

Delirium III mens – Ordets alkymi

Omkring Hærværk

STEEN KLITGÅRD POVLSEN

En af den lyriske modernismes første, store manifestationer var Arthur Rimbauds digt om en beruset båd, “Le bateau ivre”, skrevet i 1871 umiddelbart før den unge himmelstormer forlod hjembyen Charlevilles for at drage til Paris, hvor det blev det første digt, han viste velynderen, den senere ven og elsker Paul Verlaine. I digtet beskriver båden hvilke syner, der mødte den, da den skippede alle fortøjninger, forlod de trygge floder og badede sig i “le Poème/ De la Mer”.¹ Beruselsen består i visionernes “tohubohus triomphants”, farvernes ‘blånende delirier’, blandingen af tider og sammensmeltningen af myte og virkelighed i en synæstetisk eksplosion. Men digtet er i virkeligheden stramt komponeret, billederne har en regelmæssig forekomst og grupperer sig i et vist mønster, og versene er komponeret i en nogenlunde stabil rytme, med et fast abab-rimmønster. Er indholdet kaotisk og deliristisk, er formen præget af en for en 16-årig mildt sagt forbløffende klarhed og ædruelighed.

Senere i sit kortvarige forfatterskab nåede Rimbaud ligefrem at foretage et slags selvopgør, bl.a. i sit store prosadigt *Une saison en enfer* fra 1873, hvoraf to afsnit hedder henholdsvis “Delires I” og “Delires II”, det sidste med undertitlen ‘Ordets alkymi’. Her citerer han (med visse signifikante varianter!) nogle af sine egne digte og fordømmer deres “magiske spidsfindigheder” (‘sophismes magiques’), deres “sophismes de la folie”, som han alle sammen kunne gentage: “je tiens le système”.² I sig selv yderst spidsfindige formuleringer, der tyder på, at Rimbaud nok følte sig som i helvede, men suverænt beherskede stedets stil: han kendte systemet!

Når jeg som optakt til en omtale af Tom Kristensens roman *Hærværk* citerer disse steder hos Rimbaud, er det først og fremmest fordi man i *Hærværks* receptionshistorie har været nogenlunde enige om, at makkerparret Ole Jastrau og Stefan Steffensen, der turer gennem Københavns minefelter, på mange måder har lånt træk fra Rimbauds og Verlaines tilsvarende de-route gennem Londons og Bruxelles’ underverden. Man har også villet se træk af Rimbauds digteriske metode i Steffensens visionære digte, der jo er indmonterede i romanens tekst, lidt på samme måde som Rimbaud citerede sig selv i *Une saison...* Når Pater Garhammer i romanen over for Jastrau hævder, at gentagelser er helvede, kan man derfor godt her få øje på en yderst spidsfindig reference til Rimbauds ophold i helvede. En reference der tyder på, at forfatteren Tom Kristensen godt vidste, at han beherskede stedets stil: han kendte systemet!³

Nu er Rimbaud og Verlaine mildt sagt ikke de eneste forfattere, man i *Hærværk* har villet finde referencer til. Læser man i dag anmeldelserne i forbindelse med udgivelsen november 1930 og de næste årtiers begyndende forskning i romanen – og det kan man bl.a. gøre i den af Aage Jørgensen redigerede *Omkring Hærværk* fra 1969 – slår det én, hvor optaget man i alle lejre er af, hvad den ligner. Ud over at anmelderne konstaterer, at den handler om alkohol og udspiller sig i Københavns dagbladmiljø, og derefter tager stilling alt efter hvor tæt de er på begge dele, strør de om sig med referencer til anden litteratur, som *Hærværk* minder dem om. Mest dansk og nordisk litteratur, og jeg nævner i flæng de vigtigste

af de navne, anmelderne kommer i tanker om: Drachmanns *Forskrevet*, Bangs *Stuk*, Hamsuns *Sult*, Langes *Hjærtets gerninger*, Meir Goldschmidts *Hjemløs*, Johannes Jørgensens *Mit livs legende*, Pontoppidans *Lykke-Peer*, Jensens 90'er-romaner og stemningen i Claussens digtning. Også enkelte udenlandske navne nævnes: Jack Londons *King Alcohol*, Huxleys *Point Counter Point*. I den senere forskning udvides især den del af referencerummet, når *Hærværk* behandles: Gide og Hemingway, Faulkner og Malraux bringes i spil, Eliots "The Love Song of J. Alfred Prufrock", Dreisers *Sister Carrie* og Malcolm Lowrys *Under the Vulcano* er nogle af de hyppigst genkomne, men alt fra Dantes *Den guddommelige komedie*, Baudelaire og Wilde til John Osborns *Look back in Anger*, Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* og Dos Passos' romaner falder folk ind, når de skal omtale *Hærværk*. Og når man beder en engelsk læser som kultursociologen Raymond Williams om at give et bud på *Hærværk*, bliver sammenligningerne endnu mere vilde: Elias Canetti *Die Blendung* og Pasternaks *Doktor Zivago!*⁴

