

7-dagesopgave
16. juni 2004

„hun kendte det paa sig, at det kun var Galgenfrist.“
- Amalie Skram: ”Glæde”, 1889



Galgenfrist

– en analyse af Amalie Skram: ”Glæde” fra *Sommer*, 1899

Aalborg Universitet
Dansk, 4. semester
Tekstanalyse og litteraturhistorie

Per Brahde
Myrdalstræde 153
9220 Aalborg Øst

Indhold

Indledning	3
Analyse	4
Genre og komposition	4
Synsvinkel og udsigelse.....	8
Tematik	13
Konklusion.....	15
Perspektivering	16
Bilag: Udsigelse	22
Litteraturliste	23
Opslagsværker.....	24

Indledning

Mænd kan være distræte. Således Georg Brandes, da han i *Det moderne Gjennembruds Mænd* (1883) aldeles forbigår, at også en række kvindelige forfattere gør gennembruddet med og følger hans kongstanke: „Det, at en litteratur i vore dage lever, viser sig i, at den sætter problemer under debat“¹. Et sekel skal gå, før disse får deres pendant i Pil Dahlerups *Det moderne gennembruds kvinder* (1983).

Retfærdigvis må her indskydes, at flere af de mest markante blandt disse kvindelige forfattere først griber pennen i løbet af 1880'erne, efter Brandes' bog. Iblandt er Amalie Skram (1846-1905), der med en række ægteskabsromaner, *Constance Ring* (1885), *Lucie* (1888), *Fru Inés* (1891) og *Forraadt* (1892), tager tidens bigotte og bornerte kvindesyn under behandling og leverer et vægtigt bidrag til den såkaldte 'sædelighedsfejde' i 1880'erne; hun skildrer en families forfald i romanserien *Hellemyrsfolket* (1887-98) og sætter psykiatrien til debat med sindssygeromanerne *Professor Hieronimus* (1895) og *Paa Sct. Jørgen* (1895). Et naturalistisk forfatterskab med fokus på arv og miljø, båret af en deraf følgende stærkt deterministisk holdning. Man fristes til at spørge: hvorfor overhovedet sætte til debat, hvis menneskelivet og samfundsforholdene i den grad er fastlåste?

Spørgsmålet er da også, om ikke denne almindelige karakteristik af forfatterskabet er vel snæver. I en roman som *Forraadt* skildres nok, hvordan ungpigedråmmene, som resultat af en forkvaklet borgerlig opdragelse og dermed forbundet sexuel uvidenhed, på forhånd synes dømt til at kuldsejle i ægteskabets mere bastante og fysiske udfoldelse heraf, men magtforholdene vendes: det er ægtemanden, som i slutningen må gå planken ud; drevet til vanvid af den neurotiske Aurora.

I eget liv udfolder Skram en egenrådighed og selvstændighed, som få. Hun debutterer som skribent med en anonym anmeldelse i *Bergens Tidende* af J.P. Jacobsens *Fru Marie Grubbe*; slår siden sit eget navn fast med ovennævnte værker og går som en nu kendt og omstridt forfatter uforsagt til kulturministeren med *Ludvigsbakke* under armen; hun finder det en skandale, at en forfatter af Herman Bangs format ikke er på finansloven. En viljestærk kvinde, som har forbavset og provokeret samtiden og sikkert mere end én gang fundet, at der var vel store, personlige omkostninger forbundet med udskejelserne: hun gennemfører dog! Sejler verdenshavene tynde med den første ægtemand, lader sig skille, begynder at skrive, gifter sig igen,

¹ *Hovedstrømninger*, p. 12

kun for atter at blive skilt – i mere end én henseende en usædvanlig skæbne for en kvinde på den tid.

Skram finder da heller aldrig i havn, hverken som ægteviv, moder eller forfatter. Hendes liv bliver en usikker sejlads med splittelse og sammenbrud i kølvandet. Syg, ulykkelig og nedbrudt tager hun tilsidst helt bogstaveligt livet i egen hånd og vælger døden. Determineret? Hun overlader på intet tidspunkt hverken andre, samfundet eller højere magter at stikke kursen ud.

Samme år som skilsmissen fra Erik Skram, udkommer samlingen *Sommer* (1889), hvori indgår ”Glæde”. Alene titlerne spiller underfundigt op mod såvel den krasse oplevelse, en skilsmisse gerne er, som det livsforløb, jeg ovenfor kort har skitseret.

Analyse

Genre og komposition

Teksten er ganske kort, knap ti sider, og typografisk inddelt i seks afsnit, adskilte med en streg og blanke linier. Den skildrer en kvindes sidste timer, mens livet ebber ud. Tidsforløbet er altså ganske kort, men ikke præciseret nærmere end til „en Galgenfrist“. Rummet udgøres af sygeværelset, ved siden af dette opholder en sygeplejerske sig i sit vagtrum, og lidt længere væk sidder hendes mand i et læseværelse. Rum, vi ikke oplever, kun hører om, som vi også gennem drømme og visioner føres til Paris og en ikke nærmere angivet jernbanestation. Og tilsidst ind i evigheden, hvor tid og rum bliver diffuse størrelser – eller gør de?

Første afsnit følger hendes tanker om døden og intetheden. En grel realisme stiger her op: „Dette ikke at være til – hvor var det uudgrundeligt. At ligge flere Alen under Jorden i en tilspigret Kiste og være bare Knokler og stinkende Støv.“ Senere tænker hun på kristendommen og den styrke, det må give at „stole paa Naaden i Kristus. / Det kunne *hun* ikke. Og derfor var hun saa fattig og arm, saa spæd og liden.“ Ikke des mindre har hun under sygdommen påkaldt „den evige. Eller det evige. Det, der *var* og *er*, og *bliver*.“ Og her fundet fred under et kort blund, hvor hun har „set et uhyre stort, lyseblaat Klædebon, der hang ned fra Himlen til Jorden.“ Til dette klæde klynger millioner af mennesker sig, mange højt oppe, andre længere nede, og nogle har blot fat i en flig. „Dybt nede under det lyseblaa Klædebon straalte og jubled og sled og fortvivled og græmmed og sultedøde og forraadte og myrded Verden sig selv.“ Beskrivelsen, med dens disparate og kontrastrige opremsning, viser og understreger

hendes fortvivlede og splittede sind. Selv når hun akkurat at få fat i kanten af klædet, inden hun vågner og føler sig som et andet menneske: „En Glædens Taknemmelighed fyldte hendes Sind.“ Afsnittet spænder altså et realistisk og et metafysisk verdensbillede op mod hinanden.

I andet afsnit ønsker hun at skrive til sin søster, som „altid havde været saa god imod hende.“ Hun må imidlertid opgive, da hun intet papir kan finde og ikke vil bede sin mand om hjælp, skønt han „sad jo derinde i Læseværelset og røg sin Cigar.“ Han, der ellers kun figurerer i hendes tanker som „denne stygge egenretfærdige Nakke“, kommer imidlertid ind for at høre, hvordan det går. Et kort replikskifte udspiller sig, hvor hun stort set intet siger. Han forlader hende med ordene: „Ja, ja, Godnat min naadige (...) og gik som en Balkavalier, der skal ind og engagere til næste Dans.“ Her er det afmagten mellem mennesker, der ikke længere kan nå hinanden, som udstilles: søsteren kan hun ikke nå pga. en fysisk mangel, og de to ægtefæller har ikke et fælles sprog. Al kommunikation er brudt sammen.

Kvinden tænker i tredje afsnit tilbage på sit ægteskab: „hvilken Ørken han havde gjort hendes Liv til.“ Men hun erkender, at hendes liv også før ægteskabet „var tomt og fattigt“, og at han måske kunne være blevet „det lykkeligste Menneske“ sammen med en anden. „Snak. Hvem var lykkeligst, eller blot lykkelig?“ Hendes tankerække afbrydes af et sting i hjertet, og „en brændende Angst fo'r som en Ildstraale gennem hende.“ Ude af stand til at kalde på hjælp ligger hun hen: „Med kraftløse Smæld af Tungen snapped hun efter Vejret; Munden var opspærret og store Sveddraaber bedækked hendes Ansigt.“ Da anfaldet er gået over, kommer sygeplejersken tilsyneladende rutinemæssigt ind i værelset og giver hende en morfinindsprøjtning; bemærker, at hun ikke har haft det godt og tilbyder at sidde hos hende. „„Nej Tak! I det andet Værelse,“ kom det hviskende fra den syge.“ Med den afvisning slås det fast, at det er for sent for andre mennesker at komme ind i hendes liv. Når dette har været som en vandring gennem en tom og gold ørken, hvor kan det sidste stræk ind i døden da blive andet? Isolationen er total.

Atter alene falder en „dulmende Ro“ over hende, men „det varte ikke længe, før hun blev skræmmet op af underlige Syner.“ Teksten bærer stadig et naturalistisk præg: morfinen skal vel forklare, at hun får disse drømme eller visioner, som fjerde afsnit beskriver.

I den første drøm sidder hun på en kafé i Paris og ser da „en bitte liden Mand, knap en Alen høj, uden Ben. Han gled af Sted som paa smaa usynlige Hjul over alle Bordene og hugged sine sorte Tænder i Gæsternes Skuldre, saa Blodet flød.“ En hund kommer ind og gør ad „Mandslingen“, der omgående kaster sig over den og hugger „sine giftige Tænder dybere og

dybere i Hundens Nakke,“ mens den flygter ud ad vinduet. Begge forsvinder altså af sig selv i denne drøm, som både rummer eventyrets billedsprog og mareridets paralyserede angst: „ingen voved at røre sig eller at foretage sig noget som helst.“

I den anden drøm er hun på en jernbanestation, holder „paa Armen et dejligt lidet Barn“ og ser da „den Mand, som i hendes Ungdom havde elsket hende, og som havde lært hende alle Livets Værdier at kende, men som hun havde forraadt og forladt.“ Hun vil løbe over til ham, men et tog bruser frem: „Lynsnart vendte hun sig, saa’, at der ingen Redning var, satte sig paa Hug midt paa Skinnerne med Ryggen mod Toget, og Barnet gjemt ved sit Hjærte, omsvøbt af hendes Klæder. I næste Sekund var Toget der. Det knuste hende sønder og sammen. Hende og Barnet.“ Her ’forsvinder’ hun og barnet, ikke truslen – og på lidet eventyrlig vis. Det fælles træk i drømmene er noget ubønhørligt, der dukker op og på absurd vis lammer handlekraften, denne gang også dømmekraften: hun kan nå at sætte sig på skinnerne, fremfor at kaste sig til siden.

Hvorfor bruges netop et frembrusende tog? Det er formentlig en reference til Leo Tolstojs *Anna Karénina*, der handler om en lidenskabelig kvinde, splittet mellem et goldt ægteskabs forpligtelser og sin kærlighed til grev Vronskij. En skæbnetung bog, hvor hendes selvmord i slutningen varsles af en tidlig scene: under deres første, tilfældige møde på banegården i Petersborg, overhører en banevogter et togsignal og knuses under toget. Bogens berømte indledning lyder: „Alle lykkelige familier ligner hinanden, men den ulykkelige familie er altid på sin egen måde ulykkelig.“ Anna vælger Vronskij, men tvinges af ægtemanden til at give afkald på sin søn; et tab, der knækker hende og driver hende ind i selvmordet. Novellen synes overhovedet at have et tydeligt forlæg hos Tolstoj: beretningen om *Ivan Iljitsj’s Død*.² Ivan har levet et overfladisk liv uden kærlighed og lider frygteligt, da han som Dorteia konfronteres med døden. I den sidste stund oplever han imidlertid hengivenhed fra sin søns side – og døden mister derved sin betydning og gru.

Da kvinden i femte afsnit vågner fra disse drømme, sker der en vending i hendes tanker, som nu uafledelig kredser om „Ham, denne ene, eneste.“ Den kærlighed, hun engang har oplevet og sat over styr. Drømmen har kaldt erindringen frem, smerten også: „Aldrig skulde hun faa se ham igjen. Aldrig gjøre godt det onde, hun havde voldt ham. Aldrig det mindste Fnug af det Bjærg af ondt, hun havde stillet paa hans Vej.“ Hun fastholder i den indre monolog, der mestendels har karakter af dialog og selvopgør, at livet slutter med døden, men kan ikke slip-

pe tanken om at se ham igen, skønt hun ikke føler sig værdig dertil. Men hun har sørget og lidt: „hvis det nu var sandt, at Lidelsen virked lutrende som Skjærsilden paa de dødes Sjæle? / Ja, saa kunde der være Haab for hende.“ Femte afsnit forstærker spændingen fra det første mellem en immanent og en transcendent fortolkning af begreber som evighed og udødelighed, men peger samtidigt ind mod en opblødning af det skel, som nogle vil sætte derimellem. En opfattelse, jeg vil vende tilbage til senere.

Kvindens refleksioner afbrydes i sjette afsnit, der slutter og lukker med et valg, stillet af „en dyb og sagte Stemme tæt ved hendes Øre. „Vil Du lide og sørge det meste og værste, et Menneske kan, for at finde og faa ham igjen?“ / „Ja. Jeg vil.“ / „Vælg,“ sagde Stemmen. „Du kan faa dø i Nat, og dine Lidelser er endte. Men derhen, hvor Du saa farer, træffer Du ikke *den*, hvem din Sjæl stunder efter.““ Hun gentager sit ja til lidelsen, tilføjer et Amen, og døden træder ind, omend i denne uvante skikkelse, hvor han mest ligner en tilbedt elsker: „Han var ung og stærk, med brune Lokker om den ranke Hals, og hans Klædning var dybgrøn af Farve som Sommertræers saftige Løv. Som Maaneskin paa Sølv og Smaragder lyste hans Ansigt, og hans Mine var uendelig alvorlig (...) Der var som en Atmosfære af sorgfuld og kølig Stolthed omkring ham.“

Hun beder for sit liv, ikke for at leve, men for „at blive fra en *uværdig* til en *værdig*“ – den kvinde, som i døden kan forenes med den mand, hun i livet afviste. Døden peger til svar, med „et Blink af Ild“ over ansigtet, og beder hende se. Og hun ser: „Det lysende paa Toppen af den mørke høj var *ham*. Han, den eneste, den elskede, den savnede, den begrædte. Det skjønnede Hoved var lidt tilbagekastet, og hele hans Skikkelse udtrykte Kraft og Fred. Ved Siden af ham stod hun selv. Paa sine smaa, stygge Fødder stod hun. Hun var ikke nøgen som han, men bar en Særk, der naaede ned forbi hendes Knæ. Sit Hoved holdt hun ydmygt dukket, og hendes Tinding hviled mod hans Bryst. Han havde Armen tæt om hendes Skulder, og fra hans Aasyn straalte mild og mandig Sejersglæde.“ Mens hun her forenes med sin elskede, bøjer døden sig ned og trykker hende til „sit sommergrønne Bryst.“

Dette sidste afsnit synes at konkludere: jo, kærligheden er mulig, men prisen er høj. Hun står på *stygge* fødder med hovedet *ydmygt* bøjet: ikke fuldt værdig og underkastende sig; blufærdigt ikklædt en *særk*: er seksualiteten ikke forbeholdt, så synes den dog styret af den nøgne mand; han står derfor med *sejersglæden* strålende fra sit *åsyn*: det eneste sted i teksten, hvor

² Jeg ville gerne have gjort dokumenteret denne reference lidt bedre, men har desværre forlist det eksemplar, jeg havde for år tilbage og dengang læste. Det har ikke været muligt at få i et andet i tide.

et ansigt betegnes med det religiøst farvede, i alt fald patosladede ord – manden, som den højeste autoritet: „skee din Villie, som i Himmelen saa og paa Jorden“.

Kompositionen eksponerer en splittelse, fremkaldt af kvindens konfrontation med døden. Viser, hvordan hun er blevet stadig mere isoleret i livet, og nu må sætte al sin lid til håbet om, at kunne forenes med „den eneste“, der for alvor har betydet noget i hendes liv. Hendes livssyn sættes under pres og da døden kommer, synes den at have karakter af befrielse.

Handlingstråden er tynd; det er ikke de ydre begivenheder, der driver teksten frem, men den indre kamp for at finde en mening med det liv, der synes at have været én stor skuffelse. Teksten har, midt i sin realisme, indbrud af mytisk karakter i form af drømme og visioner. Den samler sig om en bestemt situation, dødens komme, og udfolder sig herfra i en tematisering af livets mest almene og grundlæggende erfaringer – kærligheden, lidelsen, ensomheden, intetheden – og de store spørgsmål: er der en mening med det hele? hvad er bevidsthed? hvad er evighed? hvad er udødelighed?

På det grundlag vil jeg genremæssigt placere den som en naturalistisk novelle, men med indbrud i realismen, i form af det eventyrlige og mytiske, der peger mod 'den fantastiske fortælling'.

Synsvinkel og udsigelse

En implicit fortæller indleder og afslutter i 3. person: „nu laa hun der, smal og hvid i Sengen, med de magre, smaa Hænder folded over Lagenets Blonder“. En stemme, der dukker op enkelte andre gange; ellers udfoldes det meste gennem indre monolog, hvor vi oplever verden indefra: læseren trækkes ind i kvindens bevidsthed.

Som den eneste karakter ses hun både under en ydre og indre synsvinkel. Øvrige figurer i det beskedne persongalleri opleves enten gennem fortælleren eller, hyppigst, i et medsyn med kvinden: „Aa Gud, aa Gud, der kom han.“ Når ikke de to synsvinkler glider sammen og svæver ubestemt mellem ydre syn og medsyn: „Saa kom Sygeplejersken og gav hende en Morfinindsprøjtning.“ Her er det uklart, hvor synsvinklen ligger. Teksten har jo imidlertid heller ikke fokus på personskildringer, men på bevidsthedslivet: refleksioner, erindringer, drømme og visioner.

Med undtagelse af de få replikker fortælles i præteritum. I de indledende linier fås dog en pudsigt overgang med anførende sætning og tanker fremsat i præsens: „Dorthea tænkte: Naar

jeg bare kan blive fri for, at min Mand kommer ind og ser til mig og siger Godnat, saa skal jeg være glad“. På den måde kommer det til at virke, som tænker hun ’højt’, og adskillelsen mellem tale og tanker bliver udflydende. Kort efter glider hendes tanker da også over i præteritum; en fremstillingsmåde, der anvendes frem til slutningen og har sin fordel i, at opmærksomheden forskydes fra *at* der tænkes til tankerne selv – som fænomener: „Var hun bedrøvet, fordi hun skulle dø? / Ja. *Forfærdelig* bedrøvet.“

I slutningen, hvor hun tiltales af en stemme og stilles overfor et valg, skiftes tilbage til den indledende fremstillingsform; nu med anvendelse ikke alene af præsens og inqvit, men tillige anførselstegn: „,Nu skal Du altsaa leve og lide i hundred Aar,“ tænkte hun. „Ligge paa et Baal ustandselig. Vil Du det?“ / „Ja og Amen,“ sagde det fuldttonende inde i hende.“ Fremstillingsformen tager her scenisk karakter, en dramatisering af den indre stemme: samvittighedens røst. Det bliver selvfølgelig et fortolkningsspørgsmål, hvem man vil tilskrive stemmen, når det kun angives, at den lyder „tæt ved hendes Øre“ – den kan da både være ydre og indre. Hun er alene i værelset, døden er endnu ikke trådt ind, men sammenholdt med den efterfølgende fysiske manifestation af døden og visionen med den genvundne kærlighed, mener jeg ikke, at hverken stemmen, døden eller „den savnede“ kan være hørt og set andetsteds fra, end den døende kvindes bevidsthed. Med dette greb lykkes det Skram at indfange og anskueliggøre det ellers netop ubegribelige: de sidste minutter, eller sekunder, før bevidstheden gløder ud i intetheden.

Hvor J.P. Jacobsen må efterlade sin *Niels Lyhne* med ordene: „Og endelig døde han da Døden, den vanskelige Død“³, der prøver Skram at følge nok et fjed på vejen. Hvor Herman Bang sætter sin *Tine* til: „Med Blikket mod det lille Lysthus gled hun ned i Dyndet. / ... Nu var Dammen rolig. / Dagen kom“⁴ og lader familien tage vare på sorgen, mens bispen og jordemoderen må besørge det videre fornødne, der holder Skram sig tæt ind til dødens „sommergrønne Bryst“. Dortheas bevidsthed åbnes og lukkes med novellens indledning og slutning. Alt ses og opleves herigennem med sporadisk hjælp fra fortælleren; en subjektivisme, som synes at ligge naturalismens og impressionismens krav om objektivitet og videnskabelighed fjernt. Hermed vil jeg nu på ingen måde sætte Jacobsen og Bang op som modstykker, tværtom – også de kan vanskeligt rummes indenfor så snævre etiketter. Hvad jeg vil vende tilbage til senere.

³ SV 2, p. 215

⁴ ViM 4, p. 155

Udsigelsesstrukturen kan skitseres som vist på bilag, hvor fald og stigning i vidensniveau er markeret, ligesom jeg har søgt at koble til kompositionen. En nærmere forklaring kan være nødvendig. Noget modstræbende har jeg inddraget begrebet 'det ubevidste'. Modstræbende, fordi jeg finder, at det er en psykologisering; en forklaringsmodel, som ingen forståelse rummer. Vist er der ubehagelige, voldsomme eller på anden måde generende tildragelser, som vi alle har en evne til at fortrænge. Men hvordan bærer vi os ad hermed?

Her har Mogens Pahuus nogle overvejelser omkring selvbedraget: det besynderlige forhold, at man kan lyve for sig selv; måske det mest ekstreme og uforståelige eksempel på 'fortrængning'. At man kan lyve for andre er forståeligt; løgnen består jo i at tilbageholde en viden, man har – men hvordan tilbageholde en viden for sig selv? Med udgangspunkt i Herman Bangs *Ludvigsbakke* og *Bibelens* beretning om Judas viser Pahuus⁵, hvordan det er abstraktionsevnen, der muliggør og beforder denne fortrængning. Det er altså ikke en viden, der forsvinder ud i et mystisk ubevidst 'rum', hvorfra den ikke kan kaldes tilbage, men den omgås ved at abstrahere fra konkrete mennesker/forhold/begivenheder og ens konkrete måde at handle på i forhold hertil.

Et hurtigt eksempel: når Hitler og Goebbels i deres propagandataler havde for vane at omtale 2. verdenskrig som 'det tyske folks frihedskrig', så er det en abstraktion, hvor spørgsmål om konkrete forhold – hvem begyndte at opruste, hvem angreb hvem og hvorfor – omskrives. En frihedskrig er pr. definition påført udefra, legitimeret og retfærdiggjort som selvforsvar. I det omfang, man kan få sig selv og/eller andre til at tro på denne omskrivning, er bedraget lykkedes. Men den viden, indsigt, erfaring eller oplevelse, som gennem abstraktionen er 'fortrængt', kan reaktiveres gennem de konkrete spørgsmål og er på ingen måde forsvundet.

