han var predestinert til det, men fordi han lot destruksjonsdriftene kvele livsdriftene hos seg selv.

Jacobsens novelle kan oppfattes som en studie av den destruktive karakter. Men under denne psykologiske studien ligger det et affektskjema som vi kan gjenfinne i en lang rekke av Jacobsens øvrige tekster. Innenfor dette affektskjema kan verden snart klinge med i menneskets jublende livsekstase, snart stumt utlevere det til et horror vacui. Innenfor dette affektskjema er manien melankoliens skjulte side, og vice versa.²¹

Det er på denne måte Agathe og Henning hører sammen. De er Jacobsens Janus-ansikt.

Noter

1. Problemet har for nylig vært diskutert i en givende artikkel av Bengt Algot Sørensen, »Om J. P. Jacobsen, Darwin og Ernst Haeckel«, *Edda* – hefte 4, 1991.
2. Anders Østergaard (red): *SKUD – tekstanalysen i dag*, Kbh. 1992.
3. Boken ble anmeldt av Frederik Stjernfelt i *Information* tirsdag 25. februar 1992 under titelen »Tekstanalysens fuglekonger«. Her er Stjernfelt inne på hvordan en eklektisk åpenhet hos enkelte av de eldre analytikerne synes å gi et større avkast enn det er tilfelle hos de nyere, mer enstrengede, som er blitt drevet ut i den posisjon at de første rekke skal argumentere for relevansen overhodet av deres metode og derfor er blitt mer renskårne enn godt er.
4. Jeg har sitert novellen fra *J. P. Jacobsens samlede værker*. Udg. af Morten Borup,

bd. 3, København 1927.

5. Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*, Gøttingen 1982, s.28.
6. Hånd, hanske og fingre opptrer som ledemotiv i novellen.
7. Joel Fineman: »The Structure of Allegorical Desire«, *Allegory of Representation* (Ed. by Stephen J. Greenblatt), Baltimore and London 1981.
8. Om 'terskeltekst' se Maureen Quilligan: *The Language of Allegory: Defining the Genre*, Ithaca and London 1979, særlig kapitlet »The Text«.
9. »This tendency on the part of allegory to read itself, for its theme to dominate its narrative, or, (...) to prescribe the direction of its commentary, suggests the formal or phenomenological affinities of the genre with criticism.« Fineman, *ibid.*, s. 28.
10. Hva stillebenet angår, vil jeg henvise til Norman Bryson: *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Painting*, London 1990, som jeg også i forbindelse med fremstillingen av forholdet mellom synlighet og leselighet har vært inspirert av.
11. Problemet omkring avviklingen av en gammel tolkningstradisjon og introduksjonen av en ny, er hyperaktuelt for Jacobsen i forbindelse med hans religionsoppgjør og presentasjon av Darwin i Danmark. Et eksempel på hvordan et slikt oppgjør kan ta seg ut innenfor det skjønnlitterære område når allegorien er den valgte uttrykksform, er novellen »Pesten i Bergamo«, der en sekularisert allegori om kroppen innskriver seg i en tradisjonell kristen allegori om synd og frelse, dennesidighet og hinsidighet. Det sekulariserte allegorien dekonstruerer den kristne.
12. En nesten parallell scene finnes i *Marie Grubbe*, hvor Marie plutselig og tilsynelatende umotivert løfter en hånd hvor hun holder en brødkniv, og vil støte denne i Ulrik Frederiks bryst. Umiddelbart forut for denne hendelse har Ulrik Frederik sittet og sett »med smilende Velbehag paa den smukke, blege Haand, der som et vevvert, smidigt lille Kattedyr leged og tumled i Karmen (...)« (*J.P. Jacobsens samlede værker*, b. I, s. 67).
13. Diskusjon og definisjon av ord og begreper er noe allegorien gjør en hel del ut av. Det henger sammen med dens opptatthet av språkets tvetydighet. Allegorien under ordspillet, og den gestalter ofte begreper i personifikasjoner, men den dyrker også *debatten* som en narrativ genrekomponent, som f.eks her i »To Verdener«, der lykebegrepet skal bestemmes av reisefølget i båten: »»Lykke,« sagde en af dem, »er en absolut hedens Forestilling. De kan ikke finde Ordet et eneste Sted i det ny Testamente.«
 »Salighed?« invendte en anden spørgende.
 »Nej hør,« blev der nu sagt, »ganske vist er Idealet for en Samtale at komme bort fra det, man taler om, men det synes jeg, vi nu passende kunde gjøre ved at vende tilbage til det, vi begyndte med.«
 »Naa ja da, Grækerne«
 »Først Phønicierne?«
 »Hvad veed Du om Phønicierne?«
 »Ingenting! men hvorfor skal Phønicierne altid forbigaa!«
 (*J.P. Jacobsens samlede værker* b. III, s. 214). Slik blir den eksistensielle situasjon disse mennesker befinner seg i, også utforsket verbalt.
14. Angus Fletcher: *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca and London 1964. Jeg vil her særlig fremheve de fire første kapitlene: »The Daemonic Agent«, »The Cosmic Image«, »Symbolic Action: Progress and Battle« og »Allegorical Causation: Magic and Ritual Forms«.
15. Psychomachia er opprinnelig et dikt av Prudentius, der Dyden og Lasten personi-

fisert som krigere utkjemper drabelige dystre. Diktet er i allegoriforskningen blitt oppfattet som en allegorisk prototype og er senere kommet til å bli en fellesbetegnelse for en særlig art allegori: den som har *kampen* som narratologisk grunnstruktur.

