

Flemming Møldrup Jensen

Modeskribent og modernist

– om camoufleringsbehovet hos Mallarmé

I

Symbolisterne hævdede, skriver Arnold Hauser, den mest indbildske form for individualisme – en individualisme, som ikke engang længe anså det for umagen værd at meddele sig til andre. Karakteristikken gælder ikke mindst Stephane Mallarmé, der tilbragte sit liv med »at skrive, omskrive og korrigere et dusin sonetter, to dusin mindre og omkring seks større digte, en dramatisk scene og nogle teoretiske fragmenter«. Men gælder karakteristikken? Ligesom den åndelige forfader E.A. Poe bevægede sig hjemmevant rundt i massekulturens gamle og kommende genrer, førte Mallarmé en behændig pen som eneredaktør af modebladet *La Dernière Mode*. Modernistens åndsaristokratisme var forenet med modeskribentens markedsfølsomhed, den modernistiske stilfornyelse var ikke kun en reaktion på massekulturens konventioner, men også et resultat af samme. En større anlagt undersøgelse af den adskillelse mellem finkultur og massekultur, som satte sig igennem i 1800-tallet, ville uden tvivl afdække en sådan underliggende sammenhæng mellem disse kulturer. Som eksempel vil denne artikel sammenligne temaer i *La Dernière Mode* med temaer i Mallarmés berømte ekloge *L'Après-midi d'un Faune*. Forkundskaber er nyttige, også selv om pladsen kun tillader dem at blive nødtørftige, og derfor følger først en skitsering af den personlighedsudvikling, som på én gang gjorde Mallarmé til esoterisk digter og elegant modeskribent.

II

I et brev til Cazalis skrev Mallarmé: »Jeg er nu upersonlig, er ikke mere Stephane, sådan som du kender ham, men en evne i det åndelige univers til at se sig selv og udfolde sig selv, omend det sker ved hjælp af det, som mit jeg er. Jeg formår kun at tage de udfoldelser på mig, som er absolut nødvendige, for at universet i dette jeg finder sin selv-væren«. Inden Mallarmé gjorde det til sit livsprojekt at blive

»den anonyme forfatter til sine værker« (Hauser), havde hans livsskæbne gjort sit til at gøre ham til et navnløst offer for tilværelsen. Han kom til at omfatte »la vie vraie« – virkeligheden – med en foragt, der kun havde sit modstykke i de skånselsløse krænkelser, som samme virkelighed udsatte det ellers så beskyttede borgerbarn for. Han voksede op i et sådant æstetisk forfinet, følelsetæt intimsfæremiljø, som han selv senere i livet søgte tilflugt i, men følelserne blev hjemløse, inden den lille Stephane psykisk havde viklet sig ud af den oprindelige enhed med moderen – og søsteren. Moderen døde, da han var fem år – i erindringen ønskeforskuet til syvårsalderen – og den højtelskede søster, Maria, døde, da han var tretten. Den hårde og fjerne fader overlod de to »forældreløse« (Maurons udtryk) til de stort set ligeså følelseskolde og fjerne bedsteforældre. Som tiårig blev Stephane, der var intenst bundet til erindringen om moderen og til søsteren, der altså døde få år senere, sendt på kostskole. Konturerne af en narcissistisk personlighedsstruktur begyndte at tegne sig: »De 'gode ting' var i ham, ikke uden for ham (...) – da han kommer i puberteten er han i defensiven, bøjet ind mod indre billeder og formentlig aggressiv, fordi han følte sig som offer. Han havde, kort sagt, allerede forskanset sig bag et panser« (Mauron).

De tidlige, voldsomme tab af kærligheds- og identifikationsobjekter forhindrede Stephane i en gradvis afvikling og sublimering af den tidlige barndoms narcissistiske fuldkommenhedstilstand. Den voksne Mallarmés jeg blev med mellemrum lammet af det narcissistiske selv, som snart hensatte ham i tilstande af selvhad, livslede og hypokondri, snart i tilstande af kunstnerisk entusiasme og almagt, hvor han kunne foretage et hævntrøstigt opgør med fortidens nederlag.

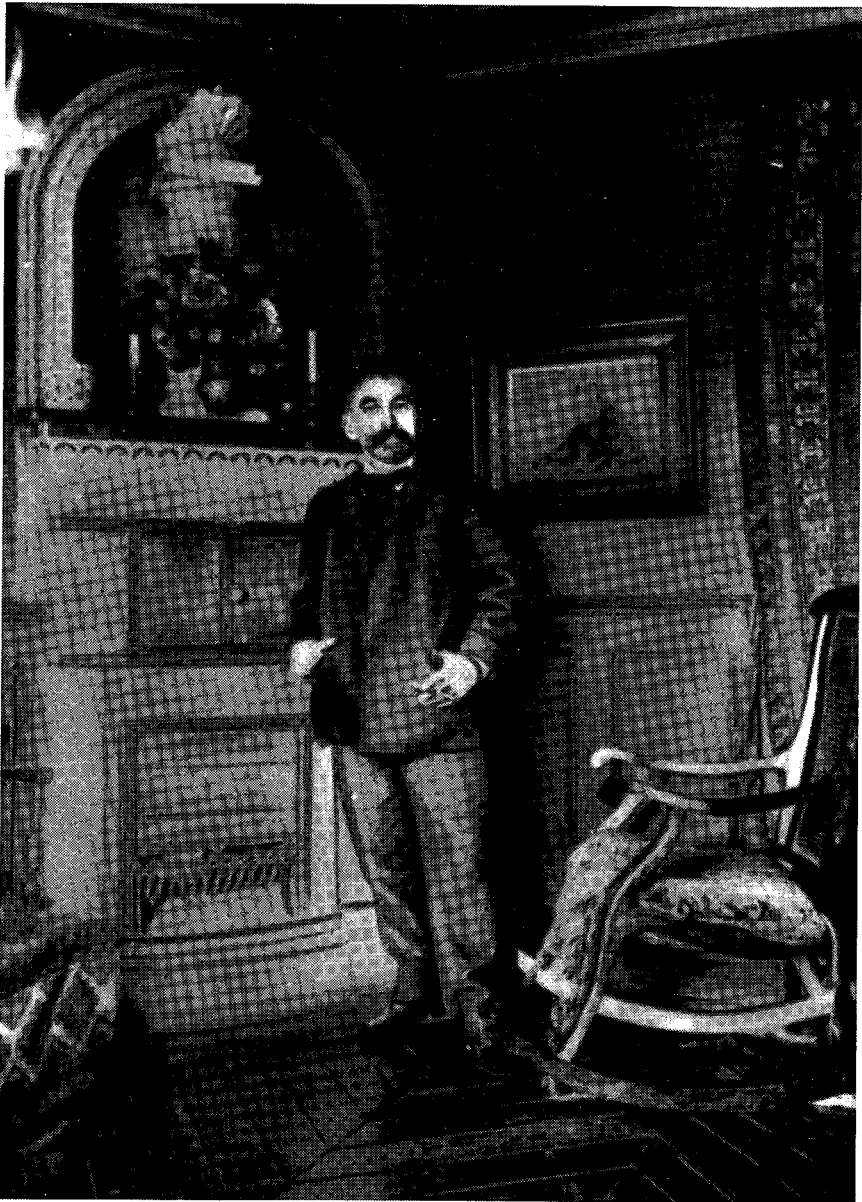
Denne personlighedsstruktur fæstnede sig yderligere under indtryk af de spændte sociale forhold i Frankrig i al almindelighed, men først og fremmest på det mere personlige plan under indtryk af modsætningen mellem det lystsøgende narcissistiske selv og de sociale krav, som han som nervøst irriteret gymnasielærer måtte honorere. Mallarmés univers blev formet i intimsfæren, og hans omverdensoplevelse forblev overdetermineret af narcissistiske krav om fuldstændig satisfaktion for fortidige og nutidige krænkelser. For jeget, der møjsommeligt skulle regulere forholdet til omverdenen, voldte denne vekslen mellem almagt og afmagt stadige lidelser, og den selv-objektiverende anonymitet åbnede en vej ud af denne tilstand. De tabuerede, men uafviselige driftsspændinger lod sig dels kanalisere gennem de esoteriske digtes opbrudte syntaks og privatiserede semantik, dels gennem modejournalistikkens anonyme erotik.

III

Som modeskribent dækkede Mallarmé sig bag pseudonymer, som så at sige skaffede ham fri adgang til det kvindelige boudoir. Under navne som »Miss Satin« og »Marguerite de P.« overskred han tærsklen mellem det mandlige og det kvindelige. Han anlagde en på én gang intimt-fortrolig tone – kvinder har jo ingen hemmeligheder for hinanden – og en mere bydende tone, når han henvendte sig til »læserinderne«. En umælende æstetiseret kvindelighed blev iscenesat, som han kunne styre, hvorhan han ønskede. Prisgivet hans fantasi kunne den på én gang formes og tilbedes som billede. Pseudonymet »Marasquin« (en berømt kirsebærlikør) afslørede antydningssvis, at denne fantasi forenede længslen efter den orale fases enhed mellem subjekt og objekt med dyrkelsen af det mondæne liv. *La Dernière Mode* handlede om moder, smykker, interior decoration, teatre, gastronomi og turisme. Under dække af sine pseudonymer kunne Mallarmé frit hengive sig til de grænseoverskridende drømmefantasier, som jecensuren ellers blokerede for.

Gennem identifikation med moden kunne Mallarmé få tilfredsstillet sine narcissistiske almagtsfantasier og samtidig snøre sine »læserinder« ind i et spil, hvor påklædning blev en metafor for afklædning, tilbudelse for voldtægt: »Hvilke smukke ting man har kunnet skimte de sidste to uger: jeg siger *skimte*, fordi man endnu kun er i gang med forberedelserne til efterårssæsonen, og de store modeskabere vil ikke fremvise deres udkast, før det hele ligger klar. Hvad angår mig, så må jeg indrømme, at det er takket være en flagrant indiskretion, at jeg nu kan meddele mine læserinder nogle præcise oplysninger. Det, som der bør kæles mest for i kvindens påklædning, er støvlerne og handskerne; derefter kommer hatten, hvis eneste pligt er altid at være charmerende. Sandheder som jeg ikke behøver at bevise: den lille fod og den fine hånd, ligegyldigt om hånden tidligere har samlet vindruer og om foden har perset dem i den høsttid, som nu giver sit udbytte, denne fod og denne hånd er sikre tegn på race. Men foden kan hverken krumme sig eller vise ædelheden i sine led, hvis hertuginde bærer dårligt fodtøj, lige så lidt som den slet behandskede hånd kan lade sig se nøgen. (...) Hvorfor alt dette, hvis ikke det var fordi (...) vi i denne fornyelsens time ville klæde vor læserinde på, fra top til tå«.

Det er indiskretion, som har givet modeskribenten adgang til modeskabernes skitser, men indiskretionen kobles med tilsløring af det kvindelige legeme – og tilsløring af den pastorale produktion, som ligger bag den luksus, der ifølge Mallarmé selv var det afgørende kendetegn ved *La Dernière Mode*. Jean-Pierre Richard har karakteriseret dette ambivalente – eller bedre: camouflerede – forestillingsæt



Walter Benjamin skriver i det lille prosastykke »Højfornemt møbleret tivørelersbolig«: »Den eneste tilfredsstillende beskrivelse og analyse af møbelstilen i anden halvdel af 1800-tallet finder man i en vis slags kriminalromaner, hvis dynamik bestemmes af, at skrækken slippes løs hjemme i boligen. Møblernes placering er samtidig en planskitse over dødsfælder, og rækken af værelser aftegner offerets flugtvej«. På fotografiet er Mallarmé på én gang på flugt ind i intimsfærens allerinderste ved kaminen og på flugt ud af billedet, langs med linjerne i gulvet. Attituden viser uro i ligevegt: han står på tærne, kroppen er let foroverbøjet, hænderne er på vej op af – eller ned i – lommerne.

således: »At dække et legeme, som er overladt til ens forgodtbefindende, med stoffer, er en måde, hvorpå man kan tilegne sig dette altimens man foregiver at spare det, det er at erklære dets urørlighed i den gestus, hvormed man i virkeligheden kompromitterer det, voldtager det. For en tilstrækkeligt subtil ånd svarer påklædningen af en kvinde til aflædning. Og glæden ved påklædningen overgår måske endda beruselsen ved aflædningen, fordi den indiskrete, der falsk spiller allieret med sit offer, bedrager det, idet han højt erklærer sin respekt, og således på én gang nyder dette legeme, som han dog afviser, og det bedrageri, som tillader ham at se en tabueret krop byde sig til«.

Den stadige optagethed af påklædning og aflædning, voyeurisme og ekshibitionisme hænger intimt sammen med fikseringen i en narcissistisk personlighedsstruktur; snart jagtes bekræftelsen i moderfigurernes blikke, snart prisgives moderfigurene narcissistens blik. For Mallarmé blev *La Dernière Mode* på én gang et middel til indlevelse i en kvindelig narcissistisk selvdyrkelse og genstand for den dobbelthed af på- og aflædende blikke, som netop er omtalt. I et brev til Verlaine skrev han: »... i desperation over den despotiske gamle bog, som jeg har sluppet, har jeg efter nogle artikler, der er blevet trykt hér og dér, forsøgt helt alene at redigere tidsskriftet *La Dernière Mode*, som handler om tøjmoder, smykker, møbler, teatre og middagsretter. De otte eller ti numre, som indtil nu er udkommet, kan stadig, når jeg har aflædt dem deres støv, hensætte mig i langvarige drømmerier«. Bemærkningen er interessant med sin sammenkædning af digtningen med redaktionen af modetidsskriftet. Der bestod et spejlvendingsforhold mellem »la poésie pure« og modejournalistikken. »Bouquin« betyder ikke kun »gammel bog«, men også »gammel buk«, og den lyriske produktion var en despotisk gammel buk, fordi den – kun tilsløret af det eksperimenterende arbejde med sproget – gav ord til fantasier om vold, incestuøs kærlighed og narcissistisk almagt. I modetidsskriftet kunne den »gamle buk« dække sig ind bag sine pseudonymer og bag det kollektivt kodificerede drømmeri. Her skete aflædningen ikke i det skrevne, men i nedskrivningen og i læsningen og betragtningen: »... når jeg aflæder dem deres støv«.

IV

Skrev modeskribenten sig ind i kollektive fantasier, så skrev modernisten sig ud af dem. Den pastorale idyl, som lod sig ane i det store citat

fra *La Dernière Mode*, forvandlede i digtet *L'Après-midi d'un Faune* til et katastrofelandskab. I traditionen, som går helt tilbage til antikkens hyrdeidyller, er det arkadiske landskab et ideallandskab, kendetegnet ved fredfyldt harmoni mellem mand og kvinde, natur og kultur, fortid og nutid. Det arkadiske landskab samler de individuelle følelser i et kollektivt oplevelsesfællesskab, omskærmet af bjerge, svalet af milde briser, skygget af lyse lunde, gennemrislet af stille bække. Men hos Mallarmé får dette landskab en drejning, som gør det til projektionsflade for pinefuldt private oplevelser: faunen er alene i dette landskab og forsøger forgæves at skabe kontakt til nogle fraværende nymfer, han befinder sig ved bredden af en højt uarkadisk mose, og han plages af den brændende sol og den kvælende hede. Faunen er ikke en gang i overensstemmelse med sig selv, men spaltes digtet igennem i et jeg og et du. Digtet er ikke en ønskeopfyldelse, men i al sin gådefuldhed en realistisk undersøgelse af mulighederne for at virkeliggøre drømmen om enhed med nymferne, fortiden og nattens svalhed.

Digtet indledes med kontrasten mellem ideal og virkelighed. Faunen vækkes ved middagstid af solen og heden, men opfyldt af ønsket om at eviggøre de nymfer, som havde vist sig for ham i kølige nattedrømme. Ønsket forhindres imidlertid af den massive sansepåvirkning fra solen, som spaltes ham i en bevidsthed, der er bundet til det nærværende, og en krop, hvis afmagt står i modsætning til drømmens almægt.

I et forsøg på at ophæve sin splittelse i et bevidst »du« og et drømmende, længselsfuldt »jeg« tyr faunen så til fløjten. Kan han ikke udlette den påtrængende virkelighed, kan han løfte sig op på niveau med den. Ved fløjten's hjælp dagdrømmer han om en kappestrid med solen: »Oh, sicilianske bredder ved en rolig sump / som min forfængelighed hærger om kap med sole«. Men for det første skaber denne jævnbyrdighed med solen ingen harmoni, og for det andet viser denne jævnbyrdighed sig at være en illusion: »Livløs, alt brænder i den rødgyldne time«.

Mens den første dagdrøm momentant fører ham ind i et grønt og frodigt arkadisk Paradis, forestiller han sig i den næste dagdrøm et syndefald: Kan himlen ikke genvindes, kan den trækkes ned på jorden. Han »røver« og »henrykker« (ravir) de to sammenslyngede nymfer og flyver ned på det jordiske massiv med dem. Hvor han i den første dagdrøm vågnede med »et mystisk bid fra en eller anden ophøjet tand«, er det i den anden ham selv der »fortærer« og »driker« nymferne.

Også denne dagdrøm rives han ud af, og i det følgende afsnit, som indledes af udbruddet »Så meget desto værre!« (Tant pis!), fremsæt-

ter han i stedet for dagdrømme, som fører ham ud af det uarkadiske reallandskab, håbet om en tilstand, hvor ilden ikke kommer fra solen, men fra ham selv – som det ild- og ordsprudende Etna, der »tager dronningen«, Venus, som sætter sine uskyldige hæle på lavaen.

Men ligesom den drøm, som satte hele digtet i gang, afbrydes, således slutter også vulkanudbruddet, og digtets slutning beskriver den samme afmagt, som indledte digtet. Sjælen er »tom for ord«, kroppen er »træg og tynget« (alourdi) og den fortærende virkelighed fjerner sig hovmodigt fra faunens længsel med »middagens stolte tavshed«. Desillusioneret ender digtet med verset: »Farvel par! jeg vil se den skygge, som du bliver til«. Det lykkes ikke at eviggøre de to nymfer, men det lykkes at fæstne deres sorte skygge på det hvide papir.

V

Mallarmé karakteriserede selv sine digte som chiffer, og chifferne var stærkt fortættede udtryk for psykiske, sociale og kunstneriske erfaringer. Her er han først og fremmest blevet læst ud fra en psykoanalytisk synsvinkel, og faktisk giver en psykoanalytisk »fortolkningsnøgle« god mening til denne chiffer-agtige eller allegoriske digtning. Nattens ideallandskab er en omskrivning af den primærnarcissistiske ligevægtstilstand, mens reallandskabet er en omskrivning af den sociale virkelighed, som Mallarmé levede i. Dagdrømmens ideallandskab repræsenterer forsøg på genetablering af den narcissistiske enhedsoplevelse, og forestillingen om den fest, der flammer op med Etnas udbrud, afbilder utopien om en subjekt-objekt-relation, hvor de narcissistiske almagtskrav er bøjet ind under jegets vilje. Betragter man de kræfter, som optræder i digtet, kan man i forlængelse heraf læse solen som det seksualiserede, straffende jeg-ideal, nymferne som henholdsvis moderen (den sanselige) og søsteren (den kyske), faunen som jeget og fløjten som det ikke-modificerede grandiose selv. I dette perspektiv kan man give følgende fremstilling af digtets forløb:

Forud for første vers herskede en oceanisk tilstand af forskelsløshed og harmoni, men med faunens opvågnen indtræffer adskillelsen fra nymferne – og længslen efter genforening. Solens stråler opretter en forskel, solen monopoliserer så at sige driftsudfoldelsen. Faunen flygter ind i dagdrømmen, men underkastes gudernes overmagt. De stiller den over for kravet om sublimering, og sublimeringen af drift til kunst forsoner i et forbigående øjeblik faunen med solens herredøm-



Under den diskrete og reserverede overflade gemte der sig en exhibitionist. Mallarmé yndede at posere og har her valgt en rolle, som leder tanken hen på de pastorale træk i L'Après-midi d'un Faune.

me. Den forskyder driftstilfredsstillelsen over i naturbesyngelse, men kan dog ikke fortrænge sit begær efter nymferne. I den fornyede dagdrøm indleder faunen et ødipalt inspireret opgør mod driftsrepressionen, røver nymferne og begår den »forbrydelse« (v. 82) at bemægtige sig de nymfer, som »guderne« vogtede.

»Guderne« hersker over ideallandskabet, ligesom solen hersker over reallandskabet. I det videre forløb bliver det klart, at den fulde driftstilfredsstillelse – blodet, der »strømmer for begærets hele, evige bisværm« – er knyttet til den afgørende forudsætning, at solens driftsmonopol i reallandskabet brydes. Det sker »i den stund, hvor denne skov farves af guld og af aske«, altså ved solnedgangstid. Med solens forsvinden kan Venus stige ned i reallandskabet og jeget kan lade sine drifters Etna komme til udbrud. Men forventningen bliver gjort til skamme, og faunen må fortsat underkaste sig solens og realitetens vilkår. I stedet for – »Oh, sikre straf« – at få hævn over driftsundertrykkerne må den fortrænge: »det er nødvendigt at sove og at glemme gudsbespottelsen«.

Under dette forløb reagerer faunen med stigende narcissistisk rase-

ri på de gentagne nederlag og krænkelser, og længslen efter driftstilfredsstillelse drejes over i en stadig mere sadistisk retning. Voyeuren fra *La Dernière Mode* forvandles til en faun med sadistisk stikkende blik: »Rørene blev gennemboret af huller, og mit øje stak [som solen, FMJ] enhver udødelig hals, der drukner sit brandsår i bølgen«. Den voldelige betvingelse af nymfernes »vrede« (v. 75) og »angst« (v. 78) gør sin virkning ved at fremkalde tårer og også »mindre triste udsondringer« (v. 81) – »no doubt erotic fluids« som R.G. Cohn sagligt konkluderer.

Denne spaltning af seksualiteten ledsages af en spaltning af personligheden. Både faunen og nymferne opsplittes i enkeltstående legemsdele. Modstykket til den oceaniske enhed er de fragmenterede kroppe. Faunen repræsenteres ved sin »pels« (v. 13), sit »bryst« eller »skød« (sein) (v.40), sin »fod« (v. 68), sin »finger« (v. 87), sine »arme« (v. 90), sine »horn i panden« (v. 94), sit »blod« (v. 97) og sin »mund« (v. 109). Det er ikke hele personen, som handler, men enkeltstående organer og legemsdele. Øjet stikker, læben drikker og tanden bider. Nymferne repræsenteres som de erindringsrester, de er reduceret til, også kun af fragmentariske tegn for den oprindelige enhed. Selv forestillingen om enhed kommer kun til udtryk gennem et ord-fragment, nemlig »incarnat« i stedet for »incarnation«. Overalt opløser digtets univers sig i brudstykker af en virkelighed – blade, kvisten, sumpen, solen – og digtets overordnede udsagn er, at det ikke lader sig gøre at samle disse brudstykker i en helhedsoplevelse. Kun i udsigelsen eller i klangvirkningerne og rytmen manifesteres en enhed, og den enhed dementeres af digtets skildring af rørløjtens kraft.

VI

Fløjtemotivet trækker på den klassiske myte om Pan, der blandt najaderne især efterstræbte den skønne Syrinx. For at undslippe Pan forvandlede hun til et sivrør, men Pan lavede så en fløjte af dette rør og opkaldte den efter Syrinx. I Mallarmés digt henvises første gang til denne myte, da faunen fortæller, at han ved bredden af mosen skar de hule rør, som beherskes af talentet (v. 26-27). Tilsvarende hentyder »den dyriske hvidhed«, der hviler (v. 29), til den flygtende Syrinx, som gennem gudernes indgriben undgår den liderlige faun. Det er altså indehaveren af driftsmonopolet, som tvinger faunen til at forskyde sin driftsudfoldelse til kunststudfoldelse, men hos Mallarmé fremstilles denne sublimering ikke som resultat af en fortrængning

eller en udskydelse af driftstilfredsstillelsen, men som et påtvunget driftsafkald. Derfor lykkes sublimeringen heller ikke. Snarere end forflygtigelse af driftskravene medfører fløjten en forstærkelse af disse.

»Prøv dog, flugtinstrument, oh, onskabsfulde Syrinx, at blomstre op igen ved de søer, hvor du venter mig« (v. 52-3). Fløjten er et instrument for flere former for flugt. Den er kommet faunen i hænde efter nymfen Syrinx' flugt; den har sat faunen i stand til midlertidigt at flygte fra virkeligheden gennem kunsten; og den er knyttet sammen med flugt i betydningen eskapisme, fordi den kun kan vække mindet om nymfen men ikke nymfen selv til live igen. Den er onskabsfuld – maligne – fordi kunsten forstærker længslen i stedet for at tilfredsstille den.

»Prøv dog, flugtinstrument« er derfor også en anrøbelse om, at det skete skal gøres usket. Fløjten Syrinx skal flygte tilbage til søen og blive rør igen, for kun således kan nymfen Syrinx leve op igen og vente på at blive forenet med faunen. Fløjten er ellers onskabsfuld ligesom nymfen var det, idet hun undslap faunens forfølgelse. Betingelsen for at faunen kan leve op til sit stolte ry (v. 54) som den legemliggjorte drift er nemlig, at denne drift når sit objekt. Skæringspunktet mellem kunst og seksualitet er altså onskabsfuldheden hos fløjten og nymfen Syrinx.

De skiftende vurderinger af fløjten afspejler de brat skiftende overgange mellem grandios selvoplevelse og afmægtig selvopløsning. Selvsikkerheden indfinder sig i tredje vers med spørgsmålet »Elskede jeg en drøm?«, umiddelbart efter optaktens selvsikre: »Jeg vil eviggøre disse nymfer«. Modsætningen mellem disse følelser forbereder den efterfølgende spaltning af faunen i et »jeg« og et »du«, som groft sagt indleder en samtale om forholdet mellem disse følelser. Fløjten, som i første omgang skulle aflede fra denne strid mellem selvovervurderingen og selvsikkerheden, bliver straks efter et billede på det narcissistiske selvs almagtskrav. Den vander buskadset med sine akkorder, spreder lyden over det som en tør regn og sætter således – tilsyneladende – den brændende sol ud af kraft. Fløjten og dermed den kunstneriske inspiration tilskrives ligefrem magt til at genvinde himlen. Men så vender billedet, og digtet fastslår, at det eneste som kommer op på siden af solen er faunens forfængelighed. I stedet for som fløjten at vande naturen, udplyndrer og hærger faunen ligesom solen denne. Det er netop sump-bredderne, hvor rørene til fløjten er hentet, som hærges, og den hærgende forfængelighed er »tavs under gnisternes blomster« (v. 25).

Som fremstilling af spændingsforholdet mellem et narcissistisk selv og en omverden, der igen og igen bryder den grandiose selvoplevelse,

er dette digt kendetegnet ved en slags realisme på trods. Det beskriver umuligheden af at gennemsætte et narcissistisk lystprincip. Med al sin symbolisme er det et digt om den ydre virkelighed som uomgængeligt vilkår for driftsudfoldelsen og personlighedsdannelsen. I stedet for en fantaseret ønskeopfyldelse rummer det en analyse og bearbejdning af den mangelsituation, som sætter fantasien i gang. Målet er ikke en eviggørelse af nymferne som drømmebilleder eller symboler, men som kødelig virkelighed – »leur incarnat léger«.

VII

Den endelige version af *L'Après-midi d'un Faune* stammer fra 1874, men følger i det væsentlige den oprindelige version fra 1865. Blandt de mere betydningsfulde ændringer kan nævnes skiftet i genrebetegnelse fra »monolog« til »ekloge«, endnu et symptom på den udviskning af grænserne mellem jeg og ikke-jeg, som er så karakteristisk for Mallarmé. Digtet blev netop til i en periode præget af svære psykiske problemer. Leden ved tilværelsen som gymnasielærer – »la vie vraie« – forstærkede det ubehag ved omverdenen, som Mallarmé havde bragt med sig fra sin tidlige barndom. Hans korrespondence fra denne tid kredser om spleen, handlingslammelse, afmagt og selvmordsfantasier. Den 23.3. 1864 skriver han f.eks.: »Jeg har ikke skrevet gennem længere tid, fordi jeg er blevet fuldstændig oversvømmet af spleen (...) Ja, jeg føler, at jeg hver eneste dag synker sammen over mig selv: hver eneste dag behersker mismodet mig, jeg dør af sløvhed. Sløvet og tilintetgjort vil jeg gå bort. Jeg har lyst til at banke mit hoved ind i murene for at vågne«. Et par uger senere – den 11.4. hedder det: »Jeg føler mig følgelig ganske død: livsleden er blevet en mental sygdom hos mig og min slaphed og afmagt medfører, at selv det letteste arbejde volder mig smerte«. Og endnu to uger senere, den 25.4: »At skrive er at åbne mit sår, og jeg får kun ro på betingelse af uophørlig søvn. Hvis jeg åbner øjnene, hader jeg mig selv for min uvirksomhed, og dog har jeg ikke styrke til at handle«. I 1866 søgte Mallarmé læge mod, hvad han troede var »brystsyge«, men fik i stedet stillet diagnosen »nervebesvær«.

I denne artikel er den livshæmmende opløsning af grænserne mellem et handlekraftigt jeg og en foranderlig omverden først og fremmest blevet sporet til traumatiske oplevelser i den tidlige barndom. Men samme udviskning af konturerne viste sig i tidens impressionistiske maleri og musik, hvor flere melodiske forløb gled ind over

hinanden. Mallarmé fandt således den smukkeste samklang mellem sit digt og Debussys orkesterinstrumentation af det og skrev til denne: »Deres illustration af *L'Après-midi d'un Faune* rummede ikke én dissonans i forhold til min tekst, men gik tværtimod videre med hensyn til nostalgien og lyset, med finesse, med ængstelse, med rigdom«. Nostalgien antyder netop den binding til barndommens helhedsoplevelse, som ifølge analysen ligger bag digtets rekonstruktionsforsøg. Men selve spillet mellem et fragmenteret intimt univers og en ydre virkelighed, som blokerer den forjættelse, der, med Mallarmés egne ord, ligger i fragmenterne som »ideens bryllupstegn«, genfindes hos en række af periodens andre kunstnere. Camoufleringen af driftsønskerne i det intime univers – enten gennem flugten ind i digtningens depersonaliserede univers eller gennem flugten ud i modejournalistikens anonyme verden – gav Mallarmé mulighed for at konfrontere disse med den ydre virkelighed.

Anvendt litteratur

- Asbjørn Aarseth/Atle Kittang: *Lyriske strukturer*. Kristiansand, 1968.
W. Benjamin: *Bild och dialektik*, Uddevalla, 1969.
A.R. Chisholm: *Mallarmé's L'Après-midi d'un Faune*. Melbourne, 1958.
R.G. Cohn: *Toward the Poems of Mallarmé*. L.A., 1965.
J. Fjord-Jensen: *Med aristokratiet på landet*. In: Dansk litteraturhistorie, bd. IV, Kbh. 1983.
S. Freud. *Gesammelte Werke* VII. London, 1941.
S. Freud: *Metapsykologi*. København, 1975.
H. Friedrich: *Strukturen i moderne lyrik*. København, 1968.
H. Gottschalk: *Lexicon d. Mythologie d. Völker*. Berlin, 1973.
P. Gremal: *Dictionnaire de la mythologie Grecque et Romaine*. Paris, 1963.
J. Habermas: *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt a.M., 1968.
A. Hauser: *Kunstens socialhistorie*. København, 1979.
B. Hederich: *Gründliches mythologisches Lexicon*. Leipzig, 1770.
H. Kohut: *Die Zukunft der Psychoanalyse*. Frankfurt a.M., 1975.
J. Kristeva: *La revolution de la langage poétique*. Paris, 1974.
J. Laplanche/ J.-B. Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse* I-II. Frankfurt a.M., 1972.
St. Mallarmé: *Oeuvres complètes*. Paris, 1945.
Mauron: *Mallarmé*. Paris. 1964/1977.
Mauron: *Mallarmé l'obscur*. Paris, 1968.
Mauron: *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*. Paris, 1968.
B.S. Nielsen/ E. Nielsen: *Socialisationsforskning*. København, 1978.
J.-P. Richard: *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris, 1961.
N.H. Roscher: *Ausführliches Lexicon d.griec. u. röm. Mythologie*. Leipzig.
B. Fausing/ P. Larsen: *Visuel kommunikation*. København, 1980.