Det er denne forskel, jeg vil have fat i. Mellem, måske ikke psykiatriens og psykologiens brug af begreberne 'fortrængning' og 'det ubevidste', herom ved jeg for lidt, men så den almindelige, dagligdags brug af begreberne, hvor 'fortrængning' er noget der sker bag om ryggen på én, uden aktiv medvirken – og 'det ubevidste' som et sort hul, hvori oplevelser og viden forsvinder. Derfor foretrækker jeg begrebet 'det førbevidste': et område, vi kan aktivere, men ikke som en viljesakt, vi nårsomhelst og efter behag kan udfolde. Allerede et 5-års barn har selvsagt oplevet og forstået så meget, at ikke alt kan rummes i bevidstheden: det ville oversvømme og dermed blokere selve muligheden for at rette den aktive og opmærksomme

⁵ *Filosofisk antropologi*, p. 87 ff.

del af bevidstheden mod noget bestemt. For at kunne percipere og bearbejde nye oplevelser, må vi nødvendigvis forlægge hovedparten af bevidsthedens indhold til et dunkelt halvmørke.

Drømme, erindringer, myter og symboler er blandt de vigtigste nøgler, som kan hjælpe til at bringe det således slørede tilbage i opmærksomhedsfeltet. Det er, hvad jeg mener, Skram arbejder med novellen igennem, og har forsøgt at anskueliggøre på bilaget.

Hvordan ægtemanden, „Nakken“, og sygeplejersken skal placeres i forhold til hinanden, kan diskuteres. Her har jeg hæftet mig ved, at sygeplejersken registrerer Dortheas tilstand, udviser mentalt nærvær og tilbyder et fysisk, mens ægtemanden kun har bevarelsen af sit eget gode humør for øje. Begge afvises imidlertid af Dorthea; måske burde de placeres på samme niveau – ingen af dem kender og forstår Dorthea; har indsigt i, hvad der foregår i hendes indre. Det har derimod den implicite fortæller, som diskret følger hendes indre monolog og træder supplerende til, når det synes nødt.

Afgørende er imidlertid, hvad der sker på den anden side af skellet mellem bevidst/førbevidst. Stemmen, drømmene og erindringerne har jeg sat på samme niveau som Dorthea: de er en del af hendes bevidsthed, men unddrager sig hendes kontrol. Derfor den bølgede linie: disse fænomener fungerer som sprækker ind til bevidsthedens tusmørke og hjælper hende til at fortolke og bearbejde lidelsen og kærligheden. Fænomener, vi aldrig helt forstår, og hvor vi gerne må ty til myten, eventyret og symbolet for at kunne konkretisere. Dog behersker de vores tilværelse: derfor står de højere i hierarkiet. Over dem igen døden, der udsletter ikke blot os selv, men også vor kærlighed og vore lidelser. Herved komme døden i 'ansigtshøjde' med forfatteren – selv underkastet dødens uomgængelighed, endnu tumlende med dødens problem: er der noget på den anden side?

I sin korte, men fine analyse af ”Glæde” skriver Steffen Auring: „Påstanden her er ikke, at *Glæde* indvarsler en religiøs dimension i forfatterskabet, men i teksten nærmer Amalie Skram sig en grænse.“ Jo, det tør siges! I modsætning til Auring har jeg dog svært ved ikke at se teksten som udtryk for en religiøs anfægtelse – hos Dorthea vel at mærke! En forskel, der nok fremkommer ved, at han tolker stemmen anderledes: „Denne stemme viser sig at være døden, men ikke som abstrakt begreb (...) Den realistiske fremstilling brydes, og læseren føres ind i en billedverden. Døden antager skikkelse, bliver en krop, som konfronterer Dorthea med store eksistentielle spørgsmål om lidelse, forening og død.“⁶ Jeg er for så vidt ikke uenig, men både stemmen og spørgsmålene kommer altså efter min opfattelse fra Dortheas indre: Skram bru-

⁶ ”Vælg, sagde Stemmen”, *Dansk Noter* 3/1999, p. 40 og p. 38

ger i afslutningen samme teknik, som Herman Bang anvender i bl.a. *Ludvigsbakke*: bevidstheden lægges ud i rummet!

Indenfor rammerne her, vil det føre for vidt at gå nærmere ind herpå, blot en kort antydning: „Den rigtige Frost var kommen. / Det var klare og høje Morgener med Sne over Vejen og Sne vidt ud over den frosne Sø. Ida traadte saa rank i Gangstien – det var, som fyldte hun mer paa en vej nu – mens hun gik frem mod Solen, og Nørrebros Dampfiber lød og Maskinernes Slag, som var de den lyse Morgens Pulse, medens Rytterne kom, to og tre, i hastigt Trav, fra Østerbro, paa dampende Heste.“⁷ Omgivet af lys, luft og rum går hun frem mod lyset, mens hendes ranke gang udtrykker en energi og en livslyst, som maskinerne og rytterne spejler. Hvor hun så mange andre steder fjæler sig i mørke, der fylder hun nu, tager rummet i besiddelse – helt ud til Nørrebros fjerne dampfiber. Passagen indleder bogens andel del, hvor hun er fuld af livsmod og tror på en fremtid med Karl von Eichbaum. En lejlighed bliver det rum, som spejler denne fremtid, idet den aldrig bliver taget i brug, kun besøgt, som akkurat fremtiden kun kan besøges – gennem forestillingsevnen. Herregården Ludvigsbakke er det rum, som bogen igennem spejler Idas længsel mod barndommens svundne idyl. Da hendes tilværelse bryder sammen under et selskab i bogens slutning, forkynder den nye ejer af Ludvigsbakke da også: „I dag falder vist den sidste Mur af den gamle Kasse...“⁸

Når Bang „skyr al direkte Udredning“, men dog vil „gøre rede for de menneskelige Følelser og for Menneskers Tankeliv“⁹, er det en oplagt mulighed at projicere bevidstheden, og dermed tiden også, ud i rummet. Således kan Idas bevidsthed dissekeres og beskrives som fænomener i verden.

Det er den samme teknik, Skram tager i anvendelse i beskrivelsen af døden. Og *Ludvigsbakke* er en bog, hun har kendt og været optaget af, som jeg kort strejfede det i indledningen.

En anden indikation af, at novellen er en bearbejdelse af en religiøs anfægtelse, ligger gemt i navnet på den eneste person, der træder ud af anonymiteten: Dorthea – en forkortet form af det græske kvindenavn, Dorothea, der betyder 'Guds gave'. Tillige navnet på en helgeninde, der år 303 e.Kr. led martyrdøden under den romerske kejser Diocletioan. Legendens vil vide, at lige før hun døde, åbenbarede en engel sig for hende og bragte hende en kurv med blomster fra Edens Have.

⁷ *Ludvigsbakke*, p. 177

⁸ *Ibid.*, p. 243

⁹ ”Impressionisme. En lille Replik” – her citeret fra: *Herman Bang – mellem masker og mennesker*, p. 186 ff.

Tematik

Det første afsnit tematiserer i hurtig rækkefølge døden, kristendommen, troen og evigheden. I andet og tredje afsnit får vi blotlagt Dortheas forhold til andre mennesker, næstekærligheden, og ser hende stadig mere isoleret: modernitetens erfaring af fremmedhed og tilværelsens mangel på sammenhæng. De to drømme i fjerde afsnit konfronterer gennem sit billedsprog driften, mandslingen og hunden, med hengivelsen: Dortheas forsøg på at nå over skinnerne med sin kærlighed, det lille barn. De knuses begge af en ubønhørlig magt, og i femte afsnit synes Dorthea at spørge med Jacobsen: „Hvorfor Livet? / Hvorfor Døden? / Hvorfor leve naar vi dog skal dø? (...) Hvortil disse Baal af Kval og Smerte: / Tusind Timers Liv i langsom Liden, / Langsom Løben ud i Dødens Liden?“¹⁰

Hvad er det for en tråd, der samler disse store og vanskelige spørgsmål, som novellen så hurtigt får bredt ud? Det er angeren over en forspildt ungdomskærlighed og et desperat håb om, at alt dog ikke kan have været forgæves. Det er ikke muligt, vil realisten sige, men allerede i de indledende linier er der lagt afstand til videnskabens formåen og troværdighed: „Lægen havde sagt, at nu var al Fare forbi. For denne Gang i alt Fald. / Men Fru Dorthea vidste bedre Besked.“ Og dermed indirekte også til naturalismens fordring om videnskabelig metode og objektivitet. Fortælleren synes hermed fra starten at ville gøre det klart, at teksten lægger andre spor ud, end hvad den realistiske skildring kan og vil beskæftige sig med.

Stemmens fordring om, at Dorthea må træffe et valg, bringer Søren Kierkegaard i erindring; „Assessor Vilhelm“ beskriver i sit andet brev „Valgets Øieblik“ således:

„Naar da Alt er blevet stille omkring En, høitideligt som en stjerneklar Nat, naar Sjælen bliver ene i den hele Verden, da viser der sig ligeoverfor den ikke et udmærket Menneske, men den evige Magt selv, da skiller Himlen sig ligesom ad, og Jeget vælger sig selv, eller rettere, det modtager sig selv. Da har Sjælen seet det Høieste, hvad intet dødeligt Øie kan see, og som aldrig kan glemmes, da modtager Personligheden det Riderslag, der adler den for en Evighed.“¹¹

„Valgets Øieblik“ er ikke et konkret valg mellem dette eller hint, men det øjeblik, hvor man vælger at blive, hvad Kierkegaard betegner „et Selv“: det, at realisere sine indre muligheder i konkret levet liv. Hvad jo er passé for Dorthea, da hun ikke har meget liv tilbage at gøre godt

¹⁰ SV 4, p. 151

med. Men hun vælger livet og den lidelse, det påfører hende, og beder døden om udsættelse „for at blive fra en *uværdig* til en *værdig*“.

Beskrivelsen ovenfor – hvor en indre tilstand også spejles i rummet! – er ikke uden lighed med novellens beskrivelse af døden, der træder ind, netop som Dorthea har valgt lidelsen: „Der var som en Atmosfære af sorgfuld og kølig Stolthed omkring ham“. Og i sit første brev forbinder „Assessoren“ bestandigt „den første Kjærlighed“ med evigheden:

„Det Sandselige som saadant fremkommer først ved Reflexion, men den første Kjærlighed mangler Reflexion og er derfor ikke blot sandselig. Dette er Nødvendigheden i den første Kjærlighed. Den har som alt Evgigt den Dobbeltthed ved sig, at den forudsætter sig tilbage ind i al Evighed og fremad ind i al Evighed. Dette er det Sande i hvad Digterne ofte saa skjønt have besunget, at det er de Elskende som om de allerede længe havde elsket hinanden, saaledes er det dem endog i det første Øieblik, de see hinanden. Dette er det Sande i den ubrødelige ridderlige Trofasthed, der Intet frygter, ikke ængstes ved Tanken om nogen adskillende Magt.“¹²

Det synes at være den samme tanke, Skram er optaget af i novellen: kærligheden som den magt, der forbinder mennesket med verden; en magt, der i en vis forstand er uden for tiden: evighedens nedslag i det dennesidige.

Kierkegaards gudsbegreb er overordentlig vanskeligt at få hold på; i det mindste hvis man, som for mit eget vedkommende, ikke kan give mening til et væsen uden for tid og rum. Der er uden tvivl også mindst tre på færde i hans forfatterskab: et filosofisk, et teologisk og et personligt. Læser man lidt på tværs i værkerne, kan Gud hos Kierkegaard tolkes immanent og det første sammenfattes som kærlighed, i bred forstand: Gud er noget, der er i mennesket og måske især mellem mennesker. Det teologiske kan sammenfattes som det, at have en samvittighed. En sådan er man både iflg. Kierkegaard selv og hans mange pseudonymer ikke slet og ret udstyret med; man må livet igennem arbejde ihærdigt på at udvikle den. Det personlige er formentlig af metafysisk art og kommer til udtryk der, hvor han skriver om „Forsynet“ og „Styrelsen“.

Vi får aldrig at vide, hvad der afbrød forholdet mellem Dorthea og hendes ungdoms elskede; kun, at han er „død for længe siden“, og at hun siden har bebrejdet sig selv „det onde, hun

¹¹ SKS 2, p. 172

havde voldt ham.“ Novellen er en lang refleksion over lidelse og skyld, bevidsthedens sammensatte og gådefulde natur – og de magter, der driver deres spil med menneskene. Her er fokus imidlertid ikke på de ydre, miljøet og samfundet, ejheller på arven, men på en anden form for indre (selv)bestemmelse: den måde, vi forholder os til os selv og hinanden på.

Med Kierkegaards tætte formulering: „Mennesket er Aand. Men hvad er Aand? Aand er Selvet. Men hvad er Selvet? Selvet er et Forhold, der forholder sig til sig selv, eller er det i Forholdet, at Forholdet forholder sig til sig selv; Selvet er ikke Forholdet, men at Forholdet forholder sig til sig selv.“¹³ En omtydning af menneskets natur fra noget substantielt til noget verbalt, fra passiv natur til aktiv: mennesket som handlende væsen.

Konklusion

Sammenfattende vil jeg mene, at novellens klare hensigt er at vise, hvordan livet har lukket sig for Dorthea. Hun er og har formentlig længe været helt indespærret i egen bevidsthed, uden egentlig kontakt med tilværelsen og andre mennesker: derfor den grålige skygge på billedet med udsigelsesstrukturen. Udenfor den, er der intet for hende.

Hun har aldrig evnet at bringe kærligheden ind i sit liv. End ikke, da hun i sin ungdom måske havde chancen. Hun var og er handlingslammet; dengang, som nu – i sine drømme, såvel som i det liv, der nærmer sig slutningen. Overfor sin mand føler hun kun had – det æstetiske idiosynkrasi, som altid er rettet mod en detalje, her „Nakken.“ I modsætning til kærligheden: man kan ikke elske et bestemt træk ved et andet menneske; den er altid rettet mod den anden i dennes totalitet; som én, man gerne vil være nær, forbinde sig med.

Hun kan heller ikke åbne sig blot en kende mod sygeplejersken; denne er forbundet med døden, som hun ligger og gruer for. Kun „den eneste“ fra en svunden tid, kan hun i sin nød anråbe, thi han findes kun i hendes bevidsthed. Når hun ser sig selv stå på „stygge Fødder“ er det måske snarere i en sen erkendelse af, at hun har forvaltet sit liv og sine muligheder dårligt. Og hvem er det egentlig, der udstråler en „mandig Sejersglæde“ – døden eller den elskede? Det er, som om de to er ved at glide sammen i ét og samme billede for hende.

Måske er der tilgivelse at finde for det onde, hun med rette eller urette bebrejder sig selv at have voldt ham. Men den tilhører ikke dette liv, da kun han kan give den – og han er „død for længe siden“.

¹² Ibid., p. 49 f.

På den baggrund bliver døden nådig, en udfrielse af lidelsen, tomheden og angeren over det, hun ikke kan kalde tilbage. Et liv uden kærlighed er ikke værd at leve.

Perspektivering

I løbet af 1890'erne sker der et skred i litteraturen, som har en lang forhistorie: romantikken gør op med oplysningstidens optimisme, fremskridtstro og fornuftsdyrkelse for at vende blikket mod de usynlige sammenhænge, den mener at kunne finde bag fænomenernes kun alt for tilsyneladende pålidelighed. Dermed kommer det følelsesbetonede atter til ære og værdighed: genidyrkelse, fantasi og interesse for menneskets irrationelle sider præger romantikken. En bevægelse, en dialektik, der formentlig er så gammel, som litteraturen selv – og i sidste ende menneskeheden.

Man kan således se symbolismen, der med Johannes Jørgensen indvarsles 1893 i programskriftet ”Symbolisme”¹⁴, i forlængelse af romantikken og som et opgør med den kritiske realisme med Brdr. Brandes som ideologiske bannerførere.

En anden vinkel kan lægges: naturalismen får, med den stigende viden om og interesse for bevidsthedslivets sammensatte og komplekse struktur, stadig sværere ved at leve op til eget krav om videnskabelighed og objektivitet. Set i det perspektiv, tegner symbolismen sig snarere som en skærpelse af realismen. Det er den vinkel, jeg vil prøve at følge i et kort rids.

Jean-Jacques Rousseau (1712-78) er formentlig den første til at gøre opmærksom på, at den menneskelige natur er historisk betinget og under stadig forandring, ikke en én gang fastlagt og for alle tider givet størrelse. Immanuel Kant (1724-1804) følger i hans spor med sine tre kritiske undersøgelser og påviser fornuftens begrænsninger, hvor hans distinktion mellem „das Ding an sich“ og „das Dinf für uns“ år senere, i 1931, skal finde en overraskende og hidtil uimodsagt bekræftelse i Kurt Gödels teorem: „Until recently it was taken as a matter of course that a complete set of axioms for any given branch of mathematics can be assembled (...) The discovery that this will not work is one of Gödels major achievements.”¹⁵ – sandheden er større end erkendelsen! Selv indenfor et så logisk og afgrænset område som tørre tal, endda kun de naturlige medregnet. Men allerede med Kants *Kritik af den rene fornuft* er vejen

¹³ SK: SV 15, p. 73

¹⁴ I hans eget tidsskrift *Taarnt*

¹⁵ *Gödel's proof*, p. 56

banet for tre af det 19. århundredes mest indflydelsesrige tænkere: Søren Kierkegaard (1813-55), F.M. Dostojevskij (1821-81) og Friedrich Nietzsche (1844-1900).

Sidste forbindes jo i tide og utide med erklæringen om, at Gud er død; det glemmes oftest, at han faktisk beklager det: „Således sagde djævelen en gang til mig: „Også Gud har sit helvede: det er hans kærlighed til mennesket!“ Og nylig hørte jeg ham sige: „Gud er død; af sin medlidenhed med menneskene døde Gud.““¹⁶ At det er en beklagelse, kommer tydeligt til udtryk i senere værker som *Afgudernes ragnarok* og *Antikrist*: „– Jeg vender tilbage, jeg fortæller kristendommens ægte historie. – Allerede ordet »kristendom« er en misforståelse –, i grunden var der kun én kristen, og han døde på korset. »Evangeliet« døde på korset. Hvad der fra dette øjeblik kaldes »evangelium«, var allerede modsætningen til det, *han* levede: et »dårligt budskab«, et *dysangelium*“¹⁷. Det er ikke kristendommen som sådan, han vender sig så stærkt mod i dette værk, men præsterne, som han finder har fordrejet ’det glade budskab’ i en vranglære, og heraf udleder han sit begreb om ’slavemoralen’. Nietzsche har et skarpt blik for nihilismens fare: „Ørkenen øges: ve den, der rummer ørken-øde!“¹⁸ og prøver at finde vejen ud med sine tanker om ’overmennesket’ og ’viljen til magt’. Forkætrede begreber, som er blevet misbrugt til det ulidelige trods den tydelige advarsel, han selv udtrykker: „Mennesket er en line, udspændt mellem dyr og overmenneske – en line over en afgrund.“¹⁹ Med ’viljen til magt’ mener Nietzsche ikke magt over andre, men over sig selv: magt er på tysk forbundet med verbet *machen*: at gøre, ordne, formå, klare, evne – evnen til at anlægge flest mulige perspektiver på tilværelsen og deraf følgende mere sikker beherskelse af egen tilværelse ud fra en større og mere alsidig forståelse. Hans præference for den aforistiske form gør det imidlertid svært at finde tråden i hans tænkning, men nemt at flænse uspiselige brudstykker ud af den sammenhæng, hvori de er tænkt.

Hvad også glemmes i forbindelsen med ’Guds død’, er, at det snarere er Dostojevskij, som er den første til i ramme alvor at spørge til konsekvenserne af nihilismen: „Hvis Gud er død, er alt tilladt“, lyder det gennemgående tema i *Brødrene Karamasov*, hvor den ene af brødrene, Ivan rammes af en dobbelt skepsis: han er overbevist ateist, men også i sin ateisme forbliver han en tvivler. „Det er ikke Gud, jeg nægter at anerkende, Aljósja, jeg sender ham blot entré-

¹⁶ *Således talte Zarathustra*, p. 73

¹⁷ *Antikrist*, p. 50

¹⁸ *Således talte Zarathustra*, p. 256

¹⁹ *Ibid.*, p. 11

billetten ærbødigst tilbage.²⁰ Ateisten har samme problem, som den troende: hvad er det han afviser? Logisk set må også den første have et gudsbegreb!

Og før igen har Kierkegaard sammfattet i konstateringen: „Vor Tid har tabt alle substantielle Bestemmelser af Familie, Stat, Slægt; den maa ganske overlade det enkelte Individ til sig selv“²¹ – mennesket er gledet ud af alle sammenhænge og hænger frit sprællende i et eksistentielt tomrum, hvor meningstab og fremmedgørelse råder.

Fælles for de tre er, at eksistentialismen ligger i svøb hos dem: mennesket må selv tage ansvar for sit liv og fovalte det efter evne; træde i karakter, blive synlig for sig selv og andre: *ex 'ud af', sistere – 'stille sig'*. I deres radikale spørgen til eksistensens grundvilkår får de gravet så dybt i bevidstheden, at nutidens psykologer og psykiatere endnu gang på gang vender tilbage til dem og deres efterkommere: Heidegger, Merleau-Ponty, Sartre m.fl.

På den baggrund, og selvfølgelig med inspiration talrige andre steder fra, kommer litteraturen op gennem 1800-tallet til at vie tanke- og følelseslivet en stadigt stigende interesse. Når J.P. Jacobsen (1838-1885) af samtiden bliver beskyldt for ikke at have greb om kompositionen i hverken *Fru Marie Grubbe* eller *Niels Lyhne*, skyldes det, at han i begge værker spænder korte situationer voldsomt op og med stor præcision registrerer stemninger hos sine personer; viser, hvordan de fødes og dør, ofte på et førbevidst niveau:

„Det var saa stille om dem først; saa hørtes der paa Trappegangen en Pige gaa og tralle og polere Laase, og Dørgrebene Vrikken brød brutalt ind over Stilheden og gjorde den endnu større, naar den pludseligt kom igjen. Saa holdt det op, nu var der kun Persiennernes sagte, søvnigt taktfaste Slag. / Den tog Mælet fra dem, denne Stilhed, Tankerne næsten ogsaa, og hun blev siddende som før, med Blikket ud mod Entréens mørke, og han blev staaende, bøjet over hende, stirrende ned ad Tærnet paa hendes Silkeskjød, og ubevidst, lokket dertil af den bløde Tavshed, begyndte han at vugge hende i Stolen, ganske blødt, ganske blødt . . .“²²

Andre steder kan han fælde årelange forløb ind i ganske korte beskrivelser; Marie Grubbes 16 år i „et aldeles begivenhedsløst Ægteskab“ med Palle Dyre fylder et par sider, og Niels Lyhnes korte lykke med Gerda får trods sin intensitet ret beset heller ikke mange; de fleste beslag-

²⁰ FMD: SV 3, p. 334

²¹ SKS 2, p. 148

²² SV 2, p. 113 f

lægges af barnets død – den oplevelse, der knækker Niels; han er en brudt mand bagefter, uden fremtid.

På den måde dissekerer Jacobsen sine personer; lægger et snit gennem en vigtig situation og breder den ud, mens forløbet frem til den næste kun skitseres groft. Og når frem til den opfattelse, han lader dr. Hjerrild formulere i *Niels Lyhne*: „Et Menneske hænger ikke *saa* nøje sammen.“²³ At det også er forfatterens personlige mening, kan understøttes med et brev til Edvard Brandes: „I Virkeligheden er der enkelte sider i Menneskene der ikke hænger sammen; hvor skulde ogsaa en *saa* complex, *saa* mange Steder fra hentet, uddannet og paavirket Ting som den aandelige Side af et Menneske, være organisk hel.“²⁴

Herman Bang (1857-1912) udtrykker den samme opfattelse: „Hvad Realismen oprindelig synes at have set, er, at, som Taine siger, Tingene i Livet sjældent er *saa* ganske simple (...) Selv Billedet af det enkelte Sjæleliv vil altid spalte sig i Billeder. Det Iagttagnes Mangfoldighed er for overvældende, og Forfatteren viger tilbage for af egen Magtfuldkommenhed at sammensmelte alt dette Mangeartede og alle disse Modsigelser, der rummes i det samme Liv. Jeg kjender derfor heller ikke nogen realistisk Roman, der ikke er en Samling Billeder, løsevne Blade af den menneskelige Sjæls store Bog, en Bog, Ingen har læst tilende, og hvis Opløsning derfor Ingen kjender.“²⁵ For siden, i det berømte 'impressionismebrev' til Erik Skram, helt at afstå fra at gå videre end til personernes handlen. Brevet er et svar på dennes kritik af, at Bang „ikke vil give fuld og rund Besked“ og „aldrig vil gøre den Dvælen og de Overvejelser,“ som kan uddybe og forklare personerne. Bang replicerer:

„De har ved disse Ord ramt Sømmet netop på Hovedet. Det er just dette „Impressionisten“ ikke *vil*. Og Grunden til, at han ikke vil det, er den, at han tror det ugørligt. Impressionismen i Fortællekunsten er netop Barn af den fuldkomne Mistillid til „den psykologiske Roman“s „Dvælen og Overvejelser“. / Impressionisten tror, at det menneskelige Følelsesliv med al dets tusendfoldige Sammensathed er et endløst og altfor uredt Garn. Han strækker magtløs Vaaben overfor denne gaadefulde Blanding af bevidst og ubevidst, af villet og viljeløst.“²⁶

²³ SV, bd. 2, p. 126 f

²⁴ SV 6, p. 104 f. – i brev af 30.03.1880

²⁵ *Realisme og Realister*, p. 15 f.

²⁶ Her citeret fra *Herman Bang – mellem masker og mennesker*, p. 186 ff.

Nu strækker Bang på ingen måde våben, men vejen frem er for ham den 'sceniske' beretning, hvor dramaets teknik bringes ind i romanen; strengt taget bruger han i sine mest vellykkede værker en teknik, eller et sprog, der mest minder om filmens: ikke blot replikker og handlinger, men samtidig ditto, 'overblændinger', 'krydsklip' – det er her, han finder nogle af sine stærkeste virkemidler. På den måde behøver han ikke forville sig ud i „et endløst og altfor uredt Garn“, men kan holde sig til fænomenerne: det, der kommer til syne, og som ingen „Dvælen“ og ikke nok så mange „Overvejelser“ kan ændre.

Fremstilling, ikke beretning; showing, not telling – læseren må principielt selv fortolke fænomenerne; helt dy sig kan han jo dog ikke. Det bliver ligefuldt en skærpelse af realismen: forfatteren forsvinder mere og mere bag sine billeder, og lader læseren ene om finde rundt i det fiktive univers. Når Bang hertil, som tidligere berørt, lægger bevidstheden ud i rummet, uden nærmere forklaring, så nærmer han sig symbolismen i én forstand: de skildrede fænomener er ikke kun fænomener, men tillige noget mere. I en anden forstand er han stadig naturalist, realist, impressionist: han styrer uden om metafysikken, og der kommer ingen indbrud af uforklarlige eller usandsynlige fænomener. Her strammer Amalie Skram så grebet i novellen ”Glæde”.

Den lægger to spor ud. Et realistisk, hvor den forestående død skildres nøgternt som en intethed, der vækker gru og angst hos Dorthea. Selve dødskampen og de smerter, der kan være forbundet hermed, synes derimod at beskæftige hende påfaldende lidt. Endnu mere bemærkelsesværdigt: heller ikke de mennesker, hun nu skal tage afsked med, fylder meget i hendes tanker. Hvad der nu end er kommet mellem hende og den forhadte „Nakke“; hun føler ingen sorg over at skulle skilles fra ham. Han er helt uden betydning, kun til besvær – og der synes ikke at være andre i hendes liv.

Det andet spor kommer ind via hendes drømme og visioner og har mytisk karakter. Myten, og den beslægtede genre, eventyret, er kendetegnet ved at udspille sig i en urtid, der omspænder historisk tid til alle sider – netop derfor kan de virke fortolkende ind på menneskets tidslige situation. Begge genrer bruger et sprog, hvor det reale plan fortolkes gennem billeder: en overgangssituation bliver til fx en bro, der skal forceres; de kræfter og farer, overgangen, prøvelsen, fristelsen – eller hvad det nu drejer sig om – måtte være forbundet med, manifesterer sig som troldtøj, drager og andet godtfolk. Teknikken med at spejle det indre i det ydre og forvandle hint til levende væsener, der synes at handle uafhængigt af den person, de reflekterer, er for så vidt ældgammel – og virkningsfuld! Forskellen mellem de to genrer ligger ho-

vedsageligt i, at myten tager på sig at fortolke livets tilblivelse og grundvilkår, mens eventyret beskæftiger sig med personlige konflikter og individets indlemmelse i det kollektive.

Hvor Bang holder inde foran det usandsynlige eller naturstridige, der holder Skram sig på den sikre side af en anden grænse: de mytiske indbrud indfinder sig kun, når det endnu er muligt at give dem en plausibel eller endog realistisk forklaring med i købet; de kommer i forbindelse med et blund, en morfindosis eller ved indgangen til den evige nat.

Den grænse brydes af så mange andre, for blot at nævne nogle få: den næsten samtidige Selma Lagerlöf (1858-1940), noget senere Johs. V. Jensen (1873-1950), Karen Blixen (1885-1962), Pär Lagerkvist (1891-1974) og Martin A. Hansen (1909-55). Ingen af dem holder sig i det realistiske spor, men boltrer sig lystigt med mytiske og eventyrlige indslag. Især Blixens forfatterskab står som en foruroligende og særpræget skikkelse i det litterære landskab: i hendes fortællinger kan man aldrig vente at finde sin gamle, velkendte verden i uberørt stand efter sidste punktum.

Til den anden side vil jeg pege på forfattere som Martin Andersen Nexø (1869-1954), Jacob Paludan (1896-1975), Hans Kirk (1898-1962), Hans Scherfig (1905-79), Leif Panduro (1923-1977) og Tage Skou-Hansen (f. 1925) som alle fortsætter den realistiske genre, omend på deres ganske egne vis.

De to spor i Amalie Skrams novelle synes således at ramme ind i to retninger, der præger moderniteten: en forstærket realisme til den ene side, hvor det ofte er et stærkt socialt engagement, der kommer til udtryk og tematiserer forholdet mellem individ og kollektiv. Til den anden side fortællingen, som hos Jensen og især Blixen kan slå helt over i 'den fantastiske'. Her er fokus i højere grad rettet mod tilværelsens grundvilkår: kærligheden, døden, identiteten, friheden og ensomheden – de store og vanskelige spørgsmål, som efter min opfattelse kun kan rejses og leve i og med en åbenhed for metafysikken. Som ikke nødvendigvis behøver at være knyttet til tro eller have religiøse dimensioner overhovedet, men i høj grad til denne evne: at kunne undre sig – den betagede og fascinerede undren.

Bilag: Udsigelse

Bevidst					Førbevidst/ubevidst		
Forfatter							Døden
	Implicit fortæller					Kærligheden Lidelsen	
		Dorthea			Stemmen Drømme Visioner Erindringer Myte/Eventyr Symbol		
			„Nakken“	Sygeplejersken			
	<i>Afsnit</i>	<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>V</i>	<i>VI</i>

Det skraverede felt angiver det område, Dorthea har adgang til: egen bevidsthed. Den bølgede dobbeltlinie, at der er sprækker i 'muren' mellem bevidst og førbevidst/ubevidst. Men den indgår tillige i den fuldt optrukne linie, der skal markere fald og stigen i vidensniveau.

Litteraturliste

- Auring, Steffen: "Vælg, sagde Stemmen". *Om det realistiske og det mytiske i Amalie Skrams Glæde* i *Dansk Noter* nr. 3 1999. Dansk lærerforening, København 1999
- Bang, Herman: *Ludvigsbakke*. DSL/Borgen, København 1986
- Bang, Herman: *Realisme og Realister. Portrætstudier og Aforismer*. Gyldendals Uglebøger, Gyldendal, København 1966
- Bang, Herman: *Værker i Mindeudgave I-VI*. Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, København og Kristiania 1920-21. Ved citater herfra henvises med ViM samt bind og sidetal, fx ViM II, p. 48. Hvor teksten bruger spatiering til fremhævelse af ord, har jeg erstattet med kursivering
- Brandes, Georg: *Hovedstrømninger i det 19. århundredes litteratur. Emigrantlitteraturen*. DET lille FORLAG, København 1999 (genoptryk i moderne retskrivning af 1. udg. fra 1872)
- Brandes, Georg: *Danske Digterportrætter*. Gyldendals Bibliotek bd. 17, Gyldendal, 3. oplag, København 1981
- Dostojevskij, Fjodor M.: *Samlede værker 1-24*, Stig Vendelkærs forlag, København 1966. Ved citater herfra henvises med FMD: SV samt bind og sidetal, fx FMD: SV 3, p. 89
- Jacobsen, J.P.: *Samlede Værker 1-6*. Rosenkilde og Bagger, København 1972-74. Ved citater herfra henvises med SV samt bind og sidetal, fx SV 2, p. 56
- Hansen, Jens Ørum: *Herman Bang. Mellem masker og mennesker*. Systime, Herning 1992
- Hansen, Per Hofman & Holk, Iben: "Amalie Skram. Foreløbigt portræt" i *Epøke*, udskrevet fra URL: <http://www.e-poke.dk/skram.asp> den 09.06.04
- Kierkegaard, Søren: *Samlede Værker 1-19*. Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 5. udg., København 1994. Ved citater herfra henvises med SK: SV samt bind og sidetal, fx SK: SV 2, p. 67
- Kierkegaard, Søren: *Søren Kierkegaards Skrifter 1-55*. Gads Forlag, København 1997 ff. Ved citater herfra henvises med SKS samt bind og sidetal, fx SKS 17, p. 110
- Krupp, Finn Frederik: "Intimsfærens katastrofer. Amalie Skram – Sommer" i *Læsninger i dansk litteratur*, bd. 2. Odense Universitetsforlag, Odense 1998
- Mortensen, Birgit: "Amalie Skram" i *Kvinno*, udskrevet fra URL: <http://www.kvinfo.dk/side/170/bio/1282/> den 09.06.04
- Nagel, Ernest & Newman, James R.: *Gödel's proof*. Routledge, London 1998
- Nietzsche, Friedrich: *Antikrist*. Filosofibiblioteket, Hans Reitzels Forlag, København 1998
- Nietzsche, Friedrich: *Således talte Zarathustra*. Lindhardt og Ringhof, 4. udg., København 1996
- Retterstøl, Nils: "Selvmordsproblematikk hos Amalie Skram" i *Suicidologi*, udskrevet fra URL: <http://www.med.uio.no/ipsy/ssff/amalie3.htm> den 09.06.04
- Skram, Amalie: "Glæde" i *Samlede Værker*, Niende del. Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, København – Kristiania 1907. Hvor teksten bruger spatiering, har jeg i citater herfra erstattet med kursivering.
- Tolstoj, Leo: *Anna Karénina 1-2*. Store russiske fortællere, Edito Bøger, København u.å.

Opslagsværker

- Albeck, Ulla: *Dansk Stilistik*. Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 7. udg., København 2000
- Collin, Finn og Køppe, Simo (red.): *Humanistisk Videnskabsteori*. DR Multimedie, København 2000
- Etymologisk ordbog. Danske ords historie*. Politikens Forlag, 1. bogklubudg., København 2002
- Fibiger, Johannes m.fl. (red.): *Litteraturens tilgange – metodiske angrebsvinkler*. Gads Forlag, København 2001
- Hansen, Ib Fischer m.fl. (red.): *Litteraturhåndbogen 1-2*. Gyldendal Uddannelse, 6. udg., København 2001
- Jansen, F.J. Billeskov m.fl. (red.): *Verdens Litteratur Historie 1-12*. Politiken, København 1974
- Jensen, Johan Fjord m.fl. (red.): *Dansk litteraturhistorie 1-9*. Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 3. udg., København 2000
- Jørgensen, Keld Gall: *Semiotik – en introduktion*. Samlerens Bogklub, København 1999
- Jørgensen, Keld Gall: *Stilistik. En håndbog i tekstanalyse*. Samlerens Bogklub, København 1999
- Lademanns Multimedia Leksikon 2002*, CD-Rom, Egmont Lademann A/S, København 2001
- Lübcke, Poul (red.): *Politikens filosofi leksikon*. Politikens Forlag, København 1996
- Kristensen, Sven Møller: *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*. Gyldendal, 2. udg., København 1973
- Michelsen, Knud (red.): *Forfatterleksikon. Udenlandsk litteratur 1-2*. Rosinante Forlag, København 1999
- Møller, Lis (red.): *Om litteraturanalyse*. Systime, Århus 1995
- Nielsen, Erik A. og Skriver, Svend: *Dansk Litterær Analyse – Grundbog med antologi*. Akademisk Forlag og DR Multimedie, København 2000
- Nøjgaard, Morten: *Det litterære værk. Tekstanalysens grundbegreber*. Odense Universitetsforlag, Odense 2002
- Politikens Store Ordbogs-cd-rom. Version 2.1*. Politikens Forlag, København 1999
- Rasmussen, Henrik (red.): *Gads Litteraturleksikon*. Gads Forlag, København 2001
- Stefánsson, Finn og Sørensen, Asger (red.): *Gyldendals Religionsleksikon. Religion / Livsanskuelse*. Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1. bogklubudg., København 1999
- Traustedt, P.H. (red.): *Dansk Litteratur Historie 1-4*. Politikens Forlag, København 1964-66