16. Denne polarisering i personregistret med klare henspillinger på abstrakte begreper eller egenskaper som Sorgen og Gleden, Livet og Døden, Dyden og Lasten gjenfinnes vi i andre Jacobsen-tekster som f.eks »To Verdener«, »Doktor Faustus« og »Pesten i Bergamo«. Også en novelle som »Mogens« kan trekkes frem i denne sammenheng. »Mogens« er ikke strukturert ut fra sitt narrative forløp, men ut fra en tematisk akse omkring to polære begivenheter: regnværsscenen i starten av historien og brannscenen i midten. Disse scener er kraftig beskrivelsesmessig utspilet og utgjør to kjente topoi: locus amoenus og locus terribilis, eller med mer kjente formuleringer: Himmel og Helvete.
17. Det er her nærliggende å trekke en parallell til Freuds presentasjon av Thanatos, dødsdriften, i »Jenseits des Lustprinzips« fra 1920, som senere blir bearbeidet og satt i sammenheng med det han kalte 'destruksjonsdriften'. Peter Thielst karakteriserer i *Driftens fortolkninger*, København 1977 dødsdriften og destruksjonsdriften på følgende måte: »Dødsdriften kan (...) defineres som den indadvendte destruktionsdrift, trangen til at oppheve eksistensen som liv, mens destruktionsdriften kan karakteriseres som den udadvendte dødsdrift, trangen til at ødelægge, gjøre ondt og eventuelt myrde (volde død)«. (s. 85) Thanatos inngår hos Freud i en driftsdualisme med Eros. Da driftenes generelle mål hos Freud går ut på å gjenopprette en tidligere tilstand, kan man si at dødsdriften søker å føre alt liv tilbake til det døde, tilbake til den uorganiske materie livet er utgått fra. Omvendt søker livsdriften å gjenopprette livet. Tilstedeværelsen av de to grunnleggende drifter bevirker en evig konflikt, hvor ingen tilstand er permanent.
18. Det er Kurz som fremhever hvordan den gamle grunnmodell for den allegoriske interpretasjon er forestillingen om verden som bok: »Das Sichtbare ist lesbar wie Buchstaben mit einer unsichtbaren Bedeutung. Gott wird im Mittelalter gedacht als Autor des Buches der Welt«. Kurz 1982, s.40. Se i denne sammenheng også Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt 1981.
19. Hans Robert Jauss: »Baudelaires Rückgriff auf der Allegorie«, *Formen und Funktionen der Allegorie: Symposium Wolfenbyttel 1978* (herausg. von Walter Haug), Stuttgart 1979.
20. Jeg vil ikke unnlate å gjøre en parallell her til Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* fra 1925, der Benjamin fremstiller den barokke allegori som antimetafysisk og moderne i forhold til den lange kristne tradisjon den bygger på. Tapet av transcensens innenfor barokkallegorien får den fysiske verden til å fremtre i all sin naturhistoriske gebrekkelighet – i dens karakter av endelighet, forgjengelighet og forfall. Liksom den kristne allegoriker sitter bøynd over emblemene, hvis teologi er skjult, så den må leses frem, slik sitter den barokke allegoriker tilbake med en verden av ting og tegn hvis mening synes å ha forlatt dem. Historiens åsyn tar seg ut som et dønningehode. Sorgen over dette forfall preger den barokke allegoriker. Det allegoriske dybdeblick er dobbelt: samtidig som det støvsuger historiens facies hippocratia for ethvert element av transcensens, leser det ny mening inn i det døde og stivnede og usammenhengende. Men denne mening er foreløpig, subjektiv og usikker. Den kan lett viskes ut igjen.

I den jacobsenske kropps- og naturallegori er nok endelighetserfaringen like sterk som hos barokkens allegoriker, men metafysikken er ikke definitivt utdrevet

av verden. Jacobsens skjulte Gud er naturens orden og lovmessighet, en form for negativ teologi.

Om det benjaminske allegoribegrep se Peter Brix Søndergaard: »Benjamin, Pafnofsky, Dürer og den postmoderne tilstand«, *Løjper. Temaer i aktuell tekstlæsning*. red.: Lars Erslev Andersen m.fl.), Århus 1988.

21. Angående den dialektiske sammenheng mellom melankoli og mani se Günther Bader: *Melancholie und Metapher. Eine Skizze*, Tübingen 1990. Her skriver han: »Ist Manie die unausgewiesene Versprachlichung aller Dinge, so Melancholie die irreversible Verdinglichung selbst dessen, was einmal sprachartig war«. (s. 80). Eller enklere: mani=»*Alles leicht. Alles spricht*«; og melankoli=»*Alles schwer. Nichts spricht*«. Baders utgangspunkt er naturligvis virkeligheten utsatt for allegorikerens tolkende blick – forestillingen om verden som skrift, om sammenhengen mellom ordene og tingene.

