

Forfatter: Bo Hakon Jørgensen

Titel: Symbolismen (1890-1900)

Anvendt udgave: Symbolismen (1890-1900)

Det Danske Sprog- og Litteraturselskab (dsl.dk)

Det Kongelige Bibliotek (kb.dk)

Symbolismen (1890-1900)

Indledning

Symbolismen som litterær periode.

Almindeligvis opfattes 'symbolisme' i dag temmelig bredt som dels en række danske digteres værker lige før 1900 og dels som en linie i den europæiske modernisme (Baudelaire - Mallarmé - Rilke), der ud fra digtets afsluttede helhed som værk (enhed) hævder denne afgrænsning i kunsten som en af den menneskelige bevidstheds erkendelsesmåder. I den sidste forstand kan 'symbolisme' benyttet af værk-kategoriens modstandere blive en negativ kategori for kunst af en hermetisk og utilgængelig art, en kunst med hang til syner og drømme.

I det følgende vil jeg først plædere for en mere snæver 'symbolisme'-opfattelse knyttet især til Sophus Claussens forfatterskab for at nå ind til en bestemmelse af 'symbolismen's væsen. Men til slut vil jeg forsøge at brede

dette synspunkt ud, således at ikke-specifikt symbolistiske forfattere også kan betragtes under periodeoverskriften 'symbolismen'. Med fokus på et dansk symbolistisk forfatterskab omkring 1900 søger jeg altså grundtræk i denne

'-isme' i dens samsvarighed med den kulturelle udvikling i dette tidsrum.

Om perioden

- [Konstruktioner](#)
- [Symbolismen som periodeoverskrift?](#)
- [Symbolisme i snæver betydning](#)
- [Det symbolske som tidens nye synsmåde](#)
- [Tidsafgrænsningerne 1888 og 1904](#)
- [Den nye verden](#)
- [Et samtidigt tilbageskuende vidnesbyrd](#)
- [Symbol og suggestion](#)
- [Omkring Taarnet](#)
- [Betragtetheden](#)
- [Daarlige hoveder?](#)
- [I omegnen af symbolismen](#)

Konstruktioner

En 'periode' er en hjælpekonstruktion og 'symbolismen' i sig selv er det også. Det følgende er derfor en dobbeltkonstruktion uden alt for megen realitet, men som forestillingsmæssigt ordner nogle litterære tendenser i tiåret før og nogle få år efter 1900.

'Periode' er et åndshistorisk begreb, der sammenknytter samfundshistorie, kulturhistorie og litteraturhistorie i et givent tidsrum, idet det hævdes, at der består en udvekslingssammenhæng mellem de tre nævnte, som kunne kaldes 'tidsånden' dvs. tidens dominerende kulturelle holdning, der overlejrer andre aftagende eller begyndende strømninger. For at opretholde denne enhed, må

den afgrænses i sin varighed, låses fast til et begyndelses- og slutår, der er temmelig upræcise,

men gode for den menneskelige ordenssans. Endelig er der her tale om en 'litterær periode', hvad der angiver, at udgangspunktet for sammenknytningen med kulturelle og historiske begivenheder skal tages i litteraturen.

I symbolismens tilfælde er de rammesættende år 1888 og 1904, når vi specielt retter øjnene mod Danmark. I dette tidsrum lever den imidlertid side om side med en aftagende naturalisme/realisme (f.eks. Henrik Pontoppidan, Herman Bang og Amalie Skram) samt det begyndende 'folkelige gennembrud' (f.eks. Johan Skjoldborg, Jeppe Aakjær og Jakob Knudsen). Men i og med at en 'periode' er en konstruktion er den også afhængig af den nutidssituation, som fortiden ses fra - og set fra 2003 med den dalende læseinteresse tager mange af 1890'ernes værker og forfatterskaber sig mindre vigtige ud. I en sådan situation må det dreje sig om at fokusere på de værker og de problemstillinger, der stadigvæk vækker genklang.

Symbolismen som periodeoverskrift?

Er 'symbolisme' nu en særlig god enhed til dette tidsrum? I hvert fald er det en kategori for litteraturen. Men de forskellige kunstarters historie har andre enheder. Musikken taler om 'senromantikken', billedkunsten om 'art nouveau' eller 'jugendstil'. Boligindretnings- og designhistorien samler i Danmark tendenserne under 'skønvirke'-stilen. Tidsafgrænsningerne for de nævnte udtryk falder dog ikke helt sammen med vores overpræcise 1888-1904. Litterært benytter prof. Oluf Friis (1894-1979) en endnu mere overordnet betegnelse i sin antologi *Halvfemsernes Lyrikere* (2. rev. udgave, 1957), idet han genbruger den betydningsfulde danske litteraturhistoriker Vilhelm Andersens (1864-1953) tiårsinddelinger fra dennes store danske litteraturhistorie.

Som man vil se, er der mange bud på overskrifter til tidsrummet lige omkring 1900, så hvorfor fastholde 'symbolisme', denne grundfortælling om en kunststrømning, som, med centrum i Paris 1886-98, bredte sig ud i Europas lande? Der kunne for eksempel være mange grunde til i stedet at vælge 'senromantikken' og se perioden som en genoptagelse af romantikken efter naturalismen. Endelig kunne man opfatte 'symbolisme' som en bred tidsoverskrift over halvfemsernes lyrikere, sådan som flere litteraturhistorikere har gjort det for at sammenfatte Viggo Stuckenberg (1863-1905), Johannes Jørgensen (1866-1956), Sophus Claussen (1865-1931), Helge Rode (1870-1937) og Ludvig Holstein (1864-1943) - og altså tage det mindre alvorligt om de alle faktisk var orienterede mod den symbolistiske poetik. For en sådan bred kategorisering betyder symbolisme, at natur og sjæl sættes i et korrespondanceforhold, f.eks. at landskabet er en sjælstilstand (Amiel) - eller med Oluf Friis' ord, at det fælles for halvfemsernes lyrikere var "dette at leve og tænke og digte i forhold til en idé" (s. 32) i modsætning til Georg Brandes' krav om problemdebat. Endelig kan man inden for en sådan bred kategori pege på symbolistiske træk hos en række andre forfattere, der falder inden for tidsrummet 1888-1904. Spørgsmålet er imidlertid fortsat, om symbolismen i Danmark var langvarig og omfattende nok til, at den kan sættes som overskrift på tidsrummet omkring 1900?

Symbolisme i snæver betydning

Men når 'symbolisme' i en snævrere betydning her foretrækkes, så hænger det sammen med, at man derved knytter forbindelsen til europæiske tendenser i litteraturen og malerkunsten og samtidig får en betegnelse for det særlige moderne fænomen, at *billedet som billede* skyder sig mellem det oplevende jeg og en funktionel realitet. Avismediet har gennem 1800-tallet fremmet fænomenet 'billede's fremtræden i den menneskelige bevidsthed godt understøttet af forskellige massegegnivne tegninger, fotografiets opfindelse og i vores periode filmens fremkomst. Symbolet er inden for sprogkunsten den samme fokusering på sprogets evne til at

danne billede. Det symbolske sprog træder på samme måde som billedet mellem en person og den funktionelle virkelighed og danner sin egen sproglige særverden. I modsætning til den sædvanlige brug af konventionelle symboler (kors, stjerne m.fl.), formår den snævre symbolisme principielt at kvalificere alle genstande udtrykt i ord til symbolsk status, jf. f.eks. gadelygten i Claussens digt "Balaften" (*Pilefløjter*, 1899), der bliver et symbol på bevidstheden:

Hvad er der saa sært som en Lygte ved Dag,
Naar blankrudet, bleg og forsovet
Den løfter mod Lyset i udslukt Ro
Sit fine og tænksomme Hoved - ?

Det symbolistiske maleri i perioden kan i øvrigt illustrere dette billedforhold. Ser man hen over udstillingkataloget *Sjælebilleder* (red. Peder Nørgaard Larsen, 2000) med dets gengivne malerier, lægger man mærke til hvor arrangerede motiverne er. Det er bestemte tolkninger, bestemte forudindtagne billeder af verden, der males. Motiverne opfattes ornamentalt som indgående i en æstetisk komposition og er absolut ikke sete i en faktisk omverden. De synes for manges vedkommende anbragte som på en teaterscene med kulissefarveflader omkring sig. De er opfattede som scene-billeder.

Umiddelbart synes navnet 'symbolisme' at opfordre læseren til at søge efter mere eller mindre konventionelle symboler alle vegne i teksten, hvorimod der snarere er tale om, at hele tekstens sprogbrug har ændret retning. At sproget er blevet bevidst om sin billedskabende evne, sin egen scene og fremhæver den på det almindelige temas bekostning. Det er det, ordet 'symbol' i symbolisme skal signalere. For det er jo ikke sådan, at man ikke har vidst, at symboler i tekster har eksisteret uendelig langt tilbage, men med termen 'symbolisme' ønsker man at pege på, at nu er denne symbolforekomst blevet bevidstgjort. Man tilstræber, at teksterne søger at bringe sig i en særlig symbolsk status, hvor deres pegning ud over sig selv mod fjerne betydningsområder ofte af metafysisk, religiøs eller livsanskuelsesmæssig karakter understreges. Netop her adskiller symbolismen sig væsentligst fra romantikken. Romantikens pegning er en sikker forvisning om det udpegede kosmos' realitet, medens symbolismens henvisning er forsøgsvis, teateragtig og provisorisk og desuden meget ofte bundet til en praksis i sproget. Billedet er ikke et præcist billede af noget eksisterende, men sig selv nok som billede, der blot henviser tomt (jf. Hugo Friedrichs begreb 'den tomme transcendens'). Måske fornemmede samtidens kunstnere selv denne usikkerhed, for de var ikke alle lige begejstrede for betegnelsen 'symbolisme' som angivelse af en præcis symboludpegning i deres værker, da det mere end om det faste symbol drejede sig om den generelle forandring henimod billedstatus. Det moderne, at billedet som egentligt æstetisk træder mellem den oplevende og den faktiske fænomenverden kan desuden som sagt følges i fotografiets voksende betydning gennem perioden resulterende i filmen (fra ca. 1896), fortsættende senere op i det 20. årh. med fjernsynet (fra ca. 1950) og henimod 1980'erne computerens skærbillede.

Verbet 'pege' og substantivet 'pegen' er blevet benyttet ofte i det foregående og med forsæt, for de angiver noget væsentligt ved symbolismen, at den nøjes med at udlægge perspektiver. Den peger indad mod sig selv som tekst og søger de dybe betydninger ved at forske i sit eget rejste sprogmateriale. Indad, og derpå nedad eller opad efter tilværelsens grundlove, dens grundrytmer. Heri ses det tydeligt, at symbolismen er naturalismens arvtager, også den

søger grundlove, om end de ikke længere formuleres naturvidenskabeligt men hellere mytologisk-elementært og/ eller rytmisk: jorden og ilden, kulden og varmen, stivnen og dans m.fl. Tænk f.eks. på Otto Rungs udtryk for altings enhed "Guds Løvemund" (*Den hvide Yacht*, 1906, s. 216), Sophus Claussens "Imperia"-digt (1909, *Danske Vers*, 1912) med dets modstilling af jordmassens dronning og ilden, eller Johs. V. Jensens "Grotte"-sang (*Kongens Fald*, 1901)

med ødelæggelsens og skabelsens kæmpende jættepiger.

Det symbolske som tidens nye synsmåde

Den første gang, jeg mener at have sporet en regelret symbolistisk formulering i en litterær tekst, er i Henrik Ibsens skuespil *Vildanden* fra 1884, dvs. to år før symbolismen blev proklameret i Paris af digteren Jean Moréas (*Le Figaro*, 1886) - og det nye i sprogbrugen tematiseres netop af teksten selv:

[Gregers Werle taler med Hedvig (den unge pige) om hendes vildand, som er inde på loftsrummet sammen med hønsene]. HEDVIG. Nej. Hønsene har jo også så mange, som de har været kyllinger sammen med; men hun [vildanden] er kommen så rent bort fra alle sine, hun. Og så er det jo alt det svært forunderlige ved vildanden. Der er ingen, som kender hende; og ingen som véd, hvor hun er fra heller.

GREGERS. Og så har hun været *på havsens bund* [min kursiv]

HEDVIG (ser flygtig hen på ham, undertrykker et smil og spør):

Hvorfor siger De havsens bund?

GREGERS: Hvad skulde jeg ellers sige?

HEDVIG: De kunde sige havets bund - eller havbunden.

[Hedvig undviger i et par replikker at sige, hvorfor Gregers tale lyder underlig, men presset siger hun så:]

HEDVIG. Det er fordi, at altid, når jeg sådan med én gang - i en fart - kommer til at huske på *det* der inde, så synes jeg altid, at hele rummet og det alt sammen heder "havsens bund". Men det er jo så dumt.

GREGERS . Det skal De slet ikke sige.

HEDVIG. Jo, for det er jo bare et loft.

GREGERS (ser fast på hende) Er De så viss på *det*?

(Henrik Ibsen: *Samlede Værker. Mindeudgave*, bd. 4. Kristiania og København, 1908, s. 268)

"På havsens bund" er en underlig sprogbrug, konstaterer Hedvig, skønt hun er villig til at overtage den netop som symbol på loftet, et symbol hun kan adskille fra virkelighedens loft. Gregers derimod magtsætter sammenhængen mellem det folkeviseagtige udtryk (jf. f.eks. 'Agnete og havmanden', *DgF* 38 A, str. 3 og 4), som "havsens bund" er, og virkeligheden. For ham er det nye symbol på spil, det der i sit væsen overskrider grænsen mellem symbol og virkelighed og hævder sin egen realitet som udpeger af virkelige, fornemmede sammenhænge. Myten fra folkevisen, indeholdt i ordene "havsens bund", går igen i moderne menneskers liv, fortidens liv gentager sig i moderne menneskers tilværelse, de dybe betydninger som en kollektiv ubevidsthed (før den blev navngivet af Jung) går igen og udpeger skæbner. Ibsen følger som forfatter på afstand konsekvensen af denne nye ideologi, som Gregers ved sin faste seen på Hedvig indstifter, og hun bliver en sådan skæbne. Der sker i citatet det, at litteratur anvendes på liv, at kunstens kunstighed fastholdes i sprogbrugen "havsens bund", og samtidig glemmes den litterære sprogbrugs begrænsning igen, idet den anvendes på liv. Der er gået litteratur i livet, det forstås i forhold til litterære udtryk. Hedvig er selv på vej i samme retning, og angiver, at det især sker, når hun "i en fart" skal karakterisere loftet. Symbolbrugen har derfor også at gøre med en hurtig sammenfatning, der udelukker logiske og funktionelle sammenhænge (at det bare er et loft) for at finde enheden i et billede. Æstetik frem for funktion er i det moderne tempo blevet et bedre dækkende udsagn om verden. Det er dette billedforhold til verden, som symbolismen som den første bevidsthedsmæssigt moderne periode er med til at fokusere i ordet 'symbol'. Forstået således er betegnelsen sigende og anvendelig.

Tidsafgrænsningerne 1888 og 1904

Selve ordet 'Symbolisme' begynder først i april 1893 at dukke op i den danske litterære verden, hvorfor det er lidt af en tilsnigelse at henlægge starten til 1888. Det har imidlertid sin grund i det kortvarige litterære tidsskrift *Ny Jord* (1888-89), hvor en del af de folk, der senere gjorde sig gældende omkring symbolismen og formuleringen af den, træder frem (bl.a. Valdemar Vedel, Sophus Claussen, Johs. Jørgensen). Valdemar Vedels artikel "Moderne Digtning" i *Ny Jord* bør især fremhæves for sin påpegning af, at digtningen må søge bort fra Georg Brandes' ideologiske tematikker (problemer under debat) hen imod en beskrivelse af det moderne nerverliv:

[Den nye kunst skal ikke] gaa ud paa enten Ærlighed eller Sanddruhed, men alene paa at gøre Virkning [dvs.] sætte Læserens Sind i de Sindsbevægelser og fylde det med de Billeder og de Forestillinger, som Digtets Idé kræver [] Men netop for at kunne gøre dette, maa Digtningen staa i en saa inderlig Pagt med Tidens Sjæleliv. Deri bestaaer dens Modernethed, - ikke i at den viser os "vore egne Vinduer" - thi hvem ved om ikke ogsaa en historisk Digtning eller en symbolsk, æventyrlig var mulig igen? -, men deri, at den bærer i sig det moderne Nerverlivs ejendommelige Tempo og ejendommelige Melodi, [].

(Citeret efter Jørgen Elbek: *Dansk litterær kritik fra Anders Sørensen Vedel til Sophus Claussen*, 1964, s. 235).

Måske var det Vedels kendskab til fransk litteratur, der satte ham i stand til at være så profetisk med hensyn til en symbolsk digtning, for i Frankrig havde Jean Moréas' symbolistiske manifest jo været kendt fra 1886.

Men i 1888 var Georg Brandes allerede selv på vej væk fra tidligere standpunkter, og han markerede i sine forelæsninger om Friedrich Nietzsche maj 1888 (trykt i *Tilskueren* 1889 under titlen "Aristokratisk Radikalisme") et tydeligt skift i tiden.

Kulturelt rummer året 1888 "Den store nordiske Kunst- og Industriudstilling" i København, som tegner et nybrud i retning af et mere forbrugsorienteret marked. Politisk indledes endvidere dette år de forhandlinger mellem Højre og Venstre som gennem 1890'erne langsomt fører til den 'diktatoriske' konseilpræsident J.B.S. Estrups afgang og længere fremme Parlamentarismens indførelse i 1901. En fornemmelse af nybrud findes således i slutningen af 1880'erne og den pejles altså her til året 1888.

Hvad angår slutåret 1904, så er denne afgrænsning valgt med særlig henblik på Den russisk-japanske krig, som startede februar 1904. Det oplevedes i det samtidige Europa - og især i Danmark, som havde kongefamilierelationer til Rusland - som at et gammel kulturrige tabte til en ny teknologisk magt, at imperialismens fremfærd var toppet, og at Østen svarede igen. I den bildende kunst i Europa sansede flere, hvorledes Jugendstilen som kunstmode formelig døde efteråret 1904 (jf. Linda Koreska-Hartmann: *Jugendstil - Stil der'Jugend'*, München 1969). Og på den hjemlige litterære front tog Johs. V. Jensen afsked med sin ungdoms litterære nihilistiske værker i rejsebogen *Skovene* og romanen *Madame D'Or*. Men dette angiver fortrinsvist fornemmelsen af afsked med et tidsrum, for skønt Johs. V. Jensens ungdomsværker har symbolistiske træk, ville det dog være for voldsomt at identificere netop ham med symbolismen.

I Frankrig plejer man at sige, at symbolismen døde med Mallarmés død i 1898 og altså regne dens periode fra 1886-98. Vores egentlige symbolist i fransk forstand, Sophus Claussen, udgiver 1904 sin store digtsamling *Djævlerier*, hvorefter han bevæger sig ind i en kunstnerisk

tavshed, der med vekslende intensitet strækker sig helt til 1912. Noget var i 1904 uundgåeligt til ende, hvad også de første abstrakte værker i malerkunsten i 1906 og 1907 senere viste. Om det så lige var året 1904 eller 1905 er i den forstand mindre afgørende, blot vi husker, at disse afgrænsningsårstal er antydende fortolkninger af et mentalitetsskift i befolkningen og samfundet, der jo selvfølgelig ikke viser sig på samme tid på alle niveauer.

Ser man hen over den her valgte periode, er det vigtigste i det danske samfund imidlertid, at perioden 1888-1904 rummede en stadig stigende industrialisering. Tidsrummet 1895-1905 kan regnes for 'det industrielle spring's periode i Danmark (det falder ikke på samme tidspunkt i Europas lande). Det er det tidsrum, hvor investeringerne i industriproduktion overstiger 10% af bruttonationalproduktet, og disse investeringer lægger op til den følgende periode af masseproduktion. Industrialiseringen danner baggrunden for det voksende byliv som mange af tidens digtere reagerer så afstandtagende overfor og giver deres værker en livstræt, melankolsk tendens.

Den nye verden

Mellem 1888 og 1904 forandres både omverden og bevidsthedens muligheder radikalt. Disse forandringer lader sig ane gennem en liste over fænomenernes frembrudsår, selv om nyheden ikke i sig selv garanterer en gennemført udbredelse med det samme.

Det eneste nyhedsmedium, avisen eller ugebladet, ændrer udseende først og fremmest i billedgengivelsen. Xylografien (grafik i hårdt træ som bruges som satsbillede) erstattes lidt efter af fotografiegivelser, og reklamerne skifter karakter fra satte meddelelser til suggestive billeder med den skriftlige meddelelse i en underordnet position (jf. Erik Nørgaards gennemillustrerede bog *Dansk reklames barndom*, 1973). Plakatkunsten lærer at propagandere, og med opfindelsen af nye trykfarver bliver plakaterne efterhånden mere farvestrålende end tidligere tiders sort-hvide gengivelser.

Hestetrukne sporvogne påbegyndes udskiftet med elektriske i 1902 og brolægningen i gaderne asfalteres mod slutningen af perioden, samtidig med at en gennemgribende kloakering gennemføres i København efter at dag- og natrenovationen er blevet organiseret i 1898. At tid er blevet penge, som en reklame meddeler, viser sig i at droscherne i 1897 får taksametre. I det hele taget fortæller reklamerne fra perioden en historie om de betydningsfulde forandringer i hverdagslivet. Cyklen får gummiringe fra 1888 og omkring 1905 frinav, fotografiapparatet bliver efterhånden så billigt og praktisk, at mange kan benytte det. Men lyset på gaderne er stadig gennem perioden gaslys, og i husene vinder det elektriske lys kun langsomt frem - og med elektriciteten hele den teknologi som kunne forandre bl.a. rengøringsarbejdet, så man kunne nedsætte antallet af stuepiger og andre medhjælpere. Elektriciteten gav desuden muligheder for røntgenlysets dybdefotografering (1896) af den indre kropslige verden som hidtil havde været skjult af overfladens hud - og den dannede betingelsen for mange af de kunstige lysbehandlinger, som Niels Finsen helbredte hudkræft med fra 1896 og frem. Og ikke mindst muliggjorde elektriciteten fremvisningen af film samt til en anden side telefonens støtte forbedring (påbegyndt 1884) af den mundtlige kommunikation over store afstande.

Sådan kunne man blive ved, men overskriften over tidsrummets almindelige verden skulle vist være klar allerede: At tiden blev kostbar og præciseret, samtidig med at den blev udvidet ved at det nye elektriske lys inddrog natten i dagens muligheder. Lys og hidtil uanede muligheder og flere og flere billeder alle vegne. Hele denne begejstring sansede og udtrykte

Johs. V. Jensen i beretningerne fra Verdensudstillingen i Paris 1900 (optrykt i *Den gotiske Renaissance*, 1901), hvor han, vel nok dengang ubevidst for sig selv, med den nye verdens

'ligeløb' undergravede det 'kredsende', reflektoriske natteliv, som også var symbolismens arnested.

Et samtidigt tilbageskuende vidnesbyrd

Da Sophus Claussen i sine optegnelsesbøger omkring 1915 i forbindelse med det store essay "Jord og Sjæl" (*Løvetandsfnug*, 1918) skulle karakterisere tidsrummet 1885-1915, gjorde han det på følgende måde med fire nedslag:

1885 Menneskene var præcis angivne ved deres Rangklasser og Nummer som Arbejdsmyrer i Tilværelsen. Deres Styrke eller deres Poesi antydede nu og da en Smule Lokalfarve. Hvis de nu og da havde en Antydning af Sjæl, ytrede den sig ved Oprørsskrig imod de Omgivelser, i hvilke de var klemte inde. 1895 Store taagede Skikkelser, som ikke længere vil bære Myretuens Nummer eller udføre dens Pligter, søger at stige fra det alt for Menneskelige til overmenneskelige Højder. Det kan ogsaa siges saaledes: *at Sjælen opdager sine intellektuelle Kræfter* [min kursiv] og tager dem i Besiddelse i Modsætning til de materielle. Det individuelt Menneskeliges Overlegenhed over Almuemennesket. 1905 *Tilbageslaget* [min kursiv]. Over al Verden har Imperialismen sejret, den geniale Tekniks Overlegenhed over Materien, den glinsende og brutale Nøgternhed, hvis Dristighed grænser til Orgiet, Amerikanisme. 1915 Alle Fælleskræfternes Fallit, de materielle og tekniske Midler, som viser sig utilstrækkelige, en Krig mellem ligedygtige Nationer, de politiske og videnskabelige Idealer som alle gaar op i Patriotisme og Patriotismen som til sidst vil opløse sig i noget nyt. (Notesbog nr. 66, 1915, Ny kgl. Samling 1340,8°)

For vores periode er især konstateringen af "Tilbageslaget" i 1905 og "at Sjælen opdager sine intellektuelle Kræfter" i 1895-notatet vigtige. Der er i hele notatrækken en forestilling om en lille sjæl, der først råber op, derpå rejser sig i bevidsthed om sig selv som overmenneske, men som sluttelig må se sig selv slået tilbage af den ydre verdens geniale teknik. Horisontalt samler denne sjæl sig efterhånden om sin individualitet, siger farvel til det fælles, for så igen at møde det fælles som en teknisk omverden uden megen ånd, amerikanisme. I og med at sjælen forlod det fælles, har den lagt det åben først for teknikens hærgen, og derpå lader det sig således sjælløse fælles opsluge af patriotismen under 1. Verdenskrig i 1915-notatet. Denne sjælehistorie er Claussens sammenfatning af årrækken, og den kan lette bestemmelsen af det 'noget', der som tidsånd behersker perioden 1888-1904. *Kongens Fald* hed Johs. V. Jensens efterhånden berømte roman, og Claussen skrev i digtet "Hexen i Endor" (*Djævelier*, 1904) "naar man til Konge er kaldet, / er man Konge ogsaa i Faldet". Kongeværdigheden var for dem begge et udtryk for den almægtige sjæl, som ogsaa kaldes overmenneskeligheden i Claussens notat. Betegnelserne dækker den forvisning, at verden lod sig beherske ved indre intellektuel forsken. 'Symbolisme' er blot et andet udtryk for en sådan forsken - for digtere især i det sproglige materiale, hvor de mente, at verdensordenen manifesterede sig, og i det øjeblik, de frilagde den i det vellykkede poetiske udtryk, var verden blevet ny og anderledes.

Man kan følge denne forvisning blive til på samme måde i den filosofiske strømning Fænomenologi, hvor Edmund Husserl i 1901 fremsætter sine skelsættende tanker om subjektets bevidsthedsverden forstået både som en intentionel rettedhed mod verden og som en evne til at reflektere over egen tankegang. Det *selvrefleksive* som det menneskelige subjekts enorme kraftkilde, at sjælen opdager sine egne intellektuelle kræfter, er periodens tidsånd, som altså her sammenfattes i betegnelsen 'symbolisme'. Andre har ud fra andre udgangspunkter mere karikerende talt om 'sjælespaltning' og 'sjæleoptrevling' og 'det folkelige gennembrud's forfattere opfattede symbolismens tid som en handlingsfattig, selvkredsende og 'alkove'-domineret (dvs. seksualiseret) periode. Mod denne satte de kort efter

århundredskiftet (1900) deres ligeløb: 'Kraft', ja Knud Hjortøs (1869-1931) to udgivelser i henholdsvis 1899 (*Syner*) og 1902 (*Kraft*) spejler meget godt den begyndende opløsning af de selvrefleksive evners magt hen imod periodens slutning, jf. nedenfor: I omegnen af symbolismen.

Koncentrationen om subjektets virkelighed blev imidlertid kun oplevet af meget få kunstnere som en styrke. Melankoli og nedtrykkthed var den udbredte tematiske stemning i de kunstneriske værker, og opdagelsen af sjælens intellektuelle kræfter mundede ofte ud i en nihilisme. Nietzsches overmenneskeforestillinger blev sjældent læst for deres accepterende overvindelse af nihilismen, i stedet understregede man hans "Midnatssangen" fra *Also sprach Zarathustra* (1883), "at verden er dyb/ dybere end dagen tænkte sig", som en sindets alternative dybde.

Symbol og suggestion

Uden for kunstnernes kreds var perioden som nævnt en voldsom intensivering af industrialisering, reklame og livstempo. Dette satte sig i værkerne, bag om ryggen på deres tematiske nedtrykkthed, i en stilistisk opskruet virkning, en farveglæde i fremelskningen af deres suggestiv kraft. Udtrykkets sproglige kraft skulle sætte læseren i samme svingning som kunstnerne havde været i, dvs. suggerere. Symbol og suggestion er næsten modsatrettede størrelser, der er til stede på samme tid som f.eks. i oxymoron'et "Dødsfjende-Hjærtenskær" ("I en Park", *Pilefløjter*, 1899). Hvor symbolet søger det tidsoverskridende varende, tilstræber suggestionen det i øjeblikket virkende udtryk. Sophus Claussen kritiserede netop Johannes Jørgensen for ikke at opnå denne suggestiv virkning i hans roman *Livets Træ* (1893), fordi Jørgensen efter hans mening huskede alt for meget og ikke sammentrængte det i den virkende detalje (*Taarnet*, bd 1, 1893-94, s. 33-36). Suggestionens poetik kan i øvrigt udlæses af C.G. Uddgreen og M. Dauthendeys lille bog *Verdensaltet* med undertitlen *Det nye sublime i Kunsten*, der udkom 1893, og lige netop blev bemærket i en kort notits i tidsskriftet *Taarnet* (bd. 1, s. 95). Suggestionen drejer sig om at fremkalde stemninger, eller associationer i læseren:

De nye Associationer kan enten bestaa af Sammenstillinger af de forskellige Bevægelsesgrader paa Tonerne, Farverne, Lugtene o. s. v. Gradskala, hver for sig. T. Ex. Toner til Akkorder, Farver (Linjer) til nye Former, Lugte til nye Parfumer, Smagsfornemmelser til Nye Retter, Følelsesindtryk til nye Pirringsmidler (nye Kærtegn, perverse Kønsdrifter).
Eller den nye Association kan fremkomme ved en *ny Sammenstilling af forskellige Arter af Sansendtryk* imellem hverandre, saadan som Toner med Farver, Farver med Lugte (s. 17) [min kursiv].

Formsproget skal tydeligt hidse, suggerere læseren, bringe vedkommende i svingninger. Til den ende egner *synæstesen*, som den beskrives ovenfor i citatet som en sammenstilling af forskellige sanser, sig fremragende. Men hvor Uddgreen og Dauthendey vil fastholde det nye stemningsjeg tankeløst og primært sansende, dér går symbolisterne videre end suggestionen, der også indeholdes i deres program, for at perspektivere sansendtrykkene i retning af et metafysisk indhold i tilværelsen. I sin artikel "Suggestion og Symbol i Digtning" fra *Tilskueren* 1894 er Valdemar Vedel netop inde og karakterisere dette dobbeltpar i tidens digtning, og han lader symbolisterne rage ud over den blotte suggestion, idet de vil skabe syntese, essens eller sublimat. De vil:

kunne give et *Sublimat* af Livet til dem, for hvis Konstitution selve Livets Kød og Blod er for stærk og grov en Næring. At give almindeligere Stemninger og Ideer i *fritskabte* Drømmebilleder - det vil blive Symbolismens uafvristelige og ikke ubetydelige Omraade.

(*Tilskueren* 1894, s. 157) [min kursiv].

Med udtrykket "fritskabte" antyder Vedel netop, at sproget er trådt ud af sin avisnyttige informationsstatus for at blive et selvstændigt område - det symbolske.

Omkring *Taarnet*

Efter således at have opregnet de vigtigste overgribende temaer:

symbol, suggestion og at sjælen opdager sine egne intellektuelle kræfter - vil vi nu bevæge os mere litteraturhistorisk ind i tidsrummet 1888-1904 set under betegnelsen 'Symbolismen'.

Her indtager tidsskriftet *Taarnet* (okt. 1893 - sept. 1894) en meget central plads, ja man kunne gøre sig den kontrafaktiske tanke at lade det være ikke-eksisterende, og da ville vi måske slet ikke have haft et afsnit om symbolismen i vores litteraturhistorie. Tidsskriftets emblemværdi blev vigtigere end de artikler og digte, det faktisk bragte, og den debat, det rejste, vigtigere end dets interne afklaring af symbolismens mål og midler. For reelt er kun to-tre forfatterskaber i Danmark i berøring med symbolismen, og dens udstrækning som litterært dominerende retning er indskrænket til årene 1893-96. Men qua *Taarnet* fik vi i Danmark en markering af, at vi var med i den første verdensomspændende kunstbevægelse, hvor kunsten, med Anna Balakians ord "ophørte med at være fundamental national for i stedet at beskæftige sig med de kollektive præmisser for en vestlig kultur. Dens altoverskyggende tema var det ikke-tidslige, ikke-sekteriske, ikke-geografiske og ikke-nationale problem som det menneskelige vilkår" (*The Symbolist Movement*, New York 1967, s. 10). Og med symbolismen i Danmark fik vi desuden en begyndelse til den modernisme, der med sin modsætning mellem det symbolistiske og det ekspressionistiske spor, er så vigtig i det 20. årh. (f.eks. mellem 1. og 2. generation i modernismen, mellem Heretica og konfrontationsdigtningen, mellem Bjørnvigs kosmiske figurer og Rifbjergs aggressive metaforer). Som udgangspunkt for beskrivelsen af litterære traditioner har det været betydningsfuldt, at symbolismen med dens indadvendte formsøgen i værkets begrænsede sprogrum etablerede sig som modsætning til ekspressionismens kasten sig ud på omverdenen - og når 'symbolisme' af og til i debatter trækkes ud af dens konkrete binding til slutningen af det 19. årh. og bruges som skældsord, ja så hentydes der netop til denne indadvendthed, denne bøjen sig ind over eget materiale. Den symbolistiske kunstner reducerer sprogets omverdens-afhængighed til fordel for ordenes korrespondance med hinanden som ord, klang og rytme og hævder derigennem at udsige sandheder om skabelsen bag alle ting.

Hvad kunne i en naturalistisk/realistisk tid med en næsten dogmatisk ateisme som begyndelsen af 1890'erne være mere oppositionelt end at antyde en religiøsitet? Det var i hvert fald det lay-out-mæssige præg som *Taarnet* fik. På første side efter omslaget træder en nonneagtig skikkelse frem bærende en model af et tårn. Trykket er udpræget håndarbejde med en streg, som er en moderne efterligning af enkel kirkekunst. Tidsskriftets illustrationer og vignetter fortsætter denne tendens med enkle stiliserede former i en tydelig protest mod den perspektiviske virkelighedsefterligning. Realiteten er reduceret til den blotte genkendelighed for at betydningsrummet og dermed den symbolske pegen kan udfolde sig desto mere. Det var derfor ganske i sin orden, at debatten om det nye tidsskrift, hvis første nummer udkom d. 20.10.1893, kom til at dreje sig om dets religiøse tendens, og at symbolismen i Danmark blev uløseligt forbundet med redaktøren Johannes Jørgensens katolske tilbøjeligheder, der i 1896 endte med, at han konverterede til katolicismen. Denne drejning lå absolut inden for symbolismens horisont, idet den rummede to hovedretninger, den *transcendente* og den *humane* symbolisme, hvoraf den første havde en klar kristelig tendens, medens den sidste betragtede poesien og dens formskaben som den egentlige

religion. Det var et spørgsmål om sjælens intellektuelle kræfter havde deres udspring i Gud eller om de var selvskabte ud af omgangen med kunstværket?

Edvard Brandes anmeldte første nummer i *Politiken* 31.10.1893 og forsøgte forgæves at finde ud af hvilken naturalisme symbolismen skulle reagere imod? Han havde desuden svært ved at se, hvad det nye var i symbolismen:

"Men bild os ikke ind, at I opfandt noget nyt, som hedder *Symbolisme*, og forsøg ikke derunder at skjule gammel Teologi - thi da er I Reaktionen trods jer Ungdom og Pukken paa Fremtiden". Dermed var området sat, som diskussionen af tidsskriftet og symbolismen skulle udfolde sig indenfor: teologi - reaktion og nyheden i det gamle.

Om det var denne anmeldelse, der fik Johannes Jørgensen til at skrive programartiklen "Symbolisme" (*Taarnet*, december 1893) er svært at sige. Men han lægger i hvert fald ud med at rette skytset mod *Politikens* anmeldelse og fastslå at en "ny aandelig Bevægelse ikke netop startes af Forretningshensyn" [som underforstået naturalismen gjorde]. Dermed skulle Edvard Brandes være sat på plads, hvorefter den egentlige modstander Georg Brandes kunne udpeges med hans velkendte jødiske afstand til den kristne kirke. Georg Brandes havde sat naturalisme op imod klerikalisme, som Jørgensen mere eller mindre bevidst misforstod som "Troen paa en højere Tilværelse", hvor Brandes senere i en debat (bd. 1, s. 52) tydeliggjorde, at han mente religion som samfundsmagt. Ifølge Jørgensen skulle naturalismen altså forkaste troen på en højere tilværelse, hvorpå han giver sig til at vise, hvorledes symbolismen netop rummer en sådan tro, i og med at kunstneren "instinktmæssigt og intuitivt [fatter] Tilværelsