

Steen Klitgård Povlsen

Frygten for indflydelse

Om Tom Kristensens "Hærværk" og James Joyces "Ulysses"

Den amerikanske litteraturforsker, kritiker og professor ved Yale University Harold Bloom døde i oktober 2019 89 år gammel efter et langt og produktivt liv i litteraturens tjeneste. Bloom var som så mange af de store skikkelser i litteraturvidenskabens historie en kontroversiel figur. Det er jo ofte sådan, at disse teoretiske fyrtårne udarbejder et syn på litteraturen, der for at blive så skarpt og tydeligt som muligt overser en mængde nuancer. Harold Blooms kendteste værk er nok bogen "The Western Canon" fra 1995, der udnævner 26 værker fra litteraturhistorien til ganske simpelt at være de største. Med et kvalitetsbegreb, der ikke tager hensyn til ideologiske, sociale, kønsmæssige og andre ligegyldige kriterier. "Theories of resentment", som Bloom kalder sådanne. De 26 forfatterskaber hæver sig over den slags smålige vurderinger og er ganske enkelt de bedste. Det er selvfølgelig provokerende, men også fascinerende, for de 26 forfattere er jo vitterlig mestre, og et eller andet sted ligger der et kvalitetsbegreb, der ikke kan reduceres til de omstændigheder, værkerne er skrevet ind i. Vi ved jo også fra den aktuelle danske debat, at kanonbegrebet er svært at komme uden om.

Harold Bloom havde selvfølgelig ingen som helst forbindelse med hovedpersonen i James Joyces roman "Ulysses", Leopold Bloom. Harold Bloom omtalte ganske vist Joyce med stor veneration rundt om i sit omfattende forfatterskab og optog ham skyldigst blandt de få udvalgte i "The Western Canon", i afsnittet om "The Chaotic Age", som han i sin Vicoske opdeling af historien kalder den moderne tid¹. Langt den største vægt i hans kanon-begreb ligger ellers på den "aristokratiske" og "demokratiske" tid. Jeg vender tilbage til Joyce-kapitlet i "The Western Canon" nedenfor. I et interview med irsk radio fra 2015 oplyste han, at han utallige gange havde undervist i "Ulysses", men altid havde bedt de studerende om at omtale Leopold Bloom med hans ungarske navn Virag: han har usurperet mit gode navn Bloom, sagde han (Harold) til dem - grinende. Han skulle ikke nyde noget af at blive beskyldt for at plagiere mesteren.

Der er dog en ikke uvæsentlig lighed mellem Harold og Leopold Bloom, hvad selve navnet vel også antyder: de var begge jøder. Leopold i ikke særlig udpræget grad, Harold mere eksPLICIT, idet han var opvokset i en jiddisch talende familie indvandret fra

¹¹ Harold Bloom: "The Western Canon. The Books and School of the Ages", Harcourt Brace and Company, New York, San Diego, London 1994, pp- 413-432.

Ukraine, og først lærte engelsk som seksårig. Han bevarede hele livet interessen for jødisk mystik, herunder kabbala, og gnostisk filosofi, og skrev bøger og artikler om sådanne emner. Bl.a. bogen "Fallen Angels" fra 2007 og flere bøger om bibelsk mystik og forholdet mellem litteratur og kristendom. Jeg må med skam melde, at jeg ikke har læst nogen af dem, men kan konstatere, at han i sine omtaler af Joyce ikke i særligt omfang bringer denne ind omkring det religiøse. Det er hans forhold til mesteren Shakespeare, der optager ham.

Men Joyce var jo ikke for ingenting opdraget hos jesuitterne, og vi ved, at han hele livet bevarede interessen for deres forestillingsverden, selvom han forkastede den katolske kirke og al dens (onde) væsen. Bl.a. i en voldsom parodi på jesuitternes helvedesprædiken i "Portrait of the Artist". Han var stadig under deres indflydelse, selv om han – med sit alterego Stephen Dedalus i Portrættet - gjorde den faldne engel Lucifers ord "Non serviam", jeg vil ikke tjene, til sine egne. Lucifer er i sig selv en mystisk og sammensat figur i kristendommen med både forbindelse til visse steder i "Det gamle testamente" (Jeremias 2,20 og Esajas 14,12), hvor der omtales et sådant oprør mod Herren; og til romersk mytologi, hvor Lucifer er en drengeskikkelse, der som lysbringer forbindes til morgenstjernen Venus. Hvordan denne melange er opstået, skal jeg ikke gøre mig klog på, men jeg kan se, at Joyce bruger figuren i det symbolske spil i "Ulysses".

Og det har så alligevel noget at gøre med Harold Blooms Joyce-portræt i "The Western Canon". "Ulysses" spalter Luciferfiguren ud på romanens to hovedpersoner, sådan at Stephen stadig er oprøreren, der ikke vil tjene to – nej, for resten: tre – herrer (den katolske kirke, den engelske imperialisme, og den irske nationalisme) – og Bloom er lysbringeren, der ikke alene går rundt i Dublin og udøver gode gerninger, men også i helt bogstavelig forstand finder et lys i sit hus og får gelejdet Stephen ind i sit køkken. Og siden bragt lyset op på øverste etage. Ikke til gudforsamlingen forstås, men til noget der godt ind imellem kan sammenlignes: den hellige ægteseng.

Alt det ved vi læsere af "Ulysses" udmærket, også at de to udgaver af Lucifer i det fantasmagoriske kapitel "Circe" smelter sammen i portrættet af digteren Shakespeare, hvis liv og forfatterskab Stephen tidligere har holdt et længere foredrag om, så det både lignede hans egen og Blooms skæbner. På en måde lever de begge et liv i en slags skygge fra den store skikkelse i engelsk litteratur, under hans åndelige indflydelse så at sige. Og det er netop pointen hos Harold Bloom: for ham er den poetik, Stephen udvikler i "Scylla og Carybdis"-kapitlet, et forsvar for Shakespeare som litteraturens suveræne guddom ("All in all"), mens Bloom-skikkelsen er et portræt af Shakespeare som person. "Ulysses" er altså i hans læsning et kritisk opgør med den for Harold Bloom store mester, idet hans liv og værk integreres i romanen selv. Til gengæld er Joyces senværk "Finnegans Wake" en total forkastelse af selve kampen mod autoriteten i et monstrøst,

opløst kaos-værk. Det er svært at finde ud af, om Harold Bloom finder dette positivt eller foragteligt, men det er i alt fald for ham den logiske udgang på Joyce opgør med indflydelsen fra Shakespeare.

Harold og Leopold Bloom har altså meget lidt med hinanden at gøre, men læser man nøjere dog noget. Ingen af dem har dog noget som helst at gøre med, at navnet Bloom også indgår i et stednavn, nemlig som betegnelsen på en bydel i det indre London: Bloomsbury. Bloom-bebyggelsen, Bloomskebing, Bloomstrup, eller hvad vi nu vil oversætte det med. Her må vi dog også konstatere, at Joyce udnytter Bloom-navnet til en stedsbetegnelse i "Ulysses", nemlig i omtalte 15. kapitel "Circe", hvor Bloom (Leopold) er blevet udnævnt til borgmester i Dublin, der derfor omdøbes til "The new Bloomusalem", en ækvivalent til Det ny Jerusalem, biblens genopståede hellige by. Det går selvfølgelig 'ilde' med den (bemærk ordspillet!) som med Blooms karriere som borgmester i øvrigt, og vi får en kort, men intens skildring af den ødelagte by, en skildring hvoraf man kan se, at Joyce har udnyttet presseberetninger af englændernes bombardement af Dublin efter påskeopstanden 1916. Et af de mere tydelige eksempler på, at "Ulysses" nok foregår d. 16. juni 1904, men er skrevet mange år senere – med en anden historisk optik.

Vi kan derfor godt tillade os at associere videre i historien (og hvis der er noget, der både fascinerer og irriterer i Harold Blooms skrivestil er det hans frie slentren rundt i den kanoniske litteratur), til at også bydelen Bloomsbury blev bombet, nemlig under den såkaldte "Blitz" i efteråret 1940, hvor tyskerne forsøgte at bringe englænderne i knæ ved at bombe deres hovedstad. Det lykkedes som bekendt heller ikke. Men det gik ud over forfatteren Virginia Woolf (der også er blandt Harold Blooms 26 apostle) og hendes mand Leonard, hvis lejlighed i Bloomsbury blev ramt af tyske bomber, så parret måtte fortrække til deres hus i Sydengland, Monks House nær landsbyen Rodmell i Sussex. Hvor de i øvrigt boede største delen af tiden i forvejen. Bombningen af Bloomsbury boligen var dog det sidste skub til Virginia Woolfs depression, der fik hende til at begå selvmord i marts 1941. Det er dog et spor, vi ikke skal følge i denne sammenhæng.

Det er derimod ikke irrelevant, at Virginia Woolf havde et meget kompliceret forhold til omtalte forfatter James Joyce og hans roman "Ulysses". For Harold Bloom var Virginia Woolf først og fremmest en gudbenådet læser, og hans kapitel om hende i "The Western Canon" er netop bygget op omkring hendes roman "Orlando" som et værk om læsning. Derfor undrer det også Bloom (Harold), at hun var så dårlig til at læse "Ulysses". Hun havde læst nogle af de indledende kapitler, som var blevet trykt i et amerikansk tidsskrift, og også omtalt dem positivt i en artikel i 1919. Jo, de gav skam et nyt syn på virkeligheden og var ret interessante. Ikke mere. Og da bogen endelig udkom i fuldt omfang i 1922 nægtede hun i første omgang at læse den. Hun mente at hun havde fået nok. Kun fordi hendes gode ven T.S. Eliot (Tom) pressede på og omtalte "Ulysses" som

den betydeligste roman i vor tid, tog hun sig sammen. Men hun kunne ikke lide, hvad hun læste: hun mente Joyce var vulgær, en gadedreng og overdrev sine formelle spidsfindigheder. På det tidspunkt var Virginia Woolf også begyndt at læse Marcel Proust, og det var en helt anden sag, syntes hun: han var guddommelig, androgyn til fingerspidserne og en strålende stilist. Ikke som Joyce.

Men Virginia Woolf *var* en højintelligent og uhyre trænet læser. Hun havde siden sin pure ungdom fungeret som kritiker ved "Times Literary Magazine" og havde anmeldt hundredvis af bøger skarpt og præcist. Hvordan kunne hun tage så grusomt fejl af et mesterværk som "Ulysses"? Spørgsmål er stillet flere gange i Woolf-forskningen siden "The Western Canon", og nogle har foreslået, at hun måske var misundelig på Joyce. Misundelig på hans kreative innovation, på hans originalitet og evne til at skabe et stort sammenhængende kunstværk med et moderne udtryk. Noget hun selv gerne ville, men i 1922 knap nok havde skabt.

Men misundelse ("resentment") hos en så moden og overlegen personlighed som Virginia Woolf? En så lav følelse vil man nødigt tiltænke den store forfatterinde, måske den største af slagsen engelsk litteratur har frembragt. Måske var der i Woolfs tilfælde snarere tale om en nødvendig beskyttelse, en åndelig afskærmning, der skulle muliggøre udfoldelsen af hendes egne skaberevner? En selvomsorg som vi jo kender fra utallige kunstnerbiografier, en søgen mod stilhed, ensomhed og selvstændighed.

Det passer dog ikke med den uhyre sociale Virginia Woolf, hvis dagbog ganske vist indeholder klager over de mange venner og sociale forpligtelser, men også sprutter af begejstring over de mennesker, hun møder, og glæden ved andre mennesker. Hun var "la grande diseuse", det store konversationstalent, som hendes ven forfatteren E.M. Foster kaldte hende, der opretholdt en stor omgangskreds selv midt i intensive skabelsesperioder. Måske ligefrem brugte den kreativt.

Var der da i Virginia Woolfs forhold til Joyce ligefrem tale om en angst for indflydelse? En angst for at Joyces store værk skulle mase sig ind på hende og sætte sig fast i hendes bevidsthed. Kvæle hende som selvstændigt individ så at sige? Som hendes far næsten havde gjort i sin tid, men han var gudskelov død allerede i 1904, sjovt nok samme år hvor "Ulysses" foregår. Den faderskikkelse fik hun først pillet ned fra piedestalen og gjort til en demokratisk figur i roman "To the Lighthouse", men hun sloges med hans indflydelse hele sit liv.

Her er vi så igen tilbage ved Harold Bloom, der i 1973 udgav en bearbejdelse af sin disputats fra Yale University under titlen "The Anxiety of Influence"². En bog der lige som Blooms øvrige forfatterskab har vakt umådelig irritation og kritik, men som alligevel bliver ved med at øve en virkning og sandsynligvis også vil kunne det her efter forfatterens død. Fordi den så ansporende rammer et fænomen, som man har kendt til siden litteraturens begyndelse, men som er ekstra vigtigt for den strømning, der er blevet benævnt "modernismen": det intertekstuelle spil mellem store værker.

Blooms drastiske og provokerende hovedgreb i "The Anxiety of Influence" er at reducere litteraturhistorien til en opgør mellem fædre og sønner. Og skal det retfærdigvis siges: mellem mødre og døtre. En stor forfatter m/k sætter en standart for, hvordan man skal skrive, og en lærling (en 'ephebe' kalder Bloom det), mand eller kvinde forsøger at skabe sit eget, originale værk i skyggen fra mesteren. Blooms pointe er, at indflydelsen fra forbilledet ikke kan eller skal negligeres, men bearbejdes på forskellig måde. Den forfatter der kan det, bliver en "stærk" forfatter og kan optages i kanon, den der ikke kan bliver en epigon og (for Bloom) ligegyldig.

Bloom opstiller seks måder, denne 'stærke' bearbejdning af en stor forfatter kan foregå på, og jeg vil i det følgende komme ind på nogle af dem. Blooms primære stof er engelsk poesi og er ikke altid lige let at applicere på prosatekster. Men nogle af grundprincipperne gælder også for den sammenligning, jeg i det følgende skal forsøge. En af de vigtigste er, hvad Bloom kalder elevens "clinamen", dvs. hans/hendes fejllæsning eller misforståelse af mesteren, en læsning der frugtbart bruger forløberens teknik til at "swerve" dennes tekst i retning af, hvad man selv vil skabe. Man kan også bare læse videre på forbilledet, ligesom skrive dennes tekst til sin kulmination – andre gange måske "ad absurdum". Mere radikalt er den såkaldte "kenosis", der tydeligt bryder med forløberen, men på en sådan måde at dennes værk befinder sig i det nye, stærke kunstværk som en skygge. Eventuelt som en dæmonisering, der tydelig viser, hvordan eleven siger "non serviam" til mesteren. En metode især for poesi er askesen, tilbagetrækningen i minimalisme, der komprimerer forløberens værk i en intensitet, der skaber en ny form. En sidste, næsten apokalyptisk form kalder Bloom "apophrades", og omhandler, hvad jeg ville kalde gen-læsning, den stadig tilbagevending til forløberværket og en slags besværgelse af dets genkomst. Temaet "de dødes genkomst" er centralt for modernistisk litteratur, men jeg er ikke helt sikker på Blooms pointe her. Det er som om hans bog løber ud i den mystik, han elskede så meget og dyrkede.

² Harold Bloom: "The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry", Oxford University Press, New York, Oxford, second edition, 1997.

For nu kort at vende tilbage til Virginia Woolf, som det ellers ikke skal handle om i denne artikel, så vil jeg hævde, at hun påbegyndte sit moderne forfatterskab som en reaktion på en beskyldning for at ligge under for indflydelsen fra en litterær autoritet. Det var da veninden Katherine Mansfield i en anmeldelse af hendes anden roman "Night and Day" påstod, at den var "Jane Austen up to day"; og at det var, hævdede Mansfield, uanstændigt i 1919 at udgive en sådan roman, uden at nævne at der lige havde fundet en stor, alt omvæltende krig sted i Europa. Det chokerede Woolf, hun havde nemlig ret! Selvfølgelig lidt afhængig af, hvor meget vægt man lægger på udtrykket "up to day". Mansfields argumentation og Woolfs reaktion på den skal jeg ikke gennemgå her, det har jeg gjort i min bog om Virginia Woolf, "Bølger og Linjer". Men der er ingen tvivl om, at romanen "Jacob's Room" fra 1922 var en reaktion på Mansfields artikel: det var Woolfs første store eksperiment med den sprængte form, beskrivelsen af en figur gennem et mylder af spejlinger i andre personers bevidsthed. Et forsøg i den multifokale genre, som vi i dag kan vurdere som et mesterværk, men som Woolf i sin stadig selvkritiske analyse, som aldrig slap hende, ikke fandt helt vellykket. Hun ville både have spængning og sammenhæng, ville vise en person både spejlet i alles bevidsthed og helt sig selv.

Her var det så, at hun læste "Ulysses". Og blev overvældet af, at man både kunne skrive så forskelligartet i mange stilarter – og samtidigt holde en handling og en psykologi fast i et stramt mønster. Både narrativt og symbolsk. Alle kan se, at "Mrs Dalloway" fra 1925 er dybt påvirket af "Ulysses" og samtidigt fuldt lever op til, hvad Harold Bloom kalder et "stærkt værk". Hvad han da også indrømmer i artiklen om hende i "The Western Canon". Vi har hele settingen i en storby, en hovedperson der går ud for at gøre et ærinde og vender hjem og finder et ubehageligt brev. Vi har the stream-of-consciousness, der afspejler, at personerne pendulerer rundt i byen, vi har de forskellige fejllæsninger og misforståelse, der alligevel får en positiv betydning. Og vi har den konfrontation med døden, som i hele den klassiske tradition siden Homer har været et led i genvindelsen af livskraft og –mod. "Mrs Dalloway" er umiskendeligt påvirket af "Ulysses" og alligevel helt sig selv. Et værk i den store kanon. Woolfs selvstændige greb er hendes organisation af handlingen og personerne omkring titelfiguren, hendes brug af "de døde tilbagekomst", og brugen af Septimus Warrens død til at skabe Clarissas 'tilbagekomst' til selskabet. Fra det imaginære møde i erindringen med den døde. Det og en række gennemgående symboler (Big Ben) konstituerer Woolfs selvstændige mesterskab. Hun endte med ikke at være bange for James Joyce (og så glemmer vi, at andre senere var bange for hende!).

Vi kan altså konstatere, at det lykkedes Virginia Woolf at skabe et i Harold Blooms forstand "stort værk" på energien fra frygten for indflydelse. Det kan vi glæde os over i

dag. Nu stiller spørgsmålet sig: gjorde den danske forfatter Tom Kristensen (i det følgende TK) også det, da han i 1930 udsendte romanen "Hærværk", som tydeligvis bærer træk af "Ulysses", ja, ligefrem bruger Joyces roman på centrale steder i handlingen? For at skyde os ind på dette problem, må vi endnu en gang slå en lille sløjfe på fremstillingen i en af disse ekskursioner, som Harold Bloom så ofte excellerer i – til stor fornøjelse for læseren og øjensynlig også for ham selv. Uden sammenligning i øvrigt.

I sin store og normgivende biografi om James Joyce fortæller Richard Ellmann om Joyces besøg i København i efteråret 1936. Her traf han som bekendt ved et tilfælde forfatteren TK og blev i øvrigt af journalisten Ole Vinding ført rundt i by og opland og præsenteret for andre litterære personligheder. Herunder på forlaget Martin den på det tidspunkt designerede oversætter af "Ulysses": Johanne Kastor Hansen. Det fremgår af noterne til Ellmanns afsnit om Joyces ophold i København, at det bygger på samtaler med både Kastor Hansen, TK, Kai Friis Møller og Ole Vinding, hvis artikel om sit indtryk af Joyce Ellmann refererer fyldigt fra den engelske oversættelse³.

Så langt så godt, men der synes at have sneget sig en fejl ind i referatet, hvad enten det nu skyldes Ellmann selv eller en anden kilde, han bruger: en artikel af M.S. Byram fra James Joyce Quartely i 1977. Jeg citerer fra Ellmann: "He [Joyce] showed considerable interest in the books of his new friends, and asked Kristensen particularly for a copy of his novel *Haervaerk en anden* (1923), which was influenced by *A portrait* in its description of childhood and youth in Copenhagen" (693). Citatet indikerer, at det er TKs roman fra 1923 "En anden", som Joyce gerne vil have, men at han øjensynlig (eller Ellmann eller Byram?) også er klar over, at han har skrevet en roman med titlen "Hærværk". I Ellmanns tekst er de slået sammen til én. Årstallet peger på "En Anden", der netop er fra 1923, "Hærværk" udkom 1930. Om han nogen sinde fik den første eller begge romaner i hænde, ved vi ikke. Han kunne som bekendt læse lidt dansk, men gjorde det i 1936 næppe, dertil var hans syn for dårligt. Det skulle bruges til andet, mere vigtigt. Hvem der (eventuelt?) har bildt ham ind, at "En anden" skulle være påvirket af "Portrait of the Artist", ved jeg heller ikke, det er i alt fald helt ud i hampen. "En anden" er en ganske 'anden' roman, en socialrealistisk skildring af drengefællesskaber og identitetsproblemer i det indre København omkring århundredeskiftet, set fra en position i Shanghai – den har ingen lighed med det subtile spil mellem ydre og indre sprog i Portrættet og dets stærke erotiske symbolik. Men det kan være, at Kristensen i en samtale har antydnet denne indflydelse for at give lidt prestige til en roman, som han ikke var helt tilfreds med, og som heller ikke var blevet modtaget med større entusiasme.

³ Richard Ellmann: James Joyce. New and Revised Edition", Oxford University Press, 1983. Citaterne i det følgende er til den udgave.

Tidligere i sin omtale af Joyces besøg i København nævner Ellmann imidlertid, at Joyce "remembered seeing two articles on *Ulysses* that had appeared in 1931" (ibid.). Her huskede han mere rigtigt: Der var selvfølgelig tale om to artikler der var offentliggjort i 1931, og de handlede i øvrigt om meget andet end romanen, nemlig den dobbeltkronik, som TK offentliggjorde i Politiken i oktober 1931 og slet og ret havde kaldt "James Joyce". Skal man forstå noget om Joyces indflydelse på Kristensen er det en god idé at starte her. Det kunne have været interessant at vide, om Joyce var gjort bekendt med indholdet i denne dobbeltkronik, og hvad han sagde til portrættet af ham selv (som moden mand). Men det foreligger der intet om. I herværende sammenhæng er det dog forbindelsen til TK selv, der skal interessere os, og her er dobbeltkronikken meget interessant.

I 1931 var der kun gået et år siden "Hærværk" var udkommet, og så vidt jeg har kunnet se i anmeldelserne af romanen, var der ingen der endnu havde opdaget dens forbindelse med Joyces værk. Man var alt for meget optaget af romanen som nøgleroman om det intellektuelle miljø omkring avisen Politiken og forfatterens (og andres) alkohol problemer. Desuden havde de fleste af de danske kritikere endnu ikke læst "Ulysses". TKs introduktion til Joyces forfatterskab var altså i ordets egentlige betydning et pionerarbejde.

Senere var der flere, der havde læst "Ulysses", nu hvor Joyces mesterværk gik sin sejrsgang over verden. Og Kristensen blev senere i livet meget omhyggelig med at understrege, at forbindelsen mellem "Hærværk" og "Ulysses" var mindre vigtig. Det er helt tydeligt, at hvor han i 1931 gerne vil opbygge et helteportræt af Joyce, er han senere blevet grebet af "frygten for indflydelse". Nu gælder det om at nedtone betydningen af forløberen – for at rydde grunden for en læsning af hans eget værks originalitet. Sådan som Harold Bloom beskriver det i "The Anxiety of Influence". Hans vedholdende afsværgelse af indflydelsen fra Joyce, kunne jo tyde på, at han godt vidste at han havde et problem. Eller at der var et forhold.

Allerede i 1954 hævdede han i artiklen "Derfor skrev jeg Hærværk", at han af Joyce havde lært "de nærgående skildringer af mennesket i dets alt for menneskelige stillinger", hvad Jens Andersen i sin TK-biografi⁴ skånselsløs udlagde som en hentydning til Blooms berømte toiletbesøg i "Calypso"-kapitlet. Og bemærker, at sådan noget gør man jo ikke i "Hærværk". Nej vel, men Kristensen kan jo også have tænkt på så meget andet. Et menneske foretager sig som bekendt så meget andet end at gå på toilettet.

Vigtigere er derfor, hvad Tom Kristensen sagde i et radiointerview i 1964, som Jens Andersen også gengiver: "Man påstår, at Hærværk er påvirket af Ulysses. Og det

⁴ Jens Andersen: "Dansende stjerne. En biofrai om Tom Kristensen", Gyldendal 1993. Citaterne i det følgende er til denne udgave.

påstår jeg også (...) jeg har nærmest det indtryk, at jeg engang gik ind i et dunkelt belyst værksted, hvor det vrimlede med de fineste, tekniske instrumenter. Og af dem tyvstjal jeg to. Næmlig streaming consciousness-stilen og tema-teknikken, mens jeg lod Odysseus-skemaet og de vanvittigt fine parodier ligge som uvedkommende" (528). Kristensen indrømmer altså to "tyverier" med den øjensynlige skyldbevidsthed, Harold Bloom også beskriver som typisk for litteraturens 'lånere', men Kristensens selvironisk gestus er selvfølgelig her åbenbar. Han skammer sig ikke.

Til gengæld er det mere gådefuldt og interessant med de to aspekter af "Ulysses" som udgør tyveriet: bevidsthedsstrømmen og tematikken. Hvad angår det første er det jo indlysende for læsere af de to romaner, at der er milevid forskel på den måde den såkaldte "indre monolog", "dækkede direkte tale" eller hvad man nu har oversat "stream-of-consciousness" med, bliver gengivet i "Ulysses" og "Hærværk". Kristensen giver for så vidt er udmærket beskrivelse af Joyces brug af teknikken i sin dobbeltkronik, hvor det hedder: "... det lyner med Tanker og Associationer. De forskellige Personers Tankeindfald sættes nemlig lige ned paa Papiret, som om ogsaa de var Replikker, uden at det dog angives, hvem der tænker saadan eller hvorfor. Tit er det hele Gaader, som først løses flere Hundrede Sider længere henne i Bogen, hvor man maaske faar en reel Oplysning og ud fra den forklare den tidligere Tankeassociations mystiske forløb"⁵. Sådan noget finder ikke sted i "Hærværk", hvor man altid er klar over hvem der taler og tænker, og hvor man hele tiden har en overordnet fortæller til at redegøre for baggrund og sammenhæng for det tænkte. Jens Andersen har helt ret i, at bevidstheden aldrig strømmer frit i "Hærværk" og altid skal "stødes, puffes og hjælpes frem". Han giver selv i sin gennemgang af romanen flere glimrende eksempler.

Så det ene af Kristensens indrømmede tyverier er altså et falsk spor: en madding lagt ud til kritikerne, så de bevæger sig i den forkerte retning. Det er ligesom med det "menneskelige altformenneskelige" (der jo i øvrigt er et Nietzsche-citat!) smart gjort, og i det første eksempel virkede teknikken over for en begavet kritiker som Jens Andersen. Men "tema-teknikken", hvad er det? Og har Kristensen lånt noget af den fra "Ulysses"? Her kan det betale sig igen at gå tilbage til kronikken fra 1931. Her skelner Kristensen mellem to spor i "Ulysses": det hellenske mønster, dvs. Homer-parallellerne, som Kristensen opregner og som han i radiointerviewet distancerer sig fra. Det siger ham ikke noget, siger han, hvorefter han i de følgende sider refererer til det uophørligt. Nødtigt, men gerne kan man forstå.

⁵ Her gengivet fra optryk i "James Joyce 1882-1982", redigeret af Bent Wiberg, Jørgen Ulrich og Jørgen Christian Hansen, Rhodos 1982, 118. Citaterne i det følgende er fra denne udgave.

Det andet spor er det katolske, "den katolske metodik" som Kristensen kalder det, og her er han på hjemmebane. TK var ikke specielt klassisk dannet, men han var lidt katolsk i hovedet og hældede i høj grad til det mystiske. Hans vision af "Ulysses" var ikke den attiske klarhed og lys, men den katolske dogmatik og dunkelhed. Personligt kan jeg godt få øje på begge dele, men lad det ligge. Kristensens grundtolkning af "Ulysses" hænger sammen med hans initiale bestemmelse af Joyce som først og fremmest katolsk. Han har ganske vist, skriver han i kronikken, forladt den katolske kirke, men er "kun ved hjælp af skolastiske begreber [...] i stand til at finde udtryk for sin Modernitet" (111). Langt den største direkte tekstparafrase i kronikken er da også af Father Arnalls fantastisk helvedesprædiken i "Portrait of the Artist", som også er en stilistisk tour-de-force, der virkelig har revet både Joyce og Kristensen med. Her er der ingen frygt for indflydelse hos Kristensen, han lapper Joyces tekst i sig. Det er katolicisme for fuld udblæsning.

Men karakteristikken af Joyce som først og fremmest katolik er imidlertid tilsat modifikationen: som gøgler. En katolsk gøgler. Det er et mærkeligt ord, Kristensen her plotter ind. Først i forbindelse med en irsk tradition, der åbenbart skulle være særligt gøgleragtig, med navne som Oscar Wilde og Bernhard Shaw. Hvor han har den kronologi fra fremgår ikke, men havde han kendt Samuel Beckett, der jo i en periode var sekretær for Joyce i Paris, ville det måske være blevet noget klarere. I "Mens vi venter på Godot" er vel et par af verdenslitteraturens mest markante gøglere, med dem ville den irske tradition have set stærkere ud. Kristensen klarer sig dog uden Godot og beskriver Joyce som en katolsk gøgler, der bruger hele det katolske begrebsapparat, udvider det, vender rundt på det – og gør grin med det. De to sidste sider i kronikken summerer op på denne bestemmelse, blasfemi og sort messe i ét. I en kanonade af spørgsmål afslører Kristensen, at han i sin læsning er langt inde i maskinrummet i Joyces mesterværk; at han som en anden Penelope er ved at optræve det fletværk, som Joyce har skabt i "Ulysses" – lige som han gjorde det til at strikke sin egen tekst sammen. Den teknik, Harold Bloom påstod var metoden for skabelsen af alle "store værker".

Den eneste gang TK bortset fra indledningen og afslutningen på sin artikel bruger gøgler-begrebet konkret er i en omtale af en af "Ulysses'" mange misforståelser og fejllæsninger. Han refererer Mollys misforståelse af ordet 'metempsykose' og skriver, at dette ord "hele bogen igennem dukker op i de snurrigste Associationer, halvt humoristisk [...]. Tilsyneladende en Pudsighed, men i Virkeligheden en Hemmelighed, der udleveres med en Gøglers Grimasser" (120-121). Kristensen fokuserer altså sin forståelse af "Ulysses'" gøglerkarakter omkring dens ordspil, "uden hvilken ingen læser nogen Sinde vilde have fattet, hvorfor bogen hedder Ulysses, og hvorfor Kompositionen er saadan, som den er" (120). Det er en meget radikal tolkning, men ikke helt forkert. Jeg kan blot påpege, hvilken central rolle Bantam Lyons misforståelse af Blooms bemærkning om, at han lige

skulle til at kaste sin avis væk, eller Martha Cliffords forveksling i sit brev til Bloom af ordene "world" og "word" har for hele forløbet i "Ulysses". Eksemplerne er mangfoldige.

Harold Bloom interesserede sig også fortløbende for begrebet "misreading" og kaldte ligefrem fortsættelse af "The Anxiety of Influence" for "A Map of Mis-readings", men hans eksempler rundt omkring i det af hans forfatterskab, jeg har læst, kredser nok mere om fejllæsninger i et større format end blot enkelte ord. Hans opfattelse af fejllæsningens konstruktive karakter i megen litteratur, kan dog også bruges om de ordspil, der forekommer i "Ulysses" og megen anden moderne litteratur. "In the beginning was the pun", som den irske gøgler Samuel Beckett engang sagde om Joyces værk. Det gælder også for Tom Kristensens "Hærværk". Lad os derfor se lidt nærmere på dette aspekt – og læse det i lyset af "Ulysses".

"Hærværk" handler også i en vis forstand om en gøgler, eller som det flere gange hedder om hovedpersonen Ole Jastrau: en sømand på landlov, skide fuld og på rulleskøjter ville vi måske sige i dag, maliciøst men ikke uden forbindelse med virkeligheden kaldt "Jazz-trav" eller bare Jazz. Mest udtryksfuldt da han i 1. del danser spansk dans med journalistkollagen Eriksen på Bar des Artistes⁶. Der dukker faktisk også sådan et par dansende gøglere op i 15. kapitel af "Ulysses": de farvede brødre Tom og Sam Bohee, der "skramler gennem en breakdown i klodsede træsko, klimprende, syngende, ryg mod ryg, tå hæl, hæl tå, med smældfedesmaskende niggerlæber [...] trommende klimprende, danser de løs diddle diddle cakewalk"⁷, hvilket udløser Blooms flirt med Mrs. Breen og den efterfølgende beskrivelse af den i bogens symbolik så vigtige "tepotte-leg" (468ff). En leg, der går ud på, at man ikke må benævne en bestemt genstand, men altid skal omtale den med ordet 'tepotte'. En leg med sproget, der har vidtrækkende følger – for Blooms kærlighedsliv og for romanen "Ulysses".

Det er næppe sandsynlig, at Tom Kristensen har bemærket, at en af de to dansende negre i "Ulysses" bærer hans fornavn (men hvem ved?). Men man kunne benytte hans lidt besynderlige og meget centrale bestemmelse af Joyce som "gøgler" til at genoverveje hans forhold til den irske mester, til forholdet mellem "Ulysses" og "Hærværk". TK og den katolske gøgler James Joyce. Jeg har tidligere argumenteret for en parallel mellem de to romaners handlingsgang, og plæderet for at personernes gang i "Ulysses" fra den strålende morgen i Martello-tårnet gennem nedstigningen i

⁶ Jeg citerer "Hærværk" fra 7. oplag, Gyldendal 1963, her p. 115. Der er kommet en mængde kommenterede og bedre trykte udgaver af romanen siden da, men alle mine noter og henvisninger i tidligere artikler om værket er til denne udgave. Derfor vedbliver jeg at bruge den.

⁷ James Joyce: "Ulysses", oversættelse af Karsten Sand Iversen, Gyldendal 2014, p. 467. Citaterne idet følgende er fra denne udgave.

underverdenen og undervandet og den brændende by til Mollys talende jord i sidste kapitel rummer en parallel til forløber gennem de fire elementer i "Hærværk". En bevægelse fra luftigheden til det faste jord – med alle de associationer det nu kan rumme⁸. I disse forløb er der en lang række ting og begivenheder, Kristensen har taget fra "Ulysses" og genbrugt i "Hærværk". Tyverier kunne man sige af en mere uskyldig slags: de to hovedpersoners manglende nøgler, svingdøren i avisens indgang, besøg i bordellet, forceringen af et stakit, etc., etc. Når man læser "Hærværk" kan man let forlenes til gang på gang at udbryde: "Jamen det er jo lige som i "Ulysses"". Og det er det ofte - næsten. Da så "Ulysses" et stykke henne i handlingen rent fysisk dukker op og får en funktion i et af Jastraus erotiske eventyr, har det næsten karakter af déjà vu. Vi har mødt den før i en række allusioner.

Men jeg vil her benytte TKs ansats i sin dobbeltkronik om Joyce som lejlighed til at henlede opmærksomheden på den rolle, misforståelser og leg med ords dobbelte betydning spiller i "Hærværk". Det er hverken i "Ulysses" eller i "Hærværk" bare et forsøg på at "en-joyce oneself", som Jens Andersen hånligt kalder det i sin biografi, det er et forsøg på at tage sprogets flertydighed og misforståelighed alvorligt og udnytte det til at skabe en fast litterær struktur. Det var for begge den eneste måde de kunne håndtere den kaotiske varden og deres liv i moderniteten på.

Det handler i den forbindelse jo også om sønnen/eleven TKs forhold til faderen/læren Joyce. Og her er det selvfølgelig ikke uinteressant, at begge romaner i eminent grad rummer den familiekonflikt, som Harold Bloom løbende reflekterer sin frygt for indflydelsen igennem. I den store forfatters værk gør sønnen (i enkelte tilfælde datteren) oprør mod faderautoriteten ved at erkende og ændre hans mesterskab. Ikke vige uden om det, men føre det videre, hvirvle det rundt, vende det om, som i en dans. Anderledes, men genkendeligt. Som Virginia Woolf gjorde det med indflydelsen fra Joyce og derved skabte et forsonligt portræt af både sin mor og sin far. En kompliceret familie- og skabelshistorie.

Også "Hærværk" handler som bekendt om forholdet mellem faderen og sønnen. Sønnen kalder sig Steffen Steffensen, og læsere af romanen har siden dens udgivelse let kunne genkende allusionen til Joyces unge digter Stephen Dedalus i "Ulysses". Begge er mest forfattere in spe: Stephen skriver et lille epigonalt digte i en pludselig indskydelse på Sandymount Beach, Steffensen skriver et par mere modne og færdige digte i en gevaldig brandert, digte som tænder en indre ild (dvs misundelse) i Jastrau, og som han sætter i sin avis på litteratursiden.

⁸ Se min "Dødens værk. Fem kapitler om døden i moderne litteratur, litteraturteori og psykoanalyse", Aarhus Universitetsforlag 2000, pp 217-248.

Men Steffensen hedder i virkeligheden Stefan Stefani og har ændret sit navn i foragt for faderen, og ved et tilfælde (eller en misforståelse) kommer hans digte i Dagbladet under hans faderlige navn. Det fører til, at han bryder forbindelsen med Jastrau, der har overtaget en slags valgfader rolle i forhold til ham, som Bloom gør det i forhold til Stephen i "Ulysses". Men hvor Stephen går ud i natten efter det sakrale møde med Bloom i dennes køkken, og efterlader forholdet mellem dem i en slags uafklarethed, bryder Stephen helt med Jastrau og søger optagelse i den katolske kirke. En ironisk finte til Joyce fra Kristensens side, der jo i kronikken kaldte Stephen forfatterens alter ego. Jastrau, der jo ligner Kristensen selv som et alter ego, bryder ikke sammen over for katolicismens ideologiske pres og fortsætter sin bane mod den roman, som han er godt i gang med og som det antydes, at han vil fuldende. Måske den roman vi lige har læst. Eller noget lignende.

Altså et eksempel gennem navnelegen på den lykkelige udgang på frygten for indflydelse. Det har noget med smitte at gøre: luderen Sorte Else smitter den gamle Stefani, der smitter tjenestepigen Anne Marie, der smitter sønnen Steffen. Jastrau bliver (måske) også smittet af Sorte Else, men får smitten standset af sin læge og holder sig derefter fra Anne Marie. Den fysiske og den ideologiske forlokkelse er blevet standset. Harold Bloom gør i sin bog et par steder opmærksom på ligheden mellem "influence" og "influenza" i deres evne til at smitte, en ordleg Joyce i øvrigt bruger i "Finnegans Wake". Intet tyder på at Bloom har fået ordspillet fra Joyce – det er jo ret oplagt. Og der er efter min viden ikke noget spil på ordet i "Ulysses", hvor Stephens besøg på bordellen ingen fysiske følger får. Heller ikke Blooms hurtige association omkring en mulig smitte fra Boylan får nogen følger. Smittetemaet er ikke vigtigt i "Ulysses".

Det er det imidlertid i "Hærværk". Går man til tysk – og det gør TK flere gange, som vi skal se – er det påfaldende, at ordet "anstecken" både betyder smitte og tænde ild til. Jastrau oplever gardinerne hos Sorte Else i hendes lejlighed over for hans egen som en ildspåsættelse, også Steffensens digte virker sådan på ham. Og til sidst sætter Steffensen eller Anne Marie eller begge i forening ild på hans lejlighed. Men det er kun godt: han skal jo ud af denne smittecirkel, skal begynde på en frisk. Fri for smitte, fri for indflydelse. Hertil tjener ilden. Harold Bloom kalder det den nødvendige renselse, 'kenosis', som enhver digter skal igennem for at slippe af med indflydelsen fra idolet. Sådan kunne man oversætte det underliggende ordspil omkring dette tema i "Hærværk".

Ved at parodiere en søns pseudoopgør med faderen, løsgør TK sig fra den overvældende indflydelse fra James Joyce og "Ulysses", som ellers ligger som en klam hinde over hans roman. Det er et af de midler, hvormed han forvandler en krybende reverens til selvstændig kunstnerisk styrke. I sin gnostiske terminologi har Harold Bloom ikke noget imod at tale om at "the ephebe" (en ung yngling) bliver "God", gud, vi andre

behøver ikke bruge så dramatisk en terminologi. I "Ulysses" forekommer der imidlertid en omvendning af ordet hund (dog) til gud (god), som udstyrer de forskellige hunde i romanen med en vis symbolsk valør. Bl.a. de hunde, der snuser rundt på stranden i 3. kapitel, som i øvrigt også skulle have en vis lighed med den græske gud Proteus, der har givet kapitlet navn. Omvendningen finder bogstaveligt sted i en enkelt sætning i "Circe"-kapitlet, hvor alt muligt andet også vendes om. Det er så lidt, at det næsten ikke bemærkes i mylderet af omvendinger (katastrofer som det også benævnes).

Men i "Hærværk" spiller denne omvendte hund en fremtrædende rolle, på en måde der svarer ret godt til Harold Blooms begreb om 'clinamen': at det nye værk tager et begreb fra forbilledet og viderefører det ved at sno det, afsporet det, måske endda føre det ad absurdum. I 3. kapitel af "Ulysses" går Stephen på stranden i Sandymount blandt nogle hunde – i "Hærværk" går Ole Jastrau målrettet og helt eksplicit "i hundene". Først symbolsk ved at drikke sig fra familie og job, men til sidst også helt bogstaveligt ved at opføre sig som en hund. Det sker da Jastrau sammen med den evige Kjær efter deres tur til Dyrehaven ankommer hos Fru Kryger, som jo har lånt Jastraus eksemplar af "Ulysses" og hvor han spiller hund: "Jeg er en hund. Vov, vov, vov!" (378). Efter at han har sovet noget af rusen ud på fru Louises sofa, kalder hun ham som optakt til deres korte og forkrampede samleje en "Grand Danois" og behandler ham lidenskabsløst som den tjenestepige, hun 'tilfældigvis' har givet fri den aften. Men for Jastrau er oplevelsen en vigtig station på vejen til den frigørelse fra nederlaget, som han er i gang med. Tilfreds tænder han sin pipe og røgen stiger fredeligt til vejrs som i slutningen af Shakespeares stykke "Cymbeline" – citeret ved udgangen af 9. kapitel i "Ulysses".

En parodi på "Ulysses" eller en videreførelse af dens symbolik, en "swerve" af hans ordspil på omvendningen dog/god? Begge dele vil jeg hævde, ligesom den dug, der flagrer flere steder i "Hærværk", og som personerne ikke rigtigt kan få styr på. Vender man den om, har man Gud. Det er min påstand, at man ikke forstår "Hærværk" fuldt ud, hvis man ikke går ind på alle disse ordspil og tager dem alvorligt. Forstår at også Kristensen jonglerer med sproget, "obskøn i sin middelalderlige, religiøse nihilisme, og samtidig gøgler", og dermed ligner alle disse irske forfattere, som "Pokker skulde skrive alvorligt om, da man aldrig véd, hvornaar de holder En for Nar" (kronikken p. 110). Her ligger vel ligefrem en opfordring til også at læse Kristensens egen kronik som gøgl?

Harold Bloom har et kort afsnit i sin bog med titlen "A Manifesto for Antithetical Reading", hvor han sidestiller det at skrive et nyt digt (dvs litterært værk) op imod et tidligere værk med det at læse både det tidligere og det senere værk. Altså fungere som kritiker. Konklusionen er vel, at det at læse et litterært værk kun kvantitativt er anderledes end at skrive et nyt: "For just as a poet must be found by opening in a precursor poet, so must the critic. The difference is that a critic has more parents. His

precursors are poets and critics" (95). Bortset fra denne forskel i antallet af forløbere, er digtere og kritikere i samme båd.

Der er selvfølgelig meget mere at sige om forskellen mellem at skrive og læse litteratur, men man kan bruge Blooms formulering til at få øje på den opfordring, der ligger i TK kronik om Joyce: læs "Ulysses" som var den skrevet af en gøgler – og gør det samme med mit værk, mit "Hærværk". Bloom skriver i samme "manifest", at al poesi er både "contraction and expansion" (ibid.), og følger man nogle af de gennemgående ordspil i "Hærværk" i forhold til de tilsvarende i "Ulysses", kan man tydeligt se forskellene. Ordspillet med hundene var et tydeligt eksempel på, at Kristensen har taget et lille, marginalt ordspil fra "Ulysses" og udvidet dets brug i sin roman. Jastraus målrettede forsøg på at "gå i hundene" bliver et hovedtema i "Hærværk". Det er "expansion".

Det modsatte er nøgletemaet, hvor Kristensen udnytter et stort og mangesidet motiv i "Ulysses" til en lille, men dog central episode i "Hærværk". I "Ulysses" er de to hovedpersoner begge på forskellig måde blevet fortrængt fra deres boliger, og er kommet hjemmefra uden deres nøgler. Nu er symbolikken som bekendt, at vi efter i løbet af bogen at have mødt flere nøglepar eller -bundter, forstår, at de to nøgleløse personer ved at slå sig sammen, og ved den enes "snarrådighed" lykkes med alligevel at komme ind i den enes hus. Sammen kan to nøgleløse åbne døren til Paradis, deres minusnøgler bliver i den forstand lagt over kors – som Sct. Peters nøgler til det katolske Paradis. Det er kendt stof fra "Ulysses"-litteraturen.

De første mange år, jeg underviste i "Ulysses" forklarede jeg denne figur ved den episode, hvor de to mænd står og tisser sammen uden for Blooms hus, mens de er ved at tage afsked, og hvor deres urinstråler krydser hinanden. Som deres arme krydsede hinanden, da de gik tilbage i 16. kapitel. Senere har jeg konstateret, at sådan står der faktisk ikke: de står ved siden af hinanden og urinerer, mens deres blikke fokuserer på den samme stjerne. Synslinjerne udgør altså en slags Y-form, ligesom det fremhæves, at Blooms urinstråle alene er typisk y-formet. En fejllæsning der dog ikke ændrer budskabet: vi er klare over, at vi her har forbogstavet til det ord, der så pompøst skal afslutte værket: Yes. Så kan Bloom sætte den nu fundne nøgle i døren og lukke Stephen ud – til den usikre eksistens der venter ham.

I "Hærværk" er det enklere, men alligevel vigtigt. Det er "contraction" i forhold til nøgletemaet i "Ulysses". Også de to hovedpersoner hos Kristensen er på et tidspunkt kommet af sted uden nøgler: Steffensen har ikke fået sin af Sanders, hos hvem han bor, og opsøger derfor Jastrau og beder om at måtte sove på hans divan. Det får han lov til (96). Senere efter middagen hos Krog og den efterfølgende tur i Guldaldersalen afleverer Jastrau sine nøgler til Johanne, der derefter endeligt beslutter sig for at blive skilt.

Men da Jastrau efter den store svigretur vender tilbage til lejligheden, har hun dog betimeligt lagt nøglerne under måtten (233). Begge de to hovedpersoner kommer altså ind – i den katolske kirke må de derimod give op: dér er lukket. TK bruger nøglesymbolikken fra "Ulysses", men giver den en drejning, der peger på en fundamental anden optik i hans roman. Kvinden er nu ikke én, man skal hjem til og som ligger og venter – utro, men villig. Johanne tager selv affære og forlader den synkende skude. Der er ganske vist en gammel kæreste, der vistnok lurer i baggrunden, men det er ikke noget, der spiller en rolle i sammenhængen. Motiverne fra "Ulysses" er der, men bruges anderledes.

En anden lille detalje, som man nok skal være en trænet "Ulysses"-læser for at opdage: da Jastrau efter sit ophold i detentionen afhenter sine ejendele står der, at de omfatter "nogle ungarske mønter, han gemte som lykkeskilling" (172), og derefter putter tilbage i lommen. Aha! tænker man: han går også med en talisman som Bloom går med sin kartoffel, og det er svært ikke at undre sig over det ungarske, Bloom har jo en ungarsk oprindelse. Der må være en forbindelse. Kartofflen har som bekendt en central betydning i "Ulysses", hvor den refererer til den magiske urt, moly, Odysseus fik af guden Hermes, og som holdt ham uantastet af troldkvinden Kirkes forvandling af hans mandskab til svin. Med den i lommen går Bloom gennem Kirke-kapitlets bordelscener med sin ædruelighed og ærbarhed i behold. Vi kan godt se, at der er en forbindelse mellem en "moly" og så hans hustru "Molly" – det er nok i sidste instans hende, der holder Bloom på dydens rette vej, tænker vi. Denne sammenhæng er alment accepteret i "Ulysses"-forskningen.

Men de ungarske mønter bliver kun omtalt dette ene sted i "Hærværk" og spiller øjensynlig ingen rolle i handlingen. Og så måske alligevel: for Hermes-figuren dukker faktisk op på romanens allersidste sider. Kjær og Jastrau sidder uden for Bar des Artistes og overvejer situationen: skal Jastrau bruge de penge, han har fået af Kryger til at rejse til Berlin for – og derved slippe ud af hærværkets by København. Eller skal han fortsætte den evige gentagelse, som allerede pater Garhammer har fortalt ham var helvede, og som han selv har erfaret noget lignende med. Jastrau holder en tikroneseddel i luften, hvor der i en oval er gengivet et Hermes-hoved. Sådant et var der øjensynlig på danske pengesedler i slutningen af 20'erne. Hermes var jo de vejfarendes og derfor også handlens gud, i den antikke mytologi brugt som gudernes udsending. Nu kunne det tyde på, at Jastrau med denne pengeseddel – som han et kort øjeblik overvejer at rive i stykker – også har fået en slags 'moly' i hånden: en magiske "lykkeskilling", der kan bringe ham frelst gennem krisen. Og ud af syndens by København. I så fald må vi forstå – gennem den subtile reference til "Ulysses" – at Jastrau kommer på fode igen og bliver sekretær for professor Geberhardt i Berlin.

Men Hermes var også tyvenes Gud - og det er måske baggrunden for, at TK lader Jastrau nå jorden og sove på Tyvegangen på Christianshavns vold. Navnet er

fremhævet flere gange, selv om ingen kilder kan dokumentere dets geografiske eksistens. Der er noget tvetydigt ved det navn, sådan som der er det med mange navne i "Hærværk". De er fulde af mystik, siger Jastrau et sted. Eller myte kunne man tilføje. Ligesom "Ulysses" er det. Det 'stærke' ved "Hærværk" er, at TK tager denne mystik/mytologi på sig, bruger den, vender den om, splitter den op, og kører den ad aburdum – og får et selvstændigt vægtigt kunstværk ud af det. Han frygter ikke indflydelsen.

Det gør derimod Steffensen. For ham er det traditionelle sprog "en mokke. Menneskene skulle aldrig have indladt sig med hende. De skulle aldrig have lært at tale, de skulle ikke. Det er det, der har ødelagt livet" (158), slynger han ud, da Jastrau har opdaget hans digt "Diminuendo". Der bestemt ikke er rensat for traditionelt sprog – tværtimod ligner det den senromantiske stemningslyrik, som også Joyce hengav sig til i sin tidlige digtsamling "Chamber Music". Både Steffensen og Stephen havde indladt sig med den fristende luder og var blevet smittet. Og Jastrau var blevet smittet af Steffensen med galskab, som han senere betror til Anna Marie, men nu er han (Steffensen) gudskelov væk (319).

Ja, for Steffensen har draget en konklusion af angsten for den åndelige smitte, som Harold Bloom omtaler under sit afsnit om "askesen": han smider kunsten ud og melder sig ind i den katolske kirke. For Steffensen er det "logik", for vi andre ser det ud til, at han har skiftet den ene smitte ud med en anden. Det gør Jastrau ikke, og det gjorde TK ikke. Begge var fascineret af det katolske gøgleri, men udnyttede det konstruktivt. Som Joyce gjorde det. Den store kunstner er ikke bange for den store, stygge – forløber, men tager kampen op og vinder. Det er Harold Blooms hovedtese.

Vi som læsere skal heller ikke være bange for sprogets overgramsede mokke og undlade i asketisk tilbageholdenhed at hengive os til hende. Vi skal læse alle de finurlige spidsfindigheder og gøglende sprogpil vi kan få øje på, og ikke være bange for en gang imellem at læse forkert. Det kan der ligefrem nogle gange ligge noget konstruktivt i. I sin første længere samtale med fru Kryger på Bar des Artistes, hvor han træffer hende og hendes beundrer Raben, praler Jastrau med sin rolle som kritiker: han læser altid sine anmelderbøger strengt og negativt, det er det eneste publikum vil have, hævder han, venlige og medlæsende anmeldelser forbliver uden virkning (302). Alle ved, at TK som anmelder næsten altid var positiv, og havde en formidabel evne til at stryge en forfatter med hårene, at være empatisk og befordrende. Fru Kryger tror da heller ikke, at Jastrau taler sandt, og det gør han vel heller ikke. Han praler. Hans anmeldelse af Steffensens fars bog om Jesus har dog været stærkt ironisk og kritisk, og det sætter jo en lang handlingskæde i gang.

Hans sidste anmeldelse i Dagbladet, efter at han har sagt sin stilling op, er af en oversættelse af den franske religionshistoriker Ernest Renan, som også optræder i Stephens forelæsning om Shakespeare i 9. kapitel af "Ulysses". Næppe tilfældigt. Vi kan gætte på, at det er af Renans bog om Jesus' liv, da det ville ækvivalere med Jastraus tidligere anmeldelse af Stefanis bog om samme emne, men det kan også være af Renans erindringer, der netop udkom i dansk oversættelse på tidspunktet for handlingen i "Hærværk", 1927. Det fremgår ikke af sammenhængen. Derimod er det meningsgivende, at en anmeldelse af en anden Stefanibog, som Jastraus kollega Eriksen har bedrevet, kommer grueligt galt af sted – pga. af en sættefejl i trykkeriet. Eriksens beskrivelse af Stefani som en "forkættet charmeur" er blevet til en "forkælet charmeur" (112). Sig så ikke, at fejllæsninger ikke kan være meningsfulde!

Men sammenligner man de to af Jastraus anmeldelser, vi hører noget mere detaljeret om, kunne det tyde på, at han mod slutningen af sin anmelderkarriere har nået til en ny holdning til sproget og til det at læse i det hele taget. Hans ironisk-distancerende attitude til Stefani (hans hovskisnovski spørgsmål om, hvorfor han ikke har udstyret Jesus med seksualdrift), er nu afløst af en mere sober, selvstændig analyse af Renan. Efter at have sagt op på bladet føler han sig "usårlig", kan skrive det han virkelig mener og føler. Han er ikke længere bange for indflydelse: den angst der ligger i romanens berømte motto: "Frygt sjælen og dyrk den ikke – for den ligner en last". Nu har Jastrau fået mod til at skrive, som den han er: "Det var umuligt at holde den subjektive tone i artiklen nede. Sproget klang. Hvert ord fik dobbelt betydning. Ned med følelsen! Haardhed! Ha, nu ligner det objektivitet" (321). Vi bemærker, at selvironien stadig ikke har forladt Jastrau, men også at han accepterer sprogets dobbeltydighed. Han behandler nu fader Renan i en sønlig tone, betror han Vuldum, der dukker op på kontoret mens han skriver, han kan nu se religionsteoretikerens "grumme intellektualitet" klart (322). Og han vil ikke tjene, han føler sig fri.

Vi kan selvfølgelig ikke vide, om alt nu ender i fryd og gammen, heller ikke i den roman, vi på dette sted er ved at have læst færdig. Men noget har vendt sig – om. Ligesom ordet Dagbladet uden for Jastraus kontor. Det er godt, lige som det i sidste instans var godt, at han vendte sine familiefotografier om i sin lejligheden: han skulle jo fri af dem. Ud af den platonske hule med dens skyggeeksistenser og ud i den virkelige verden, sådan som "Hærværk"-forskningen så ofte har påvist det. At denne omvending så finder sted kl. 16.30, hvor Den evige Kjær bæres op (det samme tidspunkt, hvor Blooms ur er gået i stå i Nausica"-kapitlet i "Ulysses"), understreger vel blot det absurde i Nietzsches slogan om Die ewige Wiederkehr": også denne fantasme er Jastrau kommet fri af. Ved at bruge en række tekstbidder fra Nietzsche er han kommet videre, heller ikke Nietzsches indflydelse er han bange for. Det behøver vi andre heller ikke. Smitten kan bremses,

luderen Else kan vendes om: "se el", jf. Joyces hyppige spil på det hebræiske ord for gud "el". "Se Gud". Og hans leg med bogstavet 'l', som TK overtager i "Hærværk". Bloom der bliver til Boom og tilbage igen. Og sådan kunne man blive ved: sprogets gøglerier holder aldrig op.

Harold Bloom beskrev litteraturhistorien som et fader/søn opgør, i enkelte tilfælde også et moder/datter opgør (Austen/Woolf fx). Det provokerende i hans "The Anxiety of Influence" ligger i dens ensidighed: skidt med den historiske udvikling, økonomi, politik, sociale forskydninger, køn: alt det interesserer ikke Bloom, for ham drejer litteraturen sig om et opgør mellem litterære fædre og sønner. Blandt de 26 hellige navne i hans vestlige litteraturkanon befinder sig ét, som umiddelbart vækker undren: Sigmund Freud. Hvad har han skrevet af litteratur, tænker man? Romaner, digte, skuespil? Ingen, men for Bloom er Freud den store teoretiker omkring denne kamp mellem sønner og fædre, som hele litteraturen handler om. Ikke mindst i hans "Totem und Tabu" fra 1913, som James Joyce som bekendt også var meget optaget af og ekstensivt gjorde brug af i "Finnegans Wake", der i eminent grad handler om sønnerne Shem og Shauns opgør med deres dominerende faderfigur HCE. Derom en anden gang.

Jeg har i denne artikel forsøgt at vise, at man godt kan beskrive TKs forhold til James Joyce som et faderopgør. Et opgør som han i skrift og tale forsøgte at minimere betydningen af, men som en nærlæsning af hans roman "Hærværk" viser var yderst centralt for hans værk. I den forbindelse er det selvfølgelig vigtigt, at begge de to romaner, "Ulysses" og "Hærværk" også handler om forholdet mellem far og søn. På hver sin måde. En behandling af Kristensens angst for/opgør med indflydelsen fra Joyce, kan derfor passende slutte med en kort opsummering af denne relation. Den handler også om, hvordan en søn/dreng vokser og bliver en mand.

Begge de ældre hovedpersoner i de to romaner har mistet en søn: Leopold Bloom i "Ulysses" sønnen Rudy kort efter hans fødsel for 11 år siden. Ole Jastrau i "Hærværk" i løbet af handlingen, da hustruen Johanne drager af med ham fra det ødelagte hjem. Han bliver så at sige borte i telefonen, som Jastrau udtrykker det. Begge de to fædre sørger selvfølgelig over tabet.

Og begge søger en erstatning for tabet i den unge mand, de møder og i en kort periode tager omsorg for. Begge disse to unge mænd, Stephen i "Ulysses" og Steffensen i "Hærværk", er forfattere in spe og har begge et opgør kørende med *deres* fædre: Stephens den lalleglade tenor Simon Dedalus, der underholder os med skønsang i et af bogens kapitler, Steffensen med den mere dæmoniske apoteker og smittebærer H.C. Stefani, der blandt så mange andre bizare indfald slæber rundt med sin afdøde kones aske i en krukke. Om begge kan man sige: komiske, ikke en fader værdig. Ikke så sært at begge sønner

søger en erstatning. Så umiddelbart ser det harmonisk og parallelt ud: en fader søger en søn, og en søn søger en far. Ren idyl.

Men det er det selvfølgelig ikke. I "Ulysses" forsvinder sønnen ud i natten og ingen ved, hvor Stephen går hen, da han går ud. Og i "Hærværk" ender Steffensen med at bryde sammen, tage sit fadernavn tilbage og melde sig ind i den autoritære katolske kirke. Begge signalerer oprørets futilitet, sønnernes nederlag i kampen mod fædrene. Begge efterlader deres 'valg-fædre' forpjuskede og sønneløse, for Ole Jastraus vedkommende med et ufærdigt romanprojekt, som vi vel kun kan forvente vil blive "epigoneri". Den mand kan vel ikke skrive 'stærk', voksen litteratur?

Men Ole Jastrau er ikke TK, selv om der unægtelig er nogle lighedspunkter, hvad Jens Andersen omhyggeligt har påvist. Hvis vi bliver i Harold Bloom terminologien kan vi sige, at 'the ephebe' Kristensen tager kampen op med 'the precursor' Joyce – og bliver en 'strong' forfatter. Finder sin egen stil, bliver den han er, som underteksten hedder på Friedrich Nietzsches vanvittige, men også genial selvbiografi "Ecce homo" fra 1890: "Wie man wird, wer man ist". Den titel som ligger bag det spil omkring temaet 'æg', som løber gennem "Hærværk" og der i foregående er refereret til nogle gange. I "Ulysses" spiller æg kun en lille, men central rolle: som det "roks Alke-æg", der i 1001 nats fortællinger skulle ligge i det indre Arabien og være målet for Sinbad Søfarerens togt. Med en konfiguration af denne fortælling slutter 17. kapitel med Leopold Bloom i sengen hos Molly – med hovedet i den forkerte ende. De æg Molly fabler om i begyndelsen af 18. kapitel kan være nogle hun har hørt Bloom mumle om i søvne. Sådan har man normalpsykologisk forsøgt at forklare dette æg-tema. Rejsen er slut, og det hellige (æg)teskab er genopstået med det gamle ritual: konen der serverer æg for manden på sengen om morgenen.

Jeg skal ikke her tage stilling til denne tolkning. Jeg kan se, at der et enkelt sted er en hentydning til den: en morgen efter endnu en svirenat går Anna Marie ude i køkkenet og koger æg til Jastrau (317). Steffensen er væk og borte – som Oluf. Men der bliver som bekendt ikke noget genoptaget ægteskab ud af forholdet til Anna Marie, og æggets historie gennem "Hærværk" handler mere om nederlag og opløsning. Han ser sig selv som et æg i spejlet: Ecce Homo, og bliver helt gul i ansigtet (194). Det er der ingen apoteose over. For Kristensen er ægget ikke et symbol på frugtbarhed og ægteskab, men noget der skal slås i stykker og ende som spejlæg flydende i ølslatter. Først derfor kan der opstå en bærende fasthed og den er øjensynlig uden kvinden.

Ord som "dreng" og "drengestrøger" er hyppigt brugte i "Hærværk". Hvad enten det nu gælder om de revolutionæres rudeknuserier, drukture i nattelivet eller en katolsk peters karakteristisk af Jastraus hærværk mod et udhængskab. "Peter Boyesen

hilser alle glade drenge”, som en eller anden lystig fyr har skrevet på væggen i den detention, Jastrau en kort overgang må ind omkring. Det er som om hele romanen hilser alle glade drenge – for at vise, hvordan man kan tage afstand fra drengestregene og blive en voksen mand. At gå i hundene er at blive en dreng igen – men det er muligt at vende ordet (og sagen!) om, og om ikke at blive Gud – så dog myndig og ansvarlig. Det er en anden strategi, end den Joyce bruger i ”Ulysses”.

Bloom skal hjem til sin kone – tro eller ikke tro – så kan vi mene om det, hvad vi vil. Det skulle Odysseus også og Dante skulle i ”Den guddommelige komedie” finde sin Beatrice og til sidst Jomfru Maria. Joyce skriver inden for den store vestlige kanons beskrivelse af mandens rejse mod hjemmet og kvinden, dannelsens ofte imaginære, men hedt attråede mål. Leopold Bloom har et ømt, lidt skyldbetonet forhold til sin far, der begik selvmord for et årstid siden, sin mor nævner han stort set ikke. Derimod kredser hans tanker hele denne dag d. 16. juni 1904 om Molly, hun er og bliver hans ’moly’. Hun får kun ordet til sidst (bortset fra et par replikker i starten), men det er hende der styrer hele processen. Ikke så sært, at flere har set hende som den helligånd, der skal supplere fader Bloom og søn Stephen for at etablere en ægte treenighed.

Det er min påstand, at her bryder TK med kanon, her ligger hans egentlige opgør med den store fader, James Joyce. ”Hærværk” er en roman om en mands kamp for at blive sig selv, uafhængig af kvindelig hjælp. Han *skal* have vendt sin mor om, så han ikke hele tiden i fantasien kan se hendes billede, han må ned til det præ-nazistiske Berlin og blive sekretær for en økonomiprofessor. Konfrontation med den sociale og politiske virkelighed. Hvad ellers? Man kan mene om det, hvad man vil, men det er et stærkt, maskulint signal. Et andet end den ”womanly man” som Joyce så charmerende skitserer i ”Ulysses”.

Jeg vil vove en sammenligning, som nok er lidt dristig, måske ligefrem blasfemisk. Men hvem der intet vover, etc. TK skriver med ”Hærværk” ’mandelitteratur’ i opgøret med forbilledet Joyce, på samme måde som Virginia Woolf med ”Mrs Dalloway” skrev ’kvindelitteratur’ i opgøret med den store moder, Jane Austen. Både Kristensen og Woolf i dyb respekt for mesteren og med brug af hans/hendes verdensbillede, litterære metoder og teknik. Men anderledes, stærkt.

Ingen af de to var bange for indflydelse.