Men også nye danske navne bliver hele tiden bragt i spil: Paludans *Jørgen Stein*, William Waagners digte, o.m.a. Det afgørende er ikke så meget, set i bakspejlet, karakteren af de enkelte referencer, der ofte blot er en løs name-dropping, men mængden af dem. Det er som om der findes et udtalt behov for at finde paralleller og sammenhænge, når man læser *Hærværk*. Under læsningen af værket tvinges man øjensynlig ustandseligt til at læse (det som) noget andet. I den første større, forskningsbaserede analyse af værket – Mogens Bjerring Hansens *Person og vision. 'Hærværk' og dens forudsætninger* fra 1972 – giver forfatteren da også først en velgennemført, men kort skitse til en værkforståelse og skynder sig så igen til sammenligningerne: med Hamsuns *Mysterier* og Jensens *Kongens Fald*. Det er ligesom om *Hærværk* ikke kan stå alene.

Nu kan man sige, at det er der vel ingen litteratur der kan, og især ikke moderne. Al litteratur står i en intertekstuel reference til anden litteratur og danner sin struktur ved at 'tale' med den anden litteraturs sprog. Teoretisk er det common sense i vor tid.⁵ Det, der dog falder i øjnene, når man orienterer sig i *Hærværk*-receptionen, er mangfoldigheden og for-

skelligartetheden i de intertekstuelle referencer. Der er ikke det, man ikke kommer i tanker om, når man læser *Hærværk*, alt synes ligesom tilladt. F.eks. bliver den kendsgerning, at romanen handler om alkohol og druk, anledning til at anmeldere og kritikere kommer i tanke om alle andre tilfælde i dansk litteratur, hvor man har drukket sig beruset: Holbergs *Jeppe på Bjerget*, Ewalds *Levnet og meninger*, Ludvig Bødtchers "Mødet med Bacchus", etc. skønt ingen af de her nævnte eksempler kan siges at have ret meget med *Hærværk* at gøre. Tom Kristensen bidrog også selv til name-droppingen i de forskellige interviews, han gennem årene gav om *Hærværk*: så var det H.C. Andersens *Mit livs eventyr*, der havde inspireret ham, så Harald Bergstedts *Galskabens land*. Kristensen selv er large med referencer, han levede som kritiker og læste enormt. Han kunne altid droppe et navn ind.

Sådan som han gør det i romanen *Hærværk*, men her yderst tilbageholdende og disciplineret; til gengæld har de litterære navne, han så faktisk nævner, gennemgribende betydning. Mest af alle James Joyce's *Ulysses*, som Klaus Ribbjerg som den første i 1960 opfordrede til at sammenligne med *Hærværk*.⁶ Nogle år senere mindede Tom Kristensen i øvrigt selv om sin påvirkning fra Joyce og gentog i en kronik i BT nogle af formuleringerne i sin berømte dobbeltkronik i Politiken oktober 1931. Siden har Joyce-sporet været et tema for kritikken, men tøvende. Man har simpelthen været bange for at læse for mange Joyske ordspil ind i *Hærværk*. Således slutter Mogens Bjerring Hansen sin gennemgang af med et kort kapitel om *Ulysses*, hvor Joyces udvikling mod en "artificiel egenverden", der på – efter Bjerring Hansens mening – uhyggelig vis demonstreres i *Finnegans Wake*, hos Kristensen heldigvis er standset på halvvejen og gjort til tema i en psykologisk roman, der endnu bærer præg af 90'er-romanens narrative stabilitet. Den danske litteraturkritiks angst for Joyces artificielle monstrøsitet, der kan spores op til i dag og bl.a. også mærkes i Jens Andersens omtale af parallellen i sin Kristensen-biografi (der ellers har mange centrale iagttagelser), har gjort det svært at gå denne relation rigtigt efter i sømmene. Den eneste gang det rigtigt er gjort: i

Niels Brøndums artikel fra *James Joyce 1882-1982*,⁷ sker det med en så deliristisk fantasi, at den danske kritik enten har forbigået artiklen eller vendt tommelfingeren nedad. Det vender jeg tilbage til nedenfor.

Det andet hovednavn, der refereres eksplicit til i *Hærværk*: Friedrich Nietzsche, især hans vanvittige og sprogligt opløsende selvbiografi *Ecce homo* med undertitlen “Hvordan man bliver den, man er” (dvs. bliver sig selv i og med den sproglige opløsningsproces), har man i kritikken nok været opmærksom på, men mig bekendt har ingen hidtil foretaget en egentlig sammenligning. Det tredje litterære hovednavn, der eksplicit nævnes i bogen, Platon, har så godt som ingen rolle spillet i *Hærværk*-forskningen.⁸ Altså: *Hærværk*-receptionen er kendetegnet ved en vild strøen om sig med litterære referencer til dansk og udenlandsk litteratur, mens man har været yderst tilbageholdende med at udnytte de tre vigtigste eksplicite intertekstuelle henvisninger, værket selv indeholder. Man kunne få den mistanke, at dansk kritik ikke har været særlig fortrolig med Joyce, Nietzsche og Platon og derfor ikke har fået øje på de mange paralleller, men det kan jeg selvfølgelig ikke vide noget om. Jeg kan blot konstatere, at *Hærværk* hos sine læsere har udløst en næsten berusende svælgen i litterære associationer, mens man har været restriktiv i forfølgelsen af værkets egne – ædrueligt beherskede – referencer.

Den samme tilbageholdenhed hvad angår påvisning af litterære citater kan man ikke anklage kritikken af *Ulysses* for. Siden Stuart Gilbert i sin bog fra 1930⁹ gik i gang med at opregne de Homeriske paralleller, har forskningen fundet i tusindvis af citater gemt i *Ulysses* tekst. Gifford og Seidmanns *Ulysses annotated* samler de fleste op, men der er givetvis endnu mange, man ikke har fundet. F.eks. er det jo ofte blevet bemærket, at Joyce nævner Brandes’ bog om Shakespeare som en af de kilder, Stephen i 9. kapitel “Scylla and Carybdis” danner sin litteraturteori over. Men mig bekendt har ingen endnu gjort sig den umage at læse Brandes’ bog og se efter, *hvad* nøjagtigt det er, Joyce har brugt. Men ellers har forskningen ikke holdt sig tilbage: vi er i dag klar over, at et

mylder af direkte eller indirekte citater og teksthenvisninger pakker en lang række betydninger og metaforer ind i *Ulysses*’ tekst, uden at de behøver at være eksplicit nævnt. Et godt eksempel er Yeats’ digt “Who goes with Fergus”, som Stephen spillede for sin mor, da hun lå og var ved at dø, og som Mulligan synger i 1. kapitel. Det afsætter derefter en masse symbolik til den øvrige roman – også fra den del, der *ikke* citeres i teksten. Joyce forudsætter ganske enkelt, at vi kender den. Hans *Ulysses* kan på mange måder sammenlignes med de berømte ti procent af isbjerget over vandlinien.

Det er derfor sådan, at når man læser *Ulysses*, medlæser man også en mangfoldighed af anden litteratur: Homer, Dante, Shakespeare, Blake, Swinburne, Wilde, Wagner, Yeats ... you name [drop] them. Vi er på en måde, når vi læser Joyce, både inde i hans hoved (der må formodes at have konstrueret denne tekst) og i en hel masse andre forfatteres hoveder. Ligesom man i bogens berømte stream-of-consciousness-teknik hele tiden er inde i hovedet på romanens personer (i alt fald tre af dem, Bloom, Stephen og Molly) og alligevel også hele tiden har den skrivende forfatters egen stemme med. Der gør sig en dobbeltsproglighed gældende i værket, der i begyndelsen er nogenlunde til at holde styr på, men senere (ca. fra kapitel 7. og fremefter) bliver mere og mere mærkelig og kaotisk, kulminerende i 15. kapitel, “Circe”, hvor sproget rabler derudad i øjensynligt helt opløst kaos. De sidste kapitler stabiliserer delvist diskursen, men stadig med en distanceret og underlig ‘fremmedhed’ i tonen (denne katekismejargon i “Ithaca”, hvad er det her for en mærkelig stemme, der taler?), indtil Mollys strømmende tanker får lov til at slutte romanen (og natten). Det multisproglige er en vigtig del af den teknik, der destabiliserer *Ulysses* og fører læseren ud på noget, man godt kan kalde dybt vand.

Man kunne hævde, at noget af det samme kan konstateres at ske for danske kritikere, når de læser *Hærværk*. De læser den i hvert fald altid med en masse anden tekst oveni. Samtidigt kan man konstatere, at man generelt ikke vil indrømme, at der går Joycèsk artisteri og ordleg i bogen. Jørgen Breitensteins afsnit om *Hærværk* i disputatsen fra 1978 er her

typisk: analysedelen lægger vægt på den psykologiske karakterisation af bogens figurer og disses parallelitet; og derefter slår han over i to store intertekstuelle sammenligninger: med *Forskrevet* og Pontoppidans *De dødes rige*. Igen: man taler om *Hærværk* ved at tale om et andet værk. Afsnittet slutter med en redegørelse for den mulige inspiration fra Jean-Marie Carrés bog om Arthur Rimbaud, som Breitenstein argumenterer for, at Kristensen må have læst. Alle disse sammenligninger handler om motiviske paralleller. Kun i en kort omtale af *Ulysses'* indflydelse omtales stilistiske påvirkninger, men at der skulle være paralleller i "den filologiske leg med ord"¹⁰ afvises med henvisning til Kristensens egen benægtelse af ligheden mellem navnene Stephen og Steffensen. En benægtelse, der sammen med hans benægtelse af andre væsentlige påvirkninger, er et eklatant eksempel på "angsten for indflydelse" i Harold Blooms forstand. I *Ulysses* skriver Stephen et digt, der får afgørende betydning for hele romanens udvikling – i *Hærværk* skriver Steffensen et tilsvarende digt: selvfølgelig er der en parallelitet mellem dem, derfor også i deres navne. Men den Joyce'ske pun-teknik har den danske *Hærværk*-forskning ikke rigtigt brudt sig om.

Det er ellers denne fascination af sproglig, Tom Kristensen selv fremhæver, da han i februar 1960 i en artikel i *Politiken* mindes sit møde med Joyce i København i 1936.¹¹ Da de to forfattere, efter tilfældigvis at være stødt på hinanden i *Politikens* boghandel, er blevet bænket på "a Porta" på Gl. Torv, imponerer Joyce sin danske kollega med at lege med det danske ord 'bestille', der både kan bruges, når man beder om noget på en restaurant, og når man arbejder (bestiller noget). Via ordet bringes nogle livssfærer i kontakt med hinanden – det fascinerede Joyce, og det husker Kristensen. Også at Joyce spillede med ordene, da journalisten Ole Vinding opsøgte ham under pseudonymet Ole Vinkær: "Joyce... elskede navnet. "Kær i vin", sagde han og fik tillid til ham..." (op. cit. p. 163). Joyce var altid parat til et ordspil, og Tom Kristensen husker dem omhyggeligt 25 år efter. Han elskede dem nemlig også selv, og brugte dem i kompositionen langt mere, end den danske forskning hidtil har villet være ved.

Og det er ikke tilfældigt, at hans erindring om

Joyces ordspil sker i forbindelse med vin. Når sproget går så meget i opløsning i kapitlerne 14 og 15 i *Ulysses*, og en vild ordalkymi breder sig, sker det bl.a. som en imitation af det faktum, at den ene af romanens hovedpersoner, Stephen Dedalus, samt flere af hans mere eller mindre tvivlsomme ledsagere på dette tidspunkt i handlingen er stærkt berusede. De er faktisk totalt fra sans og samling, og det bliver sproget da også. Sådan da: for den anden af hovedpersonerne, den vandrende (halv)jøde, annoncean- genten Leopold Bloom,¹² har i løbet af dagen kun nydt et enkelt glas Bourgogne og færdes derfor kysk og renfærdig blandt synderne. Sådan som Jastrau forestiller sig, at Jesus gjorde, men som han selv ikke magter. Den sammenhæng i det sproglige kaos, som man kan fornemme under den associerende overflade, kunne i denne sammenhæng forstås som skinnet af den ædru Blooms bevidsthed. Hvor motiver og enkeltord fra den forrige bog kommer igen i øjensynlig kaotisk orden, vendes om, blandes og forvrænges, så hele den hidtidige tekstur synes at blive trevlet op igen (som Penelope gør med sin vævning om natten), er der en sproglig bevidsthed til stede i teksten, der vil videre – hjem. Da Stephen i sin enorme brandert (et ord der både spiller på den ild, der fejer igennem "Circe" og Stephens alkoholpåvirkning) med sin kæp knuser lampen i bordellet og råber "Nothung", forstår vi, at han i sit delirium identificerer sig med helten Sigfried i Wagners *Wal-kyrien*. 'Nothung' er navnet på Siegfrieds magiske sværd i operaen. Men det er også en tilkendegivelse af, at Stephen nu er i færd med at gøre det nødvendige (tysk: das nötige), og det er samtidigt et råb om hjælp i nøden (Not). Men det rummer samtidigt svaret på hans nødråb: you are not hung, dvs. ikke hængt som Irlands helte eller Jesus på korset, eller hvilke andre hængte mænd, kapitlet nu har associeret ind omkring (figuren 'dio boia'). Stephen vil blive reddet, for han er underlagt Blooms styrende vilje, som nok skal bringe ham ud af syndens hule. Så meget (og meget mere) ligger i det enkelte ord i *Ulysses*.

Det er nu min påstand, at selv om sproget i *Hærværk* virker helt forskelligt fra dette, er der alligevel paralleller. Indholdsmæssigt er forskellen åbenbar: i

Hærværk går begge de to mandlige hovedpersoner, Jastrau og Steffensen, på druk sammen. Nok fungerer Jastrau en periode som en slags fadererstatning for Steffensen, som Bloom gør det for Stephen i *Ulysses*, men helt uden dennes venlige ‘compassion’ og målrettede styring. Han er selv alt for meget i skred og har ikke den ædru samling på sig selv, som er Blooms styrke. Han kan da heller ikke fylde hullet ud hos Steffensen, der svinger tilbage igen til den biologiske fader(s trivielle elendighed). Jastrau får lov til at fortsætte derouten til den bitre ende alene.

Til gengæld har kritikken som sagt ihærdigt understreget, at nok går protagonisten i opløsning, men sproget gør det (gudskelov) ikke. Jens Andersen er her typisk, når han opsummerer sin sammenligning mellem Joyce og Kristensen som følger: “Sproget i *Hærværk* kommer ingenlunde rablende som hos Joyce, men styres hele tiden stramt af en fortæller, der ikke kun er vagtsom, men også mere “normal” end fortælleren hos Joyce. Der er, når sandt skal siges, ikke ret meget sprogligt hærværk i *Hærværk*. Og det er på én gang romanens svaghed og styrke”.¹³ Svaghed, argumenterer Andersen, fordi Kristensen ikke som f.eks. Drachmann i *Forskrevet* kan lade sine personer udvikle sig overraskende og dramatisk. En styrke, fordi sproget får tyngde og tæthed: “Og her overgår den Ulysses, der i æstetisk henseende må betale prisen for at være et vildt eksperiment” (ibid.). En rangorden der øverst sætter *Forskrevet*, nederst *Ulysses* og midt imellem *Hærværk*: en rækkefølge der nok ville vække en vis undren i det store udland, hvis den blev kendt dér.

Men altså: *Ulysses* har en ædru hovedperson, men et deliristisk sprog, *Hærværk* har en beruset hovedperson, men et ædru sprog. To litterære udtryk, der kun er forbundet med hinanden i denne chiasiske struktur. Sådan vil den danske kritik gerne se på dette forhold, i overensstemmelse med den generelle skepsis man altid i Danmark har næret mod, hvad man har opfattet som Joyces intellektuelle konstruktivisme og præcise spidsfindighed.¹⁴ Og tager man de tre stiltræk, som Kristensen selv i sin kronik i 1931 (og gentaget senere) nævner, at han har lånt fra Joyce: “den strømmende bevidstheds stil, de tilbage-

vendende temaer og de nærgående skildringer af mennesket i dets alt for menneskelige stillinger..”, ja så er forskningen stort set enige om, at ret meget har han nu ikke lånt, og da slet ikke i Joyces radikale udgave.¹⁵ Hvor *Ulysses* er æstetisk sproglig, er *Hærværk* psykologisk realisme.

Men ser man nærmere på billedet, sløres konturerne. Det er rigtigt, at der ikke i *Hærværk* forekommer stream-of-consciousness, der på nogen måde kan sammenlignes med Mollys monolog i *Ulysses*’ 18. kapitel. Allerede Aage Jørgensen behandlede i sin artikel i “Danske Studier” i 1962 (optaget i *Kundska-ben på godt og ondt*, Århus 1968) fortællerspillet mellem at være inde i og på afstand af figurerne, og gav mange skarpt iagttagne eksempler på bogens gennemgående ironi. *Hærværks* fortæller overgiver sig aldrig på nåde og fromme til sine personer, som *Ulysses*’ fortæller f.eks. gør det til Molly. Selv om vi efterhånden har lært at se alle de strukturerende og ordnende elementer, dette kapitel også indeholder (talstrukturen f.eks.).

Følger man derimod gentagelsesstrukturen minutøst i *Hærværk*, opdager man, at den næsten er lige så intens og lige så konstruktivt raffineret gennemført som i *Ulysses*. Pater Garhammer i den katolske kirke synes, som tidligere omtalt, at gentagelser er helvede, og når Jastrau i sin delirium tremens-lignende tilstand hele tiden møder de samme figurer, hvis symbolværdi han ikke kan lodde, synes han også det er – ‘satans’.¹⁶ Men det er gentagelserne der holder sammen på *Hærværks* struktur, det er dem der danner den konstruktivistiske ædruelighed, der gør, at Jastrau kan komme fri af kirkens lokkende sirenesang. Selvfølgelig er besøget hos pater Garhammer *Hærværks* “Circe”-kapitel, for nu at følge Niels Brøndums indlysende association.¹⁷ Jeg har selv tidligere forsøgt at beskrive den rækkefølge af de fire elementer luft, vand, ild og jord, som Jastraus deroute minutøst bevæger sig gennem i *Hærværks* 465 sider.¹⁸ Det er vigtigt at insistere på gennemførtheden af denne konstruktion, hvordan hver eneste lille detalje er underlagt den overordnede element-symbolik: Når Jastraus svoger under skilsmisseforhandlingerne spørger om han ikke trænger til ild,¹⁹ så mener *han* på cigaren, men forfatteren Tom Kri-

stensen mener, at Jastrau trænger til ild på sin tilværelse. Hvad han en hundrede sider længere henne også får. Når Anna Maries åndedræt fylder stuen “med en dyb stilhed som bølgeslag mod en kyst” (p. 274), så signalerer det, at nu har historien bevæget sig over i vandets element og her er Anna Marie en slags Agnete for havmanden Jastrau. Etc., etc. – eksemplerne er legio, der er op til en halv snes pr. side romanen igennem.

Det er i øvrigt vigtigt at understrege, at denne elementrækkefølge også gør sig gældende i *Ulysses*, omend slet så dominerende: den starter som bekendt også oppe i luften, på toppen af Martello-tower, i en stemning som Joyce kaldte ‘lofty’ og som han mente at have lært af Ibsen. Derefter skal vi i bad med ‘vandmanden’ Bloom og flyde med ham gennem Dublins gader, indtil alle spændingerne udløses i et gevaldigt lyn- og tordenvejr i slutningen af 14. kapitel, med efterfølgende brand i byen. Til lyden af brandbilerne slutter dette kapitel, der har født ordet, løber ud i en vrimmel af Nietzsche-citater og -allusioner, og som i forbifarten har nævnt Empedokles af Agrigent, den antikke filosof der først udviklede elementlæren. Vi er tæt inde på *Hærværks* kernebegreber. At Bloom til sidst ender med hovedet i jorden, alias Mollys bagdels to hemisfærer, er det ikke værd at spille ord på. Heller ikke at Joyce livet igennem anklagede T.S. Eliot for at have stjålet den samme elementrækkefølge til sin *The Waste Land*, hvilket der gentagne gange spilles på i *Finnegans Wake*. Det er altsammen velkendt.

Der er altså et stramt, fasttømret skelet i *Hærværk*, der holder sammen på den deliristiske opløsningsproces, der finder sted på romanens plotniveau. Jo længere vi følger Jastrau og Steffensens vilde ridt gennem Københavns night town, jo mere opmærksomme bliver vi på den æstetiske konstruktør, der gennem symboldannelse gentagne struktur fortæller os, at der er en plan for det hele og et mål: jorden. Vi ser også, at denne overordnede plan har Kristensen lånt fra Joyce, hvad denne til den førstes held øjensynligt ikke opdagede. Vi finder i alt fald ingen spor af Tom Kristensen i *Finnegans Wake*. Men det sproglige delirium er der også, og her kan Kristensen være lige så vanvittig som Joyce, selv om

den danske kritik ikke kan lide det.

Eks. var han lige så optaget af palindromet som sit irske forbillede, en fascination der bunder i troen på ord-arbejdets magiske virkning: at en omsmelting af ordet og ny kombination af dets elementer (palindrom: omvendning) kan skabe en ny virkelighed. Som alkymisten af et heterogent kemisk materiale forestiller sig at kunne skabe guld.²⁰ Af pladshensyn må jeg her begrænse mig til at fremhæve et enkelt eksempel, som Niels Brøndum også er den første, der har gjort opmærksom på. Han nævner i omtalte artikel, at Vuldums Helvede (“et Inferno i Skindergadestil”²¹ (p. 323)) er det pensionat, han bor på: “Den dug, siger jeg dig! De mennesker! Den række ansigter bøjet over den dug! Du aner det ikke. Man bliver ond af det” (ibid.). Brøndum gør opmærksom på, at i Helvede befinder sig jo den omvendte Gud: dug-gud. Keine Hexerei...

Sagen er bare, at den dug har vi på dette tidspunkt mødt så mange gange i romanen, at den allerede har fået ledemotivstatus. Under Jastraus udflugt med familien i slutningen af 1. del drikker de kaffe i det fri: “En dug blev spændt fast med metalklemmer, for at den ikke skulle blæse bort i den friske brise fra sundet” (p. 127). Det er på den udflugt, hvor Jastrau minutøst belærer sin søn om, hvordan man skal udtale ordet “a-ne-mo-ne”, et ord der etymologisk betyder ‘vind-blomst’. Oluf finder gule og hvide anemoner, de to farver Joyce i det berømte Linati-skema satte som kendetegnende for kapitel 1 i sin roman; men tilbage i lejligheden syer Johanne et broderi med blå stedmoderblomster på gul bund: den omvendte Gud, dugen, er stadig under kontrol, vi er i den første fase af *Ulysses*-imitationen, og modererstatningen kan endnu signalere poesien blå blomst! Men så kaldes Jastrau over til redaktionen for at undersøge et ‘kast-bort’: en stump af et af redaktør Iversens breve, hvis bortfaldne halvdel Rottevagten må rekonstruere. Ustabiliteten er kraftigt signaleret ved hjælp af *Ulysses*-allusioner.

Da 2. del begynder er Jastrau igen ude i blæsevejr og møder her Vuldum, der forsøger at holde en dug på plads med en bog af den danske katolske teolog Poul Helgesen. Som om han skulle kunne bremse den hvirvelvind, der er sat i gang i den omvendte

gud! Derefter begiver de sig ud til Pater Garhammer, hvis begejstring for spidsfindige syllogismer er som en drengs (jfr. p. 144). Senere begår Jastrau selv en 'drengegreg' ved at slå ruden ind på den katolske kirke (som Stephen slår glasset i stykker på bordellet), men derved skaber han frisk luft i den lumre atmosfære (Bloom: "I need mountain air"). Det er nødvendigt, at den friske vind fejer gennem Helvede, at poesiens blå blomst er en vind-blomst, og ordspillene i *Hærværk* er del af processen. Da Jastrau har besluttet at forlade Dagbladet, ser han dets navn omvendt, også et nødvendigt palindrom (p. 321). Nat-bladet. Og palindromet på ordet 'gud' er en del af det skred mod det atavistiske og primitive, som Jastrau bevidst hengiver sig til, når han går både 'til drengene' og 'i hundene'. Begge dele i tæt reference til *Ulysses*.

Det sker i slutningen af "Circe"-kapitlet og igen tillader pladsen kun kort at antyde forbindelserne. Uden for bordellet undskylder 'the caretaker' Corny Kelleher Bloom og Stephen for deres 'drengegreger' ("Boys will be boys", som han siger (p. 493). Også *Ulysses* handler om, hvordan man bliver den, man er) og tilbyder dem sin vogn – den sidste udgave af Fergus' 'brazen car'. Og de møder den gammeltestamentlige Guds stemme, der når den svarer de salige råber "Goooooooood", og når den svarer de fordømte "Dooooooooog". Klart nok: hunden er i *Ulysses* den omvendte Gud, men det er nødvendigt at gå i den, hvis man skal nå tilbage til Gud. Derfor render der også i scenen en retriever rundt og parodierer de opstyltede betjente; de trænger om man så må sige til at blive trukket ned på jorden.

Og måske har Niels Brøndum fået ideen til sit palindrom gud/dug i Mogens Boisens danske oversættelse af denne sekvens af *Ulysses*. Boisen har nemlig måttet omvende det lange 'guuuuuuuud' til – 'duuuuuuug'!²² Oversættelsen giver ingen mening ind i *Ulysses*' sammenhæng, men kan hjælpe én til at forstå, at det palindrom god/dog, der fungerer i *Ulysses*, hedder gud/dug i *Hærværk*. Når man læser efter i sidstnævnte værk, viser det sig at være rigtigt. For mig er der ingen tvivl om, at Tom Kristensen har vidst dette og har forsøgt at flytte den ordets alkymi, han fandt i det værk, der efter hans eget udsagn

havde fulgt ham siden 1923, over i sit Hær-værk. Det bør ikke få os til at overse forskellene mellem de to værker, men gøre os mere opmærksomme, end dansk litteraturforskning hidtil har været, på, at Kristensen havde den samme fascination af 'ordets kemi' og hvad den kunne gøre ved meningen, som det irske forbillede.

Så Frits Andersen har ret, når han i slutningen af sin artikel om Tom Kristensen i *Danske digtere i det 20. århundrede*, bd. I i forlængelse af en diskussion på Forfatterskolen i år 2000 plæderer for, at Kristensen nu nok var den mest avantgardistiske af sin samtids avantgardister. Fordi han formåede at kombinere "fuldendt retorik" med en "digterisk rus", der lader værkerne "gå i stumper og stykker".²³ Frits Andersen foretager sin strukturbestemmelse af *Hærværk* i en prisværdig sammenligning med *Ulysses* – han er ikke bange for at se det danske værk smittet af indflydelsen fra udenlandsk modernisme. Men heller ikke han kan dy sig for derefter straks at sammenligne det med andre værker, som ikke er slet så oplagte som *Ulysses*: Hamsuns *Sult*, som vi har mødt før i *Hærværk*-forskningen. Og Henry Millers romaner, som er nye og aldeles overraskende. Det er som om bevidstheden altid smutter over på andre værker, når man skal omtale *Hærværk*. Man fristes næsten til at sige, at den tumler omkring som en beruset båd.

Noter

1. Arthur Rimbaud: *Oeuvres*, Edition Garnier, Paris 1960, p. 129.
2. op. cit., p. 233.
3. Heraf min vanvittige spidsfindighed i titlen på denne artikel, der betegner *Hærværk* som en 'Delires III', specielt fokuseret om sjælen (mens), som man ifølge bogens motto nok skal frygte og ikke dyrke, men som det er umuligt at fra-skrive sig: "O saisons, ô châteaux! Quelle âme est sans défauts?", som Rimbaud i 'Delieres II' citerer sig selv for at have skrevet. Oversættelsen af 'delires' med 'delirium' har jeg lånt fra Rolf Gjedsteds oversættelse af Rimbauts digte i *En engel i hænderne på en barber*, Husets Forlag, Århus 1991.
4. Jfr. *Omkring Hærværk*, p. 122-128.
5. Se for en sober redegørelse for intertekst-begrebet: Anker Gemzøe: *Metamorfoser i mellemtiden. Studier i Svend Åge Madsens forfatterskab 1962-1986*, Kbh. 1997, p. 22ff.
6. I en artikel i Politiken 25/3, optrykt i *Omkring Hærværk*,

p. 95f.

7. Niels Brøndum: "Ulysses & Hærværk. Ulysses' betydning for Tom Kristensens Hærværk belyst gennem fælles mytologisk baggrund".

8. Jens Andersen nævner det f.eks. ikke i sin biografi. Breitenstein har en note (p. 485) om begrebet 'skygge' i *Hærværk*, men nævner heller ikke Platon. Jeg selv har forsøgt at antyde tilstedeværelsen af Platons hule-myte fra "Staten" i *Hærværks* mønster, ligesom jeg i min læsning af romanen tidligere har bidraget til sammenligningen med "Ulysses" (Se: *Heling og form*, arbejdspapir fra Institut for Litteraturhistorie, Århus Universitet, nr. 9/1997 og *Dødens værk*, Århus 2000, pp 216-248.

9. Stuart Gilbert: *James Joyce's Ulysses*, Faber and Faber 1930, siden genudgivet mangfoldige gange.

10. Jørgen Breitenstein: *Tom Kristensens udvikling*, Kbh. 1978, p. 110.

11. "James Joyce i København", Optaget i *I min tid*, Kbh. 1963.

12. Og er der så stor forskel på det, han laver, og Ole Jastraus erhverv som anmelder: også det er jo en form for reklame for et produkt, altså en slags åndelig ludervirk-somhed? Og begge er dagbladsansatte.

13. Jens Andersen: *Dansende stjerne. En bog om Tom Kristensen*, Kbh. 1993, p. 534.

14. Jeg har gennemgået den danske Joyce-reception i en artikel i antologien "Joyce in Europe", der som led i projektet "British Authors in Europe", er under udgivelse på Athlone Press. En del af resultaterne vil desuden blive fremlagt i et paper på konferencen "Joyce og Danmark" på Århus Universitet, marts 2004.

15. Se f.eks. Breitenstein p. 111.

16. Jfr. p. 418: "Gid Satan havde al symbolik".

17. op.cit., p. 139. Derefter kaster Niels Brøndum sig ud i spekulationer om den kat, han mener befinder sig i ordet 'kat-Ole' - "hunden Jastraus antagonist" (p. 141). Jastrau skal i *Hærværk* gå i hundene og ikke til den kat-Ol(e)-ske kirke, er Brøndums ræsonnement. Pladsen tillader ikke her at gå Brøndums mange palindromer og metonymier efter i sømmene, jeg må nøjes med at konstatere, at måden at tænke på er helt i overensstemmelse med Joyces metode, og at en række af Brøndums argumenter er yderst overbevisende. F.eks. er det jo en kendsgerning, at katten i *Ulysses* er forbundet med guden Hermes, og at det Hermes-hoved med tre løver, som optræder i *Hærværks* epilog godt kunne tolkes som en forvandling af Jastraus katteside. Jeg skal ikke påstå, at Brøndum altid har ret i sine vilde associationer omkring Kristensens tekst, jeg vil blot mindeligt opfordre til, at man tager ham alvorligt, før man pr. automatik begynder at diskvalificere ham som en der ønsker 'at en-joyce himself', som Jens Andersen skriver (op. cit., p. 856).

18. I *Dødens værk*, p. 217-248.

19. Der citeres i denne artikel fra 7. oplag af *Hærværk*, Kbh 1963, her p. 238.

20. Alkymi: guldmageri. Ordet er i sig selv et eksempel på en forunderlig sproglig forvandling, idet det græske ord *khymēia*, der også findes i det danske 'kemi', via en bevægelse gennem det mauriske Spanien blev tilføjet forstavel-sen al- og kom til at betegne noget magisk. Det er i øvrigt en kendt sag, at Joyce var meget optaget af bogstavet 'l' og dets bortfald og tilbagekomst i ord, en proces han så som en parallel til den hebraiske forestilling om gudens ('el's) bortkastelse fra Paradis og senere genkomst ('cast-ell' der bliver til 'el-even'). Både på dansk og engelsk fremkommer ordet gud som bekendt ved at man fjerner 'l' fra guldet: alkymiens mirakel. Allerede Brøndum bemærker, at Jastraus søn Oluf har svært ved at udtale 'l' og bl.a. 'kaster det bort' i 'øl' ("Ø'et blev pustet bort så l'et forduftede", etc.). Senere bliver han selv væk fra Jastrau: "En dreng, en søn! Borte havde taget ham", etc. Men vi ved, at bort-kastethed er nødvendig for genopstandelse, og Jastrau kaster sig selv bort til alle drengene (i detentionen bl.a.) for at kunne finde sig selv igen som mand. I den forbindelse er øllet centralt: det er gennem dets 'kast l' at processen fremskyndes. Ordets alkymi i al dets spidsfindighed.

21. Referencen her er selvfølgelig til Dantes Guddommelige komedie, som Kristensen læste som rekreation under udarbejdelsen af *Hærværk*. Men kan man ikke også ane et hint til Strindberg, der mens han skrev på *sin* vanvittige selvbiografi *Inferno* eksperimenterede med alkymi?

22. Jfr. 1970-udgaven, p. 539.

23. *Danske digtere i det 20. århundrede*, Bd I, Kbh. 2002, p. 236.