

type fortolkning, der nærmer sig filmen som udsagn for, hvad dens skaber havde på hjerte i mere konkret forstand, således at forstå, at en viden om skaberen og hans fx. politiske og religiøse opfattelser kan give filmens tema eller tese en langt mere konkret og direkte karakter. Eller man kan tænke sig en dybde-psykologisk tolkning, der ser filmen i sin helhed som udtryk for visse alment-menneskelige arketyperiske strukturer eller konflikter. Eller man kan med en smule viden om filmens produktionsår og fx. om visse politiske forhold i visse stater lade sig slå af ligheden mellem forholdene i filmens samfund og i disse virkelige samfund og derved se den som et udsagn om eller en stillingtagen til netop disse samfund.

Det hele har været forsøgt, og der er ingen grund til, at det ikke skulle forsøges, for det kan vist dårligt nægtes, at disse typer af tolkning er de interessanteste, man kan komme frem til. Men typisk for dem er, at de støtter sig på viden og videnskaber, der er fremmede for den indre forståelse og oplevelse af kunstværkerne, af filmene. Den enkelte fortolknings korrekthed vil i disse tilfælde ikke blot være afhængig af filmenes faktiske indhold; den vil ikke blot være baseret på beskrivelsen og udredningen, men den vil også være afhængig af holdbarheden af netop den viden og de videnskaber eller pseudovidenskaber, den udefra støtter sig på. Dette gør naturligvis ikke denne type af fortolkninger mindre interessant. Men det løsriver den fra det rent kunstvidenskabelige og nærmer den til de grænsevidenskaber mellem kunstvidenskaben og fx. psykologien og sociologien, som jeg først nævnte – og som jeg altså netop ikke ville beskæftige mig med i denne artikel.

S.K.

## LITTERATURNOTE

Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Cinema One 9, Secker & Warburg, London 1969. 168 sider. 15 shillings.

Næ nu har jeg da aldrig, – en engelsk filmkritiker, der refererer til Hjelmslev, Shklovsky, Peirce, Lévy-Strauss og alle de andre! Faktisk er i hvert fald Peter Wollens (alias Lee Russell) bog, trods sin lidt misvisende titel, noget af det mest interessante filmteori, man har set i lange tider. Bogen består af tre ikke alt for lange essays, der ikke har så forfærdelig meget med hinanden at gøre. I første essay gives en glimrende udredning af Eisensteins filmæstetik, forstået ud fra de inspirationer, Eisenstein modtog i NEP-perioden: Meyerhold, Freud, Pavlov, Marx, kabuki-teatret m.m. Andet essay er nok det interessanteste; her udfører Wollen det mesterstykke at bringe mening i *Cahier*-folkenes *auteur*-teori ved at kombinere den med de strukturalistiske antropologers og myteforskernes motiv-analyser. En *auteur* er en instruktør, der ligegyldigt hvilket stof han får at arbejde med, bevidst eller ubevidst insisterer på visse bestemte tematiske motiver, visse "betydninger". Som eksempler bruges udmærkede tematiske analyser af Hawks' og Fords film. Det sidste afsnit er endelig en ikke alt for indgående redegørelse for den spirende filmsemiologi, altså Christian Metz' og Pier Paolo Pasolinis skrifter, og af André Bazins teorier set på denne baggrund (om Metz kan man læse bedre og mere udførligt i Jens Tofts artikel i *poetik* 1.4.). Bogen slutter med en påpegnelse af enkelte problemer, som filmvidenskaben yderligere må tage op efter Wollens mening, fx. narrationsproblemer; filmens mere visuelle egenskaber synes Wollen derimod ikke rigtigt at have blik for. I øvrigt savner man grusomt en bibliografi og et index.

S.K.

## DEN FREMMEDGJORTE EROS.

En Blicher-studie.

Af Peter Brask.

I 1838 karakteriserede Søren Kierkegaard Blichers noveller ved at stille dem i modsætning til Fru Gyllembourgs "Hverdagshistorier". De sidste er et individs livsanskuelse illustreret med eksempler fra erfaringen, men hos Blicher "begyndes der forfra", hans værker vælder vulkansk op af urgrunden, i dem fremtræder "som Eenheden af en for Sjælens Indre Øre gjenlydende individuel-folkelig poetisk Grundtone, og et for Phantasien udslagen folkelig-idyllisk af mægtige Kornmod gennemlynet Billede – en dyb poetisk Stemning, indhyllet i Umiddelbarhedens Taageslør" ... "Vi frapperes ... af enkelte dramatisk-svangre Repliker, som næsten forudsætter Naturens Dybsindighed som Tilblivelsesgrund". Blicher har "omskabt Ørkenen til et venligt Tilflugtssted for den i Livet landflygtige Phantasi".

Berøvet sit forelskede udtryk og omsat i litterært abstrakte siger karakteristikken, at Blicher er en umiddelbar, ikke reflekterende, men symbolskabende skildrer af folkets liv – ikke blot af folkelivet som det pittoreske, men af milieuets indre struktur. Kierkegaard opfatter ikke Blicher som en primitiv, folkeligt naiv fortæller, men som en oprindeligt skabende, kulturbevidst kunstner. Denne opfattelse bekræftes af det indfaldsrige forsøg på en genrebestemmelse af "Den blicherske novelle" som nylig er udsendt af Søren Baggesen, – og den skal her benyttes ved en beskrivelse og analyse af *symbolikken* i "Hosekræmmeren" og "Marie". Det vil da vise sig, hvilken struktur det folkeliv har, i hvilket "phantasien" er en landflygtig.

## I

Blicher er vist den mest læste danske klassiker, og "Hosekræmmeren" kender nok alle danske. Det er da et kors for den folkelige tanke, at denne populære novelle indledes med en uhyrlig sætning på omkring halvhundet-hundrede ord. Men dette vældige kunstgreb har sin hensigt, og for at finde den må man læse omhyggeligt.

Stykket er en "naturbeskrivelse" af dem en handlingshungrende læser gerne snyder for. – De fleste indledninger til kunstnerisk betydelige noveller, historier, eventyr rummer i deres første afsnit – ligesom de fleste romaner i deres første kapitel – ikke alene værkets motiver, men også dets hele forløb i abstrakt form, enten i begreber eller symboler. Udtrykket for denne abstraktion af forløbet kan naturligvis godt være noget konkret: symbolerne er projicerede eller begreberne måske allegorisk givne.

Jeg sætter stykket her, så læseren slipper for at hente bogen frem:

Hosekræmmeren  
(Orig. Fort.)

"Den største Sorg i Verden her  
Er dog at miste den, Man har kjer".

Stundom, naar jeg har vandret ret ude i den store Alhede, hvor jeg kun har havt den brune Lyng omkring mig og den blaae Himmel over mig; naar jeg vankede fjænt fra Menneskene og Mindesmærkerne om deres Puslen hernede, der i Grunden kun er Muldvarpeskud, som Tiden eller en og anden urolig Tamerlan engang jevner med Jorden; naar jeg svævede hjertelet, frihedstolt som Beduinen, hvem intet Huus, ingen snævert begrændset Mark fængsler til Pletten, men som ejer, besidder *Alt hvad han seer*, som — ikke boer — men lysterer *hvor han vil*; naar da mit vidt omsvævende Blik i Kimingen skimtede et Huus, og saaledes ubehageligen standsedes i sin lette Flugt: stundom opstod da, Gud forlade mig denne Flyvetanke; thi andet var det dog ikke — det Ønske, gid denne Menneskevaaning var borte! der boer ogsaa Moje og Kummer; der trættes, der kives ogsaa om Mit og Dit! — Ak! den lykkelige Ørken er baade min og din, er Alles, er Ingens. —

Stykket kræver store lunger, dybt vejr, et godt bryst af den der vil læse det højt — og det er den nemmeste måde at komme til at forstå det på. Fra begyndelsen og til "Ak!" står én stor sætning, men den er ikke indviklet bygget, kun omfangsrig. Stammen er ligetil: "Stundom opstod det Ønske: Gid denne Menneskevaaning var borte!"

Det er ikke noget fromt ønske! Ja, forfatteren beder ligefrem Gud om tilgivelse for det. Derfor er han så længe om at rykke ud med det og sætter så lange forklaringer forud for det. Men det er en underfundig effekt, fordi læserens forventning stedse spændes — hvis han da ikke taber vejret, inden han når kernen! Tricket er benyttet før af Johs. Ewald og siden af Tom Kristensen — det tilhører ingen bestemt stil, men lugter lidt af latinsk eller tysk syntaks. Sætningsbygningen er dog ikke kompliceret; før ønsket slipper frem, knyttes der til ordet "opstod" fire forklaringer, fire sætninger, alle indledt med et "naar" og grammatisk stillet som adverbialer til verbalet "opstod". I den rummes hele fortællingens problematik — de er nok værd at tage nøje i betragtning.

I det første adverbiale skabes et rum, hvori fortælleren opholder sig. Det begrænses af hede og himmel; heden strækker sit plan ud til horisonten, hvorfra himlen kupler sig over den vandrendes verden:

"naar jeg har vandret ret ude i den store Alhede, hvor jeg kun har havt den brune Lyng omkring mig og den blaae Himmel over mig"

I det andet tales der om dét, som frem for alt andet *ikke* er i dette rum: Mennesker. De vurderes ud fra at fortælleren, vurderingsmanden, selv er i rummet. De nævnes næsten som en fremmed art, én fortælleren ikke selv tilhører, deres virksomhed omtales nedladende:

"naar jeg vankede fjænt fra Menneskene og Mindesmærkerne om deres Puslen hernede, der i Grunden kun var Muldvarpeskud, som Tiden eller en og anden urolig Tamerlan engang jevner med Jorden"

Fortælleren siger "hernede" som om han selv havde andet steds hjemme, så højt oppe at menneskenes byer derfra set er muldvarpeskud. Han er ved at komme højt op. Det ses også af verbalerne i de tre adverbialer: har vandret — vankede — svævede — og af subjektet i det fjerde: mit vidt omsvævende blik. Menneskeverndnen anskues i fugleperspektiv. I løbet af stykket hæver fortælleren sig op som en fugl. Fra dens højtstående synspunkt ses, hvordan Tiden blæser muldvarpeskuddene ned, eller en ødelægger (som mongolrobreren Timur Lenk) jokker dem flade. Ødelæggeren er i overnaturlig størrelse, også for ham er menneskeværk kun muldvarpeskud. Om ham siges det, at han er urolig. Derved beslægtes han med de væsner, som fortælleren nu ligner sig selv ved i det tredje adverbiale:

"naar jeg svævede hjertelet, frihedstolt som Beduinen, hvem intet Huus, ingen snævert begrændset Mark fængsler til Pletten, men som ejer, besidder *Alt hvad han seer*, som — ikke boer — men lysterer *hvor han vil*"

I de to første adverbialer opstilledes en mængde og dens komplementære mængde: den mennesketomme Alhede og Menneskeverndnen. Fortælleren forvandles mens han går fra den sidste ind i den første. Først "*vandrer*" han: bevæger sig målbevidst for at komme rigtig langt ud i heden. Derude "*vanker*" han: bevæger sig mere lystbetonet; der er noget dansant trippende i glosen, vistnok fordi ordet var en gammel, genoptaget glose på Blichers tid, altså et "poetisk" ord (som hos Øhlenslæger: I Skyggen vi vanke, blandt lysgrønne Straae), det er lystvandringens Allegretto grazioso, — let, ubesværet.

Og nu i den tredje sætning "svæver" han, "hjertelet, frihedsstolt". Hjertelet: sorgløs. Frihedsstolt: stolt over sin frihed, men også: stolt som ingen ufri kan være det, altså hvilende harmonisk i sin fulde selvbevidst-

hed. Derfor kan han ligne sig med andre ørkenvandrende: den ubundne Beduin, der ikke er lænket af ejendom, men "ejer alt hvad han ser". Her lægges betydningsfuldt vægt på det indskrænkende ved besiddelse. Marken *fængsler* sin ejermand, den er ikke bare afgrænset, men "*snævert begrænset*". Beduinens verden er grænseløs, altså boer han ikke, men er hvor han tilfældigvis har lyst til at være, han "lystéer".

Det der binder og fængsler er altså marker og menneskeværk, — besiddelse. Ude af menneskenes verden flyver fortælleren så højt og let som en fugl.

Men da flyver hans blik helt ud i horisonten, hedens synlige grænse, hans iagttagelsesverdens ende — og skimter et hus. (Fjerde adverbiale). Med det kommer den udelukkede menneskeverden atter ind i fortællerens synsfelt, den lette flugt standses ubehageligt ... og *da* opstår det menneskefjendske ønske:

"gid denne Menneskevaaning var borte!"

med begrundelsen:

"der boer ogsaa Møje og Kummer; der trættes, der kives ogsaa om Mit og Dit!"

Hvor mennesker har taget fast bolig, der tager også de uhyggelige væsner "Møje" og "Kummer" fast ophold. *Ejendom* er således uløseligt forbundet med slid og sorg. Når man er lykkelig i beduinens ørken, på fortællerens hede, er det fordi man dér færdes som besiddelsesløs, hævet over ejendomsproblemer, fuglefri. Heden ejer ingen, altså alle, så den kan man ikke blive fjender over:

"Ak! den lykkelige Ørken er baade min og din, er Alles, er Ingens".

Men huset i kimingen betyder ejendom. Derfor gribes fortælleren af trang til at udslette det. Hus er ejendom, — ejendom er skyld i menneskeverdens elendighed. Hvor voldsom hans reaktion er, siger han ikke her, men gør dog undskyldning derfor — thi han har allerede sagt det: en urolig Tamerlan skal jævne menneskenes muldvarpeskud med jorden! Skjult har fortælleren identificeret sig med denne legendariske ødelægger og vurderet hans destruktionsstrang *positivt*!

Dette er ufromt, og forfatteren har travlt med at bagatellisere sit slemme ønske som en "flyvegrille". Men denne bagatellisering er svindel, som skal camouflere ønsket for ikke blot Gud og læseren, men nok også for fortælleren selv. På heden er han ét med sit hele selv, en ubundet som

Tamerlan, der var "urolig", altså uden blivende sted. Men huset hæver sig over horisonten — gerne så han muldvarpeskuddet forsvinde ned i underverden igen. Det truer hans paradys. —

At flyvetanken ikke er ganske flygtig, ses også af, at den for al tydeligheds skyld gentages i forkortet form, endda to gange:

- (1.) En Forstmand skal have foreslaaet at forstyrre hele Colonieanlægget, plante Skov paa Beboernes Marker og i deres sløfede Byer;
- 2.) mig har stundom den langt umenneskeligere Tanke paatrængt sig: hvad om her endnu havde været lynggroet Hede, den Samme, som for Aartusinder siden, uforstyrret, uomrodet af Menneskehænder!

Her bruges et udtryk, som på den ene side viser, at tanken er kraftig, og på den anden, at dens indehaver ikke vil vedkende sig den, stå inde for den — tanken har "påtrængt sig". Også menneskeforagten betones atter; tanken kaldes "umenneskelig". Og reduktionen af mennesker til muldvarpe (som konkret udsprang af konturen af huse på heden) understreges ved udtrykket om heden, at den burde være "*uomrodet* af Menneskehænder". At gentagelsen er forfatteren bevidst, turde fremgå af, at sætningen: "mig har *stundom* (...) tanke påtrængt sig" jo er en let omskrivning af den indledende sætnings hovedled: "Stundom (...) opstod (...) denne Flyvetanke (...)".

Før novellens indledning står jo imidlertid allerede titlen og et motto. Titlen giver miljøet: vi er blandt uldgyder. Visestumpen antyder en kærlighedstragedie. Med den viden, man får af "naturbeskrivelsens" symbolik kan man nu sige: Med huset dukker en kærlighedstragedie op, forårsaget af ejendomsrettens, besiddelsestilbedelsens diktatur i et lukket samfund.

Og historien er jo så, at de unge elskende ikke må få hinanden af økonomiske grunde og standshovmod. Hun bliver da sindssyg og dræber sin elskede.

Det abstrakte i den lyriske indledning (som her er analyseret som man ofte gør med et lyrisk digt) fremgår af det allerførste ord, "stundom". Da vi nærmer os det episke og konkrete, sættes vi ind på ét bestemt sted i et rum-tids-system, hvori det episke forløb kan udfoldes; de vilkårlige tidspunkter "Stundom" erstattes af ét bestemt:

"Og befandt jeg mig saaledes for en Deel Aar siden en stille, varm Septemberdag langt ude i denne samme Hede ..."

Men denne gang søger fortælleren, efter atter en gang at have svævet om i fantasiens frihedsrige, med iver et hus; han er nemlig blevet træet og

tørstig. Det er altså de elementære behov der drager ham ned fra skyerne – det er dem, som giver mennesket i besiddelseslystens vold, når det vil sikre sig. Huset dukker op (symbolsk set er det naturligvis samme hus som det i indledningen), og i det historien. Fortælleren overværer den fattiges frieri og den rige faders nej. Da han går derfra igen siger han:

"Jeg gik atter ud i min mennesketomme og sorgløse Hede, kastede et Blik tilbage paa den rige Hosekræmmers Gaard og sagde ved mig selv, havde ikke denne lagt der, randt saa mange færre Taarer i Verden".

Her er atter mennesketom lig sorgløs, altså menneskeverden inkluderende sorgen. Ønsket om våningens forsvinden dukker varieret op: "havde ikke denne lagt der". Dette udsagn har kun logisk mening ud fra novellens indledning. (Uden den kunne udsagnet betyde:

- a) havde huset ligget et andet sted, havde der randt færre tårer,
- b) havde huset ikke eksisteret, havde der randt færre tårer.

Mening a) er åbenbart usand, mening b) giver ringe trøst for de ulykkeligt elskende, uden eksistens havde de ikke grædt, men. . . .

Nu lykkes det i en viss forstand fortælleren at bortskaffe den symbolske våning. Thi han foreslår i sine snusformuftere betragtninger over regler for giftermåls indgåelse sig selv, at økonomiske forhold bør veje tungere end følelsesmæssige, fordi de sidste er så flygtige. Dette kalder han at anskue "Verden som den er". Derfor lader han Cecilia gå afsides for at "give Følelserne Aflob i en rigere Taarestrom" – som om de kunne skylles væk som spildevand; og han mistænker Esben for at fri af økonomiske grunde: "en ret fornuftig Speculation beregnet mindre paa Datterens Skønhed og Hjerte, end paa Faderens fuldproppede Alkove og tunge Hængeskab" – hængeskabet er tungt af guld, alkoven et fyldt varelager. Ud fra denne mistanke siger han om frieren, hvis piberøg han skimter på heden: "saaledes – tænker jeg – uddamper hans Sorg og hans Kjerlighed". Følelserne løber ud i sandet og går op i røg; fortælleren vil ikke tage dem alvorligt – skønt han fandt dem ganske romantiske inde i huset. Han fortrænger sin første oplevelse af dem. Da han siden for anden gang er ved at komme til hosekræmmerens hus, endnu uvidende om tragedien, som dér har fundet sted, tænker han tilbage på sit første besøg i denne "Hedeidyl"! Fortrængningen er lykkedes.

Forudsætningen for hans indtræden i huset første gang, for at tillægge muldvarpeskuddet betydning, er de påtrængende materielle krav; af dem følger den jordbundne moraliseren og nedskrivningen af de fri følelser. Efter god beværtning kan fortælleren atter drage ud i sorgløshedens domæne.

Så langt overholdes den betingelse, som novellens indledning stiller til sit handlingsunivers: at de to områder intet fælles må have, og at de tilsammen skal udgøre den hele verden ("universet"). Med et udtryk fra mængdelæren kunne man karakterisere betingelsen som et krav om, at verden deles i to *komplementære* områder, det ene symboliseret ved Michel, det andet ved Cecilie. Novellens katastrofe består da i, at denne betingelse overtrædes, hvilket logisk medfører at systemet bryder sammen.

Faderen fastholder, at alene økonomi skal afgøre giftermålet. Frieren rejser bort for at tjene den fornødne formue. Men imens tvinges Cecilia til giftermål med en Mads Egelund. Ham siges der ikke meget om, men gennem navnesymbolik gives der ham dog et par karakteristika. "Egelund" klinger som navnet på en gård (skønt Blicher måske har hentet ordet fra "en samling huse i heden NV for Karup" som Nørvig skriver i DDSL-udgaven, SS 33,62). Der er gård-ejer-aura over navnet. "Mads" har nedsættende biklang (står der i "Ordbog over det danske Sprog" 13/746-47) af noget klodset og plumpt, og er som dyrenavn knyttet til *gedebukken!* – Altså: ved sit efternavn opfylder denne frier faderens giftermålsbetingelse, ved sit fornavn afslører han sig som plumpt sanselig.

Faderens holdning gives ved hans selvbehagelige miner, da fortælleren smigrende hentyder til Cecilias åbenbare kvindelige fordele. Kræmmeren betragter Cecilia som en del af sin formue, en kostbar salgsvare. Ved at stave hans navn "Michel" og ikke som vanligt "Mikkel" drejer Blicher måske navnet tilbage mod dets bibelske mening: Michael, "Hvem er lig Gud?" (se Skeat: "Etymological Dictionary" art. Michaelmas), han var jo en stiv klassiker og kan have haft denne navnetolkning lagret et sted. Hosekræmmeren påtager sig Guds rolle i sin datters og hustrus liv, og styrter sig og sit hus i fordærv. Hvor stor hans magt er, fremgår også af, at han har prioritet i Esbens fars boelsted (p.37). Hans forveksling af Guds styrelse og sin egen vilje ses af hans affærdigelse af hustruens spagfærdige indvendinger: "Sommetider kom det mig for" siger hun "det havde været bedre om de to unge Folk vare komne sammen: "Kan hænde sig" sagde vor Mand; "men det skulde nu ikke være".". – Michels navn associerer også med ærkeenglen som er dommedagsbebuder, og han dør – efter enkens udsagn – ved Mikkelstdag (således staver Blicher), som efter 1770 ikke mere var Englens helligdag, men en vigtig landøkonomisk dato. (29/9). At navnet også kan forbindes med mikla (= stor, mægtig) og med den fiffige Mikkel Ræv forekommer mig ikke at forstyrre disse lidt kabbalistiske iagttagelser.

Navnemæssigt er endelig Esben og Cecilia karakteriseret som den barnlige følelses-friheds repræsentanter ved kun at optræde under deres fornavne.

Man bemærker at enken er navnløs.

— På faderens ordre skal der altså holdes bryllup; men da der lyses tredje gang i Kirken, gør Cecilia indsigelse: "Der er lyst tre Gange for mig og *Esben* i Paradiis".

Dette siger i symbolsprog, at Cecilia flygter ind i den fantasiens mennesketomme verden, hvor også fortælleren føler sig fri. I den kan tingene frit forvandles efter ønske, ligesom de skyvisioner fortælleren beskuer på vej til husekræmmerens gård. En af disse forvandlinger er måske symbolsk (thi hvad er bedre egnet til projektion af symbolske visioner end skyer og blækklatte? Viz. Polonius & Rohrschach): fortælleren ser forvandlingen af "en Hytte til en Kirke, denne igen til en Pyramide". Dette *kan* antecipere Cecilias drøm om, at Esben trods sin fattigdom (hytten) skal blive hendes mand (kirken) — men føjer hertil, at denne lidenskab fører til død (pyramiden, forstået som begravelsessted). Synerne har konkrete udgangspunkter, måske i "Hedens Luftsyn", men allerede i en realistisk beskrivelse af dette sjældne fænomen ("Oldsagn paa Alheden" SS 6,147f.-1824) bemærker Blicher at synet appellerer til private fantasier: "...disse Kirker og Huse, disse Høje og Pyramider af Hedetørv (...) vise sig svømmende i Luften, hvert Øjeblik forandrende deres dunkle Skikkelser (...), antagende Billeder af (...) alt hvad Indbildningen kan optænke".

Fantasier — forestillinger om det faktisk ikke eksisterende — fastholdt som en faktisk verden er jo sindssyge, og Cecilias flugt fra den ejendomsbestemte menneskeverden fører tragisk absurd til en sindssyg handling: hun myrder Esben, som vender tilbage som holden mand. Men netop vor indsigt i hendes fantasier, som ingen i novellens verden fatter, gør det muligt for os at se at hendes handlinger er akkurat så meningsfulde som Michels.

Vi har set, at novellens univers består af to komplementære områder. Endvidere at Michels herredømme over hans menneskelige omverden omfatter alle novellens personer med undtagelse af fortælleren, og at herredømmet ytrer sig som et krav om, at alle mennesker skal tilhøre den part af universet, som Michel repræsenterer. Kun Fortælleren har adgang til begge områder, men Cecilias forelskelse er et krav om at menneskene skal tilhøre hendes område, eller i alt fald have adgang til det. Da Michels verden stedse er karakteriseret ved økonomiske forhold betyder friheden fra hans område det samme som, at man ikke er styret af økonomiske forhold. Ved at acceptere Michels frierbetingelse har Esben imidlertid underkastet sig Michels symbolske krav om at hans part af verden skal være universel. Dermed har han svigtet Cecilias krav, og hendes følelse; — absurd nok fordi han netop ville bringe sig i en situation, hvor den skulle kunne "realiseres" d.v.s. opfyldes under opfyldelse af Michels krav.

At Esbens økonomiske stræb kan opfattes som et symbolkrav, eller ligefrem betegnes som styret af symbolstrukturen, foruden naturligvis på det faktiske plan at være forudsætning for intrigens videre forløb, fremgår af, at Esben ikke blot selv har tjent penge, men grundet en tilfældig arv er blevet mere end velhavende (p.49-50). (5000 Rdl må kaldes "en pen Sum"! Blichers årsindtægt på det ganske vel afkastede embede i Spentrup var 1200 Rdl (Nørvig p. 209).). Hvad der i det faktiske er en tilfældighed — arveonklen findes kun for at pengene kan bringes til veje — er symbolsk en nødvendighed. Men ved at gå ind i fantasiverdnen har Cecilia forladt de øvrige personers, hvilket meget logisk får udtryk i at hun selv tror, at hun er "død". Hun kan derfor ikke mere forenes med Esben så længe han er levende, d.v.s. så længe han tilhører Michels verdensdel. Hun kan kun forenes med ham, hvis han døde — altså dræber hun ham. At dette virkelig forholder sig således, ses af at hun ikke vil række ham hånden: for ham betyder håndtrykket blot konventionelt "goddag", men for hende betegner det en pagtsindgåelse — hun viser ham fra sig som en Frister: "Vig bort fra mig! hvad haver jeg med Dig at gøre? Du er et Menneske og jeg en Guds Engel" (p. 50). Hun taler bibelsprog, som en Engel, og hendes oplevelse af mødet med Esben er formet over en af Jesu fristelser. (Matt. 4,8-11). Michel vil ikke indrømme dét, som Cecilia betyder, nogen plads i sit rige, og spaltningen af novelleuniverset i Michels og Cecilias verdner træder da frem som en spaltning mellem legeme og sjæl. Cecilia gør sig til lutter sjæl, da hun ikke i kødet må få den hun elsker af hele sin sjæl. Derfor "dør" hun, bliver en Engel udaf himmelen, hvor hun også vil have Esben op: "Ligesaa snart som I have begravet hans Legeme, bære Englene hans Sjæl til Paradiis, og der skal vort Bryllup staae med stor Herlighed og Glæde" (p. 51). —

Spaltningen mellem Michels og Cecilias verdner bliver en spaltning mellem legeme og sjæl og hvad kærligheden angår en spaltning i sexualitet og himmelsk kærlighed. Fortrængt af den faktiske verden vil Cecilia fejre himmelbryllup med sin elskede. Men oprindeligt ønskede hun ham til jordisk husbond. Spaltningen i sexualitet og sjælelig kærlighed er udtryk for hvad man fra gamle tider kalder syndefaldet. Derfor går der gennem hele novellen en erotisk symbolik, hvis forløb udtrykker faldet. Den frihed som fortælleren i begyndelsen fabler om og dér formår at placere på heden er friheden til at være hel, d.v.s. til at være uden eller for faldets indtræden. Et par bemærkninger i andre tekster viser, at Blicher anså den frit valgte kærlighed for den egentlig sande; allerede i fortalen til Ossians Digte (1807, SS 1,5) siger han om de idealiserede celtiske oldtidsfolk at "Ægteskabets eneste Baand var Kjerlighed; men det var stærkt, og holdt som oftest til Døden". Og celterne er iøvrigt ejendomsfrie: "Agerdyrkning var dem aldeles ubekendt". Og i en lovtale over taternes, natmændenes

levetår, som han lader den sværmeriske Vang holde i "14 dage i Jylland." (1836, SS 20, 117 f) lægges igen vægt på deres besiddelseløshed og på kærlighedens følelsesbestemthed: de er "lykkelige Naturmennesker", deres ægteskabelige forhold er "ikke Flerkoneri" men de nyder den Frihed, at "de som ikke længere kunne forenes, strax uden Vidtløftighed kunne adskilles". Blicher har iøvrigt beskrevet en sådan tater-skilsmisse. ("De udøbte", SS. 30,41). Som uskyldige Børn skildres Esben og Cecilia i begyndelsen: Esben "var en meget smuk Karl, en ægte Søn af vor nordiske Natur, der driver langsomt, men kraftigt og varigt: lyshaaret, blaaøjet, rødkindet, hvis fiindtunede Hage Ragekniven endnu ikke havde berørt, skjønt han vist allerede var sine fulde tive Aar" — "et blidt og aabent Ansigt, der vidnede om Ærlighed, Taalmod og Udholdenhed" (p. 38). Hvis man — ganske rimeligt — opfatter skæg som et sexualsymbol, er altså den unge Esben her endnu unddraget sexualiteten, og man kan da se symbolik i, at da Cecilia godt 1 år senere §) skærer halsen over på ham sker det netop med en ragekniv. Da man finder hende med ham, sidder hun med hans hoved i sit skød, en positur man godt kan opfatte som erotisk ladet. At eros i Michels verden kun kan forekomme som sexualiteten har vi allerede bemærket ved karakteristikken af Mads Egelund. Hertil kommer nu de erotiske symboler, der optræder ved fortællerens første møde med Cecilia.

Umiddelbart opfatter fortælleren strax Cecilia romantisk, som hævet over milieuet, "en fra grusomme Forældre og et modbydeligt Ægteskab bortflygtet, forklædt Frøken". Sproget er her romansnørklet og ironien tydelig — men dobbelt, da Cecilia i symbolsk henseende netop er en sådan frøken (bag fortællerens ironi ligger forfatterens). Læseren er forberedt en smule på denne romantiske flyvetanke ved den just forudgående nævnelse af skotske Laird — som associerer med W. Scotts romanverden, der stod alle i hovedet på novellens udkomstid. (1821-27 oversattes 26 af Scotts romaner til dansk). — Hvad der har slået fortælleren, er Cecílias erotiske udstråling; for hans bevidsthed bliver reaktionen til romantisk fantasi — men hans hund (som misforstår en gestus Cecilia gør) udtrykker hans vakte libido ligefremt idet den rejser sig på bagbenene og trænger den skrigende pige over mod alkoven. At hunden hedder Chasseur, "Jæger", er naturligvis praktisk en rimelig tilfældighed, men også symbolsk passende i denne situation. Cecilia bruger siden det udtryk om Mads Egelund, at han går og *lurer* på om han kan *komme først*. — Alkoven er ret indlysende et sexualitetens sted — men vi har før set at det også er udtryk for Michels formue: varelageret. Her flettes to symbolrækker sammen: alkoven er eros' domæne, men er i Michels verden opfyldt af ting, som repræsenterer det

§) Se tillæg I om handlingens kronologi.

økonomiske. Det er sexualiteten der vil drive Cecilia ind i denne alkove. At novelleuniversets spaltning også går gennem fortællerens sind har vi set i hans tvetydige holdning til ægteskabet, nu ser vi dobbeltheden igen; medens han selv gør sig romantiske forestillinger som viser, at han ikke kan forene opfattelsen af Cecilia som Eros med hendes faktiske milieu, udtrykker hundens adfærd hendes vilkår i dette milieu.

Hele denne erotiske symbolik kan kun beskrives når man samtidig tolker den — dens tilstedeværelse i teksten kan kun sandsynliggøres ved, at dens mønster helt passer ind i den mere åbenbare symbolik i handlingsforløbet, men nok hurtigere vil kunne enes om rigtigheden af. Lad os vende tilbage til *dén*.

For Michel, der ved Esbens tilbagekomst netop så sine betingelser opfyldt, er Cecílias handlinger meningsløse. Han mente, at kunne Esben opfylde *hans* krav, så kunne Cecilia også blive rask igen. Men ved Esbens død er frihedsverdenen uafvendeligt trængt ind i hosekræmmerens, Cecílias verden har grebet ind i den faktiske — og da må den økonomiske verdens "gud", Michel, dø.

Man kan opfatte dette som bestemt af en lov for symbolfunktion, der kunne således formuleres: Den, hvis fortolkning bryder sammen, skal blive vanvittig eller dø. Loven bestemmer altså, hvorledes en kvalitativ forskydning i et overordnet fiktivt område (de fiktive personers psykologi) manifesterer sig i handlingsforløbet.

Men:

"Den selvsamme Dag, som han blev jordet faldt Cecil i en dyb søvn, og sov hun saamænd tre Ætmaal ud i eet"

— og da hun vågner har vanviddet forladt hende. Thi med sammenbruddet af faderens verdenstolkning er Cecils atter muliggjort. Der går da *de tre døgn* ("Ætmaal") mellem den hindrende fortolknings forsvinden (Michels død) og den andens genopstandelse (Cecils åndelige tilbagevenden til livet), som i kristen tradition gik mellem Jesu død og genopstandelse.

Da Cecil vågner tror hun, at hendes forestillinger under sindssygen er drømt medens hun sov, hun sætter altså selv vanvidstiden lig de tre døgn søvn. Derfor spørger hun efter Esben, men Moderen svarer vigende, thi også for hende er hans død absurd. Hun er Michels loyale ekko, fra begyndelsen vovede hun ikke at modsige ham skønt hun elsker sin datter og sympatiserer med Esben. Men hun er underkastet Michel ud over *hans* — "vor Mands" — død, når hun siger om Esben:

"Han var en skikkelig Karl, og nu kommen til saa stort Midel og Riigdom, og maatte alligevel saa ynkelig døe i hans unge Alder, og det for hans Kjerestes Haand".

Hun kan ikke rime hans død med de to kriterier for menneskeværd, hun har fra sin mand: 1) Esben *var* ærlig og moralsk, og 2) han *var* velhavende. Derfor må hun gribe til en for hende usædvanlig talefigur. hyperblen, om den døde Esbens hjemkomst:

"Da de kom kjørende med ham til hans Forældre . . . da blev der en Skrigen og en Skraalen, som Gaarden skulle have falden".

Denne crescendo-effekt er usædvanlig ikke blot i hendes neddæmpede fortællestil, men også i milieuets livsstil — det er næsten usandsynligt med denne skrigen og skrålen fra de sammenbidte "stoiske" hedeboender. Det som driver forfatteren til dog at give enken det i munden er måske chancen for at indsætte billedet "som Gaarden skulle have falden" — Esbens død skyldes jo at "Ceciliafortolkningen" giver voldeligt ind i "Michelfortolkningen", og denne sidste er fra indledningen symboliseret ved hus = ejendom: altså ryster "Gaarden" symbolsk i sin grundvold. Rent realistisk stemmer glosen "Gaard" ikke godt med oplysningerne om Esbens økonomisk beskedne herkomst: faderen ejede "kun et lidet Boel, hvorpaa han endda skyldte Hosekræmmeren to Hundrede Daler" (37). Er der reelt en tilsnigelse i at bruge "Gaard" så er der så meget dets mere grund til at opfatte udtrykket symbolsk ladet — dog: selve udtrykket er ikke enestående, se "En Landsbydegns Dagbog" for 20. April 1913.

Hosekræmmerenken er som bemærket navnløs; hun er defineret som Michels kone og Cecilias moder og har derfor intet eget navn. Hun er tragediens nærmeste tilskuere, hun har også andel i den, men netop ved sin *passivitet*, endelig er hun dens eneste egentlige overlevende. Den således bestemte position gør hende velvalgt som tragediens beretter. Fortællingens tråde svarer til hendes strikkegarns, men mere end at knytte dem sammen formår hun ikke. Strikke-symbolikken er bevidst fra Blichers side; da den gamle berettede om sindssygen lod hun bindehosen synke i skødet.

"tog Uldnøglet fra den venstre skulder, drejede det nogle Gange og beklikkede det fra alle Sider. Men hendes Tanker var andensteds henne: efter et Par Minuters Ophold trykkede hun Nøglet ind imod begge Øjnene, hang det atter på sin Hægte og satte Strikkepindene i hurtig Bevægelse, idet hun saaledes sammenknyttede den sørgelige Begivenheds afrevne Traad". —

Hun kan ikke tolke begivenhederne, de er absurde for hende, hun lever, (som Søren Baggesens stilanalyse har vist) på grænsen af det nervøse sammenbrud. Tolkningen af tragedien sker i forfatter-fortællerens naturskildringer. Det hun kikker efter på garnet er den manglende fortolkning,

naturligvis ubevidst ("hendes Tanker var andensteds henne"). Men hun kan kun fortælle videre, strikke igen. Hendes undertrykte følelser udtrykkes diskret symbolsk ved at hun trykker garnet (skæbnen) mod sine useende øjne og dermed fjerner tårene — hun forsøger at acceptere hændelserne og at fortrænge følelsen ved dem; den tilstræbte holdning er den almuejyske fatalismes, men hun har ikke nået den, skønt det er to år siden at Cecilia blev endelig sindssyg.

Cecilia genopstod i virkelighedens rige. Men Mads Egelund hævner sig, efter anden gang at være forsmået, ved at slynge hende sandheden om mordet i synet. Da bliver hun sindssyg igen. — En lille tid var det muligt at placere paradis-tolkningen i virkeligheden men kun ved en løgn: at Esben levede. Det er passende at kendsgerningen om hans død bringes voldeligt ind af den mand, der var godkendt af faderen. De to verdner har, skønt komplementære, grebet ind i hinanden. Dette strider mod de aksiomer som i indledningen sættes for fortællingens univers — altså går det til grunde. — Og altså er det ikke længere fortælleren muligt at hævde de to områders integritet og vandre op og ned mellem dem som for; nej:

"I tungsindige Tanker vandrede jeg tilbage; min Sjæl havde antaget Ørkens Farve. Min Phantasie var ene sysselsat med Cecilia og hendes rædsomme Skæbne. I hvert et fjernt Luftbillede troede jeg at see Hosekræmmerdatteren, hvorlunde hun sad og spandt, og rokkede, og slog ud med Armene. I Hjejls sørgmodige Fløjten, i den eenlige Hedelærkes eensformige Klagetriller hørte jeg kun de sørgeligsande, af saamange tusinde saarede Hjerter dybtfulgte Ord:

"Den største Sorg i Verden her,  
Er dog at skilles fra den, Man har kjer"."

Fantasien er projektionens organ. De indre, sjælelige kræfter kastes ud på omverden og låner dens skikkelser. Derfor rummer fantasien altså også de kræfter, som ikke faktisk er placerbare i omverden. Blicher — sagde Kierkegaard i "Af en Endnu Levendes Papirer" — har "omskabt Ørkenen til et Tilflugtsted for den i Livet landflygtige Phantasie", og det kan siges med rette om begyndelsen af "Hosekræmmeren", men ikke om slutningen. Der rummer fortællerens fantasi kun Cecilias rædsomme skæbne. Han har selv været betaget af hende, ikke for hendes udseende men for hvad hun betød. (Søren Baggesen siger, at fortælleren var forelsket i hende, men det er nu for meget sagt — han er forelsket i *symbolet* Cecilie). — Hvad Kierkegaard kaldte "Livet" benævnte jeg "virkeligheden", "realiteten", "det faktisk sande" og mente dermed den sociologiske struktur — det udvalg af menneskelige muligheder som praktiseres på et givet sted i en given tid. Det er i denne, Cecilia ikke kan få plads. Hun må miste sin

Esben; moderen mister sin mand og skilles åndeligt ved sin datter – og fortælleren skilles fra sin frihedsverden. Nu har han kun menneskeverden tilbage og ikke mere råd til at være nedladende overfor den. Cecilia spinder på sin "skyggerok", men sin gode skæbne kan hun ikke spinde frem, virkeligheden er moderens strikkegarn. Fortællerens fantasi fyldes af "Cecilie-verdens" undergang. Nu ser han kun hende i fatamorganaerne, hans hedeørken skifter betydning fra frihedens område til sorgens, før var den fyldt af "rødmende Lyng", nu gøres hedens farve til et kummer-symbol; "Ørkens Farve" har afløst den opstigende lidenskabs. Før følte han sig fugleagtigt fri, nu er hedefuglenes sang fyldt med klager i hans øren. – Tragedien er spillet til ende, også den symbolske.

Om man vil, kunne man kalde hele historien en projektion i privatpsykologisk forstand: Blichers eksperiment i en tænkt model med visse muligheder i hans eget sind. Frihedsverden placerede han privat i Københavns kulturliv, hvortil han engang flygtede og hvorfra han på ynkkelig og grotesk vis sendtes hjem igen til sit . . . kald.

Men mere interessant er det vel at spørge om der *kun* er tale om projektion på et brugbart milieu – eller der virkelig i dette milieu fandtes samfundsstrukturer ensdannede med de psykologiske som forfatteren afbilder på dem. Altså: har fortællingen også samfundshistorisk værdi som analyse?

Dette kan man vist nok komme nærmere ved at læse novellen "Marie", trykt 1836, altså 7 år efter "Hosekræmmeren". Samtidig vil man opnå en nøjere bestemmelse af, hvad "Cecilia" egentlig står for – at hun *er* et symbol turde allerede være bevist.

## II

Analysen af "Hosekræmmeren" viste at novellen ganske forløb i sit eget univers, og at dette univers struktureredes alene på grundlag af de aksiomer som abstrakt fremstilledes i den naturbeskrivende indledning for siden at blive sociologisk konkretiserede i milieuet omkring hosekræmmerfamilien. Det vistes videre, at dette univers' axiomatik indebar to komplementære eksistens-områder – Michels og Cecilias – hvis sammenblanding logisk medførte universets undergang. – Det er denne sluttede og tætte symbolstruktur, der giver novellen dens overordentlig høje kunstneriske kvalitet. At novellens symboler projiceres på en for samtidens dannede "eksotisk" realitet har kun kunstnerisk betydning for så vidt som dette milieu er velegnet som afbildnings-område – hvad der også ses af den mesterlige økonomi, hvormed forfatteren administrerer de pittoreske effekter – han bruger dem kun, hvor de har symbolsk relevans.

At symbolstrukturen er bestemmende for den kunstneriske kvalitet kan

indirekte vises ved at sammenholde "Hosekræmmeren" med "Marie", som den overfladisk har stor lighed med. Også her berettes en sorgelig kærlighedshistorie af to fortællere: et dannet "jeg" på lystvandring (sight-seeing) og en lokal almuekone. Handlingen: På vestkysten driver et halvårs pigebar i land som eneste overlevende fra forliset af et fremmed skib, hvis hjemstavn aldrig opklares. Fortælleren oplever strandingen, det er ham som pakker barnet ud af en ilanddreven bylt, som kastedes i havet af to skibsbrudne, måske kaptajnen og hans frue. Pigen optages i en familie, der nylig har mistet deres lille datter og giver den ukendte hendes navn, Marie. – 30 år efter kommer fortælleren igen til egnen og træffer Marie – sindssyg. Hendes mellemliggende skæbne får han fortalt af en lokal kone. Marie og hendes plejebror blev kæresten, men måtte ikke gifte sig for familien: Marie ejede jo intet. De får en søn sammen, men familien vil alligevel, at Jørgen skal give sit ja til en køn, rig enke, der frier til ham. Men han vil ikke, skønt Marie giver afkald og endda ved selvmordstrusler vil tvinge ham til at føje sig efter familien. Kun barnet hindrer hende i at tage livet af sig allerede. Da kommer Jørgen en dag springende og har fået familiens samtykke! – på vejen hjem fra denne glædesaften drukner han i kviksand. Marie bliver sindssyg og går siden rundt og graver efter ham i klitterne, mens hun nynner på en frivol vise om de svigefulde mænd.

Den iøjnespringende forskel mellem de to novellehandlinger er at elskeren dræbes af et menneske i "Hosekræmmeren", mens han i "Marie" omkommer ved en "tilfældighed". Hertil kommer, at fortællersken i "Marie" ikke selv er deltager i tragedien som enken i "Hosekræmmeren". Tragedien i "Marie" fylder ikke novellens univers, den bliver ikke universel og fortælleren kan forlade dens område som han kom ind i det: som turist. Første gang han besøgte det så han et vrag og fik beskrevet skibets forlis "saa klart og levende, at jeg i Ungdoms Letsind ønskede at vorde Vidne til et saa frygteligt Sørgespil" (19,183). Dagen efter oplever han strandingen, der bringer Marie. Som en unyttig nysgerrig løber han om mellem folk, der har nok at se til. Da finder han barnet og reagerer som en sentimental romanlæser, en "Ossian"-sværmer:

"... stakkels spæde Blomst! fra et langt bortliggende Land, fra det milde Syden maaskee; og nu her henkastet for at omplantes i det kolde Nordens øde Sand! Men tidligt maaskee skal du henvise; og ingen skal savne Dig; ingen Afskedstaare væde din blegnende Kind. Du skal være som en Landflygtig, uelsket i Livet, forglemt i Døden" (193).

Med reellere følelser ses der på pigen af de lokale; da de har taget hende til sig bliver hun både elsket og begrædt. Man ser ikke fortælleren belært heraf. Det bliver ikke hans, men fortællerskens ord der slutter novellen:

"Aanej! vi finder ingen Ro i denne Verden, inden vi faar Spade og Skovl paa Kors over os". Men den betragtning synes ikke at gribe ind i hans verden. Han synes at forblive i den æstetisk nyfignes rolle — selv om Blicher får ham til at virke modnere, da de 30 år er gået imellem. Som ung ville han opleve et skibbrud som et "Sørgespil" — som ældre fortryder han at have skaffet sig viden om Maries skæbne ved at udfritte konen: tragedien er ved at blive ubehageligt påtrængende (198). En af hans refleksioner, da han under sit andet besøg betragter Havet, røber dog *forfatterens* engagement i Maries skæbne:

"Det var roligt og bar den skyfrie Himmels lyseblaa Farve — hvor uligt hiint vilde Oprør, i hvilket jeg sidste Gang saae det! — Men er det ogsaa det samme Hav? — spurgte jeg mig selv. — Hvorfor ikke? Jeg kender en langt sørgeligere Forvandling: Barnets Aasyn er ogsaa engang Glædens, Uskyldighedens klare Spejl; dog kommer den Tid, da det fordunkles af Sorgens Skyer og Tungsinds Taage, da det oprøres og gennemføres af Lidenskabernes vilde Orkaner".

Straks efter disse tanker moder han den gale Marie. Det er da klart, at de skal foregribe tragediens sidste del, egentlig et ganske banalt fortællertrick. Men de rummer også Blichers måske ubevidste forklaring af skæbnegangen som et fald: barnets bliven voksen fører uvægerligt til syndefaldet. Barneverdnen er paradiset, faldets årsag er sexualitetens frembrud. Dette tydeliggøres af, at Marie kommer som en ukendt fra havet. Der er dog intet dæmonisk ved hende selv — kun i fortællerens litterært farvede fantasier antydes hendes særlige oprindelse i "det milde Syden" — som jo traditionelt er de farlige lidenskabers hjemsted i dansk romantisk digtning. (Sexualiteten som det dæmoniske placeres i digtning gerne i det geografisk fremmede: den erotiske hex i italiensk litteratur har gerne nordisk ydre). Fiskerne optog Marie som deres barn. Men til hende er knyttet en kraft, som kan sprænge deres verden: erotikken uden hensyn til samfundsvedtægten. Dette udtrykkes ved, at Marie og Jørgen får deres barn uden samfundstilladelsen: giftermålet. Forfatteren søger da at universalisere samfundsordnen ved at lade faderen drukne i kviksand. Kviksandet er symbolsk: Et betydningsområde har det fælles med havet: man kan drukne i det; og dermed er forbindelsen knyttet til Marias oprindelse. Et andet deler det med de bygninger den sindssyge Marias dreng opfører: "Purken gav sig til at samle Smaastene og opstable dem i sammenhængende Fiirkanter" ... "Byg! mit Barn! — tænkte jeg (= fortælleren) — vi Gamle bygge ogsaa i Sand" (196-97). Da Marie graver i sandet efter sin forsvundne elskede synger hun i skælmisk galskab:

"De unge Karle, dem elske vi højt, ja højt udaf Hjertens Grund.  
Men hvad kan det hjælpe, vi elske dem?  
Naar de rejse bort, de komme aldrig meer hjem.  
Hejmdik Hejmdak kom Faldera!"

Også her står her videre:

"Den lille Knøs, som neppe endnu vidste, hvad Vanvid var, sang Omkvædet med, idet han med barnlig Overgivenhed sparkede sine Steenbygninger overende" (198).

Handlingen er tydeligt symbolsk, for den er mere end en blot billedlig bekræftelse af fortællerens evangelisk hentydende allegoriseren af drengens byggen på sand. Hos barnet er lidenskabernes endnu uskyldige, han kan ødelægge sine stenhuse "med barnlig Overgivenhed", men hans handling spejler de voksnes af faldet bestemte verden. Dette kan endda yderligere belægges med en allusion; thi ligesom den voksne tilskuers kommentar ("vi gamle bygge ogsaa i Sand") kan henføres til NT (Matt. 7,24-27), således kan den blotte beskrivelse af drengens leg henføres til Iliaden (XV, 362: som når en dreng på stranden i sin barnlige enfold river det legeværk omkuld med hænder og fødder, som han lige har lavet). Og faldet er til stede i hans moders skurrile vise. Det er bemærkelsesværdigt, at der intetsteds i historien fældes nogen åben moralsk dom over Maries kærlighedsforhold. Men hun fælder den selv i sin vise: skønt hendes og Jørgens kærlighed var oprigtig, han var ingen "forfører", beskriver hun sig i visen som den forførte og forladte og drager således sin historie ned i det blot sexuelles plan. Dette kan ikke bortforklares ved hendes vanvid (som blot muliggør hendes udtryk på det faktiske plan), men ligger i, at en kærlighed som ikke kan realiseres indenfor samfundsordnen må dømmes syndig fordi denne norm i miljøet er gjort til universel lov. Heri ligger novellens væsentlige fællesskab med "Hosekræmmeren".

Den som i sidste ende bærer ansvaret i det lille fiskersamfund for optagelsen af Marie er Jørgens bedstefar. Man kunne, traditionen tro, have sendt den forældreløse på sognet, men familiens overhoved bøjede sig for irrationelle følelser og lod familien beholde den lille (hvorom siden). Derfor er det ham, der som ældgammel (over 100 år) må gå rundt og begræde hendes åndelige død og således gøre fortællerens sentimentale, men ikke urealistiske spådomme til skamme; han er med Marie i klitterne, blind stavrer han frem ved en stav, ledet af den lille dreng — en pathetisk ossiansk skikkelse. "Oldingen skjulte Ansigtet i Hænderne, og under dem dryppede hans Taarer i Sandet" (198). Det er Blichers kunst at lade symbolerne være helt groet ind i den faktiske verden — men det er ikke et

tilfældigt faktum at tårene ender netop i sand. Da fortælleren første gang så bedstefaderen var han ikke blind, men sin families kraftfulde overhoved. Ham følger han i ulykkesstormen: "Min Vert foer ud — jeg bag efter. Blæsten var stegen til Storm. Havet brølte i sin grumme Vrede. Sandet fra Klitbjergene pidskede os i Ansigtet, og Skum fløj som Sneflager hen over vore Hoveder. Med vidtopspilede Øjne foer jeg ud paa Havklinten, der syntes at ryste under mine Fødder. De mørke Vande vare forvandlede til Fraade; en Støvregn af Skum fordunklede Udsigten; og Bølgenes Torden døde mine Ører" (188-89). — Her er den forbindelse som siden udfoldes af symboliseringens veje: mellem Hav og Sand. Vandet og Sandet optræder som ét piskende, blindende element i rasen. Symbolsk er det også "havet" som "blinder" bedstefaderen så han optager pigen fra havet i sit samfund skønt det ikke kan rumme hende. Nu kan man iøvrigt også se — med bagkloge øjne — at symbolikken allerede rummedes i en sidebemærkning i novellens indledende pittoreske rejsebeskrivelse: egnen er næsten helt overhyldet med flyvesand, opkastet af Vesterhavet "som om hiint frygtelige Element med denne golde Gave vilde spotte Jorden over Tabet det tilføjer ved at undergrave dens Grundvold og røve dens frugtbare Dele" (181). Men denne mulige symbolik er ikke forfatteren bevidst og end ikke ubevidst udnyttet af ham — som heds kilddringen var i "Hosekræmmeren". I "Marie" er den kraft, som i "Hosekræmmeren" repræsenteres af Cecilia, ført tilbage til sit mythiske udspring: havet. Det som repræsenteres af Michel er i "Marie" ikke knyttet til nogen person, men udgør selve samfundsnormen, derfor kan elskerens ikke dræbes af et menneske, men af det symbolske naturstof: sandet, som i de symbolske "ligninger" er identisk med havet. — Det er snart en så banal iagttagelse, at den skulle kunne troes selv af skeptikere, at Havet (eller vande) oftest symboliserer de dele af bevidstheden, som ikke er tilgængelige for det selvbevidste jeg. I såvel hosekræmmerens som fiskernes verden hører erotikken til de fortrængte kræfter, der ikke kan indrømmes plads i den af økonomien dominerede samfundsstruktur. I fiskernes verden kan det forklares som en nødforanstaltning, i hosekræmmerens næppe mere som sådan — hvorfor Michels fastholden af den økonomiske vurdering af sjælekrafterne også ser mere skyldig ud. Fiskerne har respekt og angst for havet, de ernærer sig af det, men frygter det. Kun ved fast fællesskab er det dem muligt at kæmpe med det — smukt vist, da de hjemmeblevne redder fiskerne i land efter natligt fiskedræt ved at danne kæde og trække de hjemkomne gennem brændingen (187).

I begge noveller er fortælleren den, som kender en verden uden for novellehandlingens, én hvor kærligheden muligt kunne få sin ret. I "Hosekræmmeren" lukker imidlertid novellens verden sig om ham, i "Marie" forbliver han tilskuere, skønt forfatteren også dér må lade

kærligheden gå under. Hvad fortælleren med henvisning til "romanernes" verden forstår at Cecilia er: en fremmed kraft i novellens univers — det profeterer Marie at blive, og profetien bekræftes siden af hende selv, da hun vil at elskerens skal svigte hende for den rige enke: "Gud give jeg havde druknet med mine Forældre! Jeg er en Fremmed og en Udlænding i denne syndige Verden" (201). Skønt hun dog kun er en fremmed i Jylland har Marie symbolsk ret, thi i denne "jyske" verden er Faldet prima causa til alle forløb. Derfor tænker Marie stedse på at drukne sig: vende tilbage til sit symbolske, prælapsarianske hjem. — Om Cecilia siger fortælleren, at han ville have erklæret hende "for en fra grusomme Forældre og et modbydeligt Ægteskab bortflygtet Frøken" hvis ikke det stred mod fakta. Men der ser han hende i hendes sande, symbolske skikkelse. Hun hører hjemme i verden før syndefaldet. Derfor styrter den jyske verden omkring hende. — Det er ikke tilfældigt at Cecilia er et martyrendavn og at Marie ligefrem bærer den himmelske Jomfrus.

I begge noveller søger fortælleren en heling af det spaltede sjæleliv som er følgen af samfundsstrukturen. I "Hosekræmmeren" lider han nederlag, i "Marie" undviger han. Hans stræben er åbenbar i "Hosekræmmerens" hedefantasier. I "Marie", som jo i det hele er mindre tæt i strukturen, altså mindre "inspireret", ses det først ved analysen af detaillier. Begge besøgene ved Vestkysten indledes med landskabsbeskrivelser, hvor fortælleren hengiver sig til behagelig betragtning af solen over Havet. "Solen skulle have dalet over min stumme Henrykkelse, og først Mørket have vakt mig af mine udsigelige Drømme, hvis ikke ..." (182) — og så dukker de første medlemmer af fiskersamfundet frem i klitten. Anden gang er udsigten også idyllisk, men hans betragtning forstyrres dog lidt af erindringen om strandingen 30 år før, associationen om barnets sørgelige forvandling til voksen (citeret før) melder sig — og da han vil "forlade sit ensomme hvilested" dukker den nedbrudte bedstefader op. Så følger scenen hvor drengen leger med stenene. — Sålænge mennesket har tegnet og malet billeder, så længe har cirklen — f.eks. i solens skikkelse — symboliseret psykisk helhed, den totale sammenhæng mellem alle menneskets kræfter. Ligeledes, men især iagttagelig i nyere kunst, symboliserer kvadratet og ofte rektanglet det jordbundne, "legemlige", "reelle" eller det bevidst magtede, menneske. I moderne abstrakt maleri bygges der ofte på en konflikt mellem disse to figurer — men den er danske studenter bekendt fra Jens Baggesens kapitel om "Mannheim" i "Labyrinten". En moderne dansk hyldet til cirklen og netop med en tolkning af den som uskyldens (den ikke-faldne verdens) symbol er Thorkild Bjørnvigs digt om Franz Marcs maleri "De store blaa Heste" (tr.i "Figur og Ild" 1959). Se herom iøvrigt Aniela Jaffe: "Symbolism in the visual arts" i "Man and his symbols" ed. C.G. Jung, London 1964. Fortællerens "udsigelige drømme"

er en drøm om sjælelig helhed, og altså frihed, en drift så brændende som nogen alkymists tørst efter guld. Men i "Marie" når han ikke at drømme den til ende, og i "Hosekræmmeren" foldes den blot ud for siden at knuses. Begge gange er menneskesamfundet det ødelæggende. Michels hus forstyrrer det frie, altfavnende blik – og Maries barn bygger huse på svigefuldt sand, endda "I sammenhængende Fiirkanter" så man anier Jung bag nærmeste klit: Ligesom menneskenes firkantede verden ikke kan erstatte helhedens rødgyldne ring, så gør helhedens fravær alt menneskeværk til forgæves forsøg på at beherske tilværelsen. De landsforviste kræfter vender ødelæggende tilbage.

Da den ilanddrevne lille pige af fortælleren er bragt ind hos fiskerfamilien betragter den unge kone hende med stive blikke, og hendes lille søn udbryder: "Moer! er det min Søster"; pigen slår øjnene op og rækker hånden mod drengen:

"Han skreg af Glæde. "Herre Gud!" udbød den unge Kone, og Taarer tindrede i hendes Øjne – "ligner den ikke vor lille Marie?" "Hvor" spurgte jeg og saae mig omkring, "hvor er hun?" – "I Guds Rige" svarede hun sukkende".

Konen får mandens billigelse, men det er hans far som bestemmer, – men også han giver lov – ganske mod sædvanen (der er vist ti at mætte i forvejen i huset!). Og Husets Moder "Foldede hænderne i Skjødets, og sagde med en Følelse, som jeg ikke havde tiltroet hende: "I Jesu Navn! det er et Guds Laan fra Havet". (194-95).

Dette træk med pigen, som man tror at få tilbage fra Gud, kaster et strejf af eventyrenes skifting-motiv over novellen. Men man kan ikke uden videre sige, at Marie er en anden end hun holdes for; som før sagt, der er intet dæmonisk ved hende. Først da man af økonomiske grunde (inanglende medgift) vil forkaste hende, kommer dæmonien ind. Når alle novellens symbolassociationer giver Marie en mythisk-dæmonisk oprindelse, som vist ovenfor, er det ikke fordi hun er en forbyttet "troll", men fordi symbolikken udspringer af samfundsordenen, som Blicher ikke sympatiserer med, men heller ikke oprøres over, endsige gør oprør imod. Fra denne iagttagelse kan vi nærme os det spørgsmål, som stilledes ved slutningen af "Hosekræmmer"-analysen: var disse samfundsstrukturer ensdannede med de psykiske som forfatteren afbilder på dem?

### III.

Når Blicher i nogle noveller lægger stærkt vægt på det sexuelle element i "Faldet" bliver fremstillingen moralistisk farvet – uden at man kan sige at

forfatteren moraliserer. (Eks.: Sildig Opvaagnen). Men også når fremstillingen ikke er videre moraliserende tolkes Faldet som en ontologisk kategori, hvorfra tragedien følger nødvendigt og hvormed de mørke skæbner er tilstrækkeligt forklarede. Dette er særlig tydeligt ved de to her behandlede noveller, hvori skæbneforløbet jo udadtil er forårsagede af samfundstilstanden. Alligevel falder det ikke forfatteren ind at anklage samfundsordenen – skønt han jævnligt optrådte i landets aviser med projekter til samfundsforbedringer. Man har undertiden forklaret dette ved en særjysk fatalisme, som man vel ikke ganske turde tilskrive Blicher selv, men fandt godt hjemlet hos den jyske almue. Men det er her vist, hvorledes personerne i de to noveller primært er bestemte ud fra deres symbolfunktioner – og man kan tilføje, at Hosekræmmerfamilien jo ingenlunde er almue og iøvrigt bemærke, at der for resten ikke gives udtryk for fatalisme, hverken af hosekræmmeren (tværtimod opfatter hun begivenhederne som absurde og er selv på nervesammenbruddets rand) eller af den fattige kone, som beretter Maries tragedie – der er ikke resignation, men jeremiade i hendes slutbemærkning om at vi ikke får fred for ulykker førend vi ligger i graven. En kristelig trøst eller tro på retfærdiggørelse hinsides graven findes hos Blicher kun hvor hans fortæller er geistlig – og i hans prækner i embeds medfør. Som kunstner er Blicher ikke kristent opbyggelig.

Her kan nu med fordel indføres Karl Marx' fremmedgørelsesbegreb. Man må da først være opmærksom på den ironiske detaille, at Marx mente, at fremmedgørelsen ikke fandtes i stændersamfundet, men først i den bourgeois-dominerede verden. Han skriver i "Den tyske Ideologi" (1845/46): "Individerne er altid gået ud fra sig selv, men i løbet af den historiske udvikling opstår der en forskel mellem det enkelte individs liv som på den ene side personligt og som på den anden side underlagt en eller anden arbejdsgren og de dertil hørende betingelser. I stændersamfundet er dette endnu skjult, f.eks. vedbliver en bonde at være bonde, idet der er tale om en fra hans individualitet uadskillelig kvalitet. Det personlige individs forskel fra klasseindividet, det for individet tilfældige i livsbetingelserne, indtræder først når den klasse opstår, som selv er produkt af bourgeoisiet". (Her sammendraget efter s. 107-08 i "Økonomi og Filosofi", Gyldendals uglebøger 1962).

Marx kalder fremmedgørelsen "skjult" i stændersamfundet: bonden er også som individ bonde, ikke blot som samfundsmedlem. Tilsyneladende kunne dette gøres gældende for hosekræmmer Michel. Men det er netop som ét med sin hosekræmmerværdighed at han går til grunde. Nu er han jo ikke bonde, men en art fabrikant og handelsmand, står på overgangen mellem bondesamfund og industrisamfund. Hans meninger er økonomisk bestemte. Men disse meninger er ikke blot hans, men, som man ser rundt

om i Blichers skrifter, også den samtidige bondestands. Fremmedgørelsen er altså ikke mere skjult i den end at den giver motiv til adskillige tragedier. Maries tragedie er ligeledes økonomisk begrundet, skønt hun lever i et enklere samfund, fiskernes. Både hos bønderne og fiskerne er de økonomiske symboler genstand for tilbedelse, — en kult der sætter spor helt ud i sproget, hvor "en god mand" betyder en velhavende ejendomsbesidder, ligesom "gode sedler" betyder hundred-rigsdalersedler. (Det første udtryk forekommer i "Marie", det andet i "Hosekræmmeren"). I begge klasser, de rige bonders og de mindre velhavende fiskeres (Maries plejefamilie hører dog til de bedst stillede på egnen) er pengebesiddelse fra middel blevet gjort til et mål i sig selv — altså indtræder fremmedgørelsen i Marx' forstand. (Marx' opfattelse af stændersamfundet er nok let sentimental, hyrderomantik og de "gode gamle dage" — Goethe havde allerede taget afsked med det i idyllen "Hermann og Dorothea" 1798).

Det er imidlertid ikke berettiget at bringe et psykologisk begreb som fremmedgørelsen til umiddelbar anvendelse på Michel, for han er ikke et menneske, ikke en gang en så kompleks litterær "model" af et menneske, at en sådan applicering kan have analytisk mening. Derimod kan begrebet anvendes på hele den symbolstruktur som udfoldes i novellen, den har tilstrækkelig kompleksitet. Psykologisk kan personerne, rollerne i novellen betragtes som symboler på psykiske størrelse i én person, man måske kunne kalde *mennesket* i novellens milieu. Sådan betragtet står Michel og hans enke som det faldne menneske, der er bukket under for fremmedgørelsen, og Espen-Cecilia som det nye menneske, hvis fald udgør novellens tragiske handling. Det er vist, hvorledes enken er underlagt sin mands vilje, skønt hendes følelser er andre end hans. I jungiansk terminologi kan det beskrives som at menneskets anamaside er undertrykt, og at novellen beskriver dens oprør i Cecilias skikkelse — et oprør som mislykkes, fordi den mandlige side (Esben) atter underkaster sig samfundskravet om en dissocieret personlighed. Fremmedgørelsen kan psykologisk udtrykkes som personaens erobring af jeget og deraf følgende stagnering af selvets udfoldelse. Ikke for intet har Cecilia forbindelse med drømmenes verden ligesom Maries oprindelse er havet — de er begge fortrængte. Og fortrængningen skyldes samfundsstrukturen. I snævrere forstand er det, som foran beskrevet, Eros som fortrænges — hvilket fremgår uden videre af novellernes handlinger, men også er aflæseligt i deres billedsprog, i "Hosekræmmeren" rødmer både lyngen og pigen, i "Marie" gløder hele solnedgangslandskabet aftenen før stormen, som bringer Marie: "Havet var flydende ild; Sandbjergene vare glødende Emmer". Iøvrigt har Blicher allerede i 1821 sat metaforisk identitet mellem hede og hav ('Lynghav' i "Oldsagn. .", og han gentager jævnførelsen siden ("Jyllandsrejse").

Når vi nu således har ment at vise en stor lighed mellem Cecilias og

Marias symbolske funktioner i de to noveller, kunne man med rimelighed finde på at spørge hvad der kan begrunde, at novellen om Cecilia ikke bærer hendes navn, når dog "Marie" Maries?

Man kan jo finde på så meget at spørge om! Men for at det overhovedet er meningsfuldt at stille dette spørgsmål må det være en forudsætning at man i princippet har godtaget den ontologiske tolkning som strukturligheden mellem størrelserne Marie og Cecilia er postuleret ud fra. Og svaret må da formes ud fra denne tolkning. Jeg mener uden optælling at turde skønne, at der i "Hosekræmmeren" er flere sætninger som angår Cecilia end sætninger, som angår Michel — med navns nævnelse. Og jeg mener uden statistisk materiale at have en vis berettigelse i den formodning at de fleste læsere opfatter Cecilia som hovedpersonen (det var interessant at undersøge, ville mænd svare afvigende fra kvinder?). Og spørgsmålet er igen, hvorfor hedder novellen ikke Cecilia?

Hvis vi, som før antydte, teoretisk opfatter Michel, hans kone, Cecilia og Esben som repræsenterende sider af kun ét individs psyke, kunne vi spørge: hvor er da denne? Den er der ikke! Men rollerne repræsenterer muligheder for fortælleren, — og dermed også forfatteren. Og vi ser da at titlen stammer fra den rolle, den del af det spaltede, det dissocierede sind, som dominerer de andre og hvorfra den ødelæggende kraft udgår: altså Michel. Hans fejl udspringer af hans accept af samfundsordnens dominans over individet — hvilket forårsager at hans navn udskiftes med hans samfundsfunktion: "Hosekræmmeren".

Også i "Marie" er Eros dissocieret p. gr. af samfundstvang. Men der er i novellen ingen enkelt person, der repræsenterer tvangen. Historien kunne da kaldes "Fiskerne", hvis titlen hvad samfundstvang angår skulle svare til "Hosekræmmeren" (Bemærk at der kun tales lidt om bedstefaderen, men stedse om familien, om fiskerne). Men det dynamiske element i "Marie" som svarer til Michel som dynamisk hovedrolle i "Hosekræmmeren" er "Marie". Deraf navnet. — Og deraf måske tillige en forklaring på novellens løsere struktur (ofte bemærket som en kvalitetsmangel af forskellige kyndige læsere). Thi i hosekræmmeren forenes samfundstvang og den dissocierende kraft i én rolle. I "Marie" er den delt mellem fiskersamfundet og Marie, — det er hende der kommer som en ny farlig kraft udefra ind i fiskersamfundet som til da befandt sig i tilsyneladende statisk ligevægt. En ligevægt, der rigtignok kun opretholdtes, fordi man havde fortrængt dét, som Marie betyder.

Blicher beskriver immanent fremmedgørelsen i sine bedste noveller, men går ikke ind for dens ophævelse ved oprør; tværtimod viser han oprørets tragiske konsekvens. Det er en bedsk ironi at fiskerne modtager barnet som et lån fra Gud. Og en dyb sandhed. Den menneskeligt sande handling er at beholde barnet, — er at lade de elskende få hinanden. Derfor

er barnet fra "Gud", derfor kan det kaldes Marie, som jo er "i Guds Rige". Thi himlen er symbolet på mennesket uden splittelser, den fuldkomne psykiske udfoldelse og balance. Symbolsk er Marie altså en Guds Gave. — Men fiskerne, der bruger udtrykket, tænker naturligvis noget andet derved: nemlig at det er i overensstemmelse med deres verdensorden at modtage barnet, at det vil være deres øverste princip velbehageligt at de beholder det — og dette princip kaldes jo også "Gud". — I øjeblikkets følelsesmæssige løftelse ser de stort på de økonomiske følger: "Hm! - svarte Oldingen — hvor ti kan æde, kan den ellefte æde med — tag den saa!"

At den kristelige gud er bragt i overensstemmelse med det fremmedgørende samfund er jo marxismens bitre iagttagelse — ligesom den at Himlen er den menneskelige idealharmonis projektion er Feuerbachs. Det er den første samfundsforvanskede gud man til daglig tilbeder hos fiskerne, men endnu kraftigere hylder i kirken hos hosekræmmeren. Men Blicher turde ikke blive sig bevidst, at han var i oprør mod denne Ba'al — og benytter så den gammelkristelige ontologi, — arvesynden.

I "Marie" og "Hosekræmmeren" bliver den kristelige begrundelse af tragedien ud fra Faldet (som rigtignok kun viser sig ved analysen) marxistisk set en skinløsning, fordi vi jo kan føre ulykkerne tilbage til fremmedgørelsen, altså til sociologiske, ikke ontologiske årsager.

Men i "Brudstykker af en Landsbydegns Dagbog" er samfundsrespekt og seksualangst i den grad sammensmeltet i Morten Vinges jamrende og ynkelige skikkelse, at fremmedgørelsen — som helt dominerer Morten Vinges i sandhed absurde livsløb: han tilbringer den længste del af livet i en ørken! — ikke kan begrundes alene i samfundsforhold, men også må forstås ud fra privatpsykologiske forhold hos Morten (som i modsætning til de her betragtede novellepersoner er en kompleks skikkelse). For ham er syndefaldet en indre realitet, det er psykologisk betydende, at størstedelen af novellens tekst angår hans 16' til hans 22' år, — at den altså er en pubertetshistorie; (se Tillæg II).

Sammenfiltringen af samfundsskyld og arvesynd er karakteristisk for Blicher. Hans private forudsætninger er ikke svært fundne: økonomiske og erotiske nederlag bestemte hans livsløb. Om hans seksualkomplexers rod i barndommen har Johannes Nørvig skrevet i sin Blicherbiografi, som ad den biografiske forsknings vej foregriber meget af det her sagte. — Men at Blichers problematik ikke kun er privat begrundet, ja måske ikke engang blot historisk betinget, ses af at den genfindes i større sammenhæng hos Martin A. Hansen, som ikke uden grund gør sig til hans arvtager i "Løgneren", der som man veed er en moderne landsbydegns dagbog — og ikke mindre hyklerisk end Morten Vinges.

Der er en pudsig "symbolik" i, at den bog, hvorfra Kierkegaards rørende hyldelse til Blicher citeredes til indledning, er den første hvor H.C.

Andersen for alvor tages kritisk alvorligt. Thi disse tre forfattere har alle været samfundskritikere uden at hejse oprørsfanen — bortledt fra oprøret af dragning mod inderligere bevidsthedslag end de, der vender ud mod samfundet. Og alle tre følte sig lige nedladende misforstået af Danmarks, d.v.s. Københavns, dannede læsere, d.v.s. bourgeoisiet.

Da Blicher, under et af sine don quichottiske forsøg på at erobre hovedstaden, aflagde visit hos dem, han regnede for sine sande læsere, blev han meldt af stuepigen som "en jysk bonde".

(Skrevet 1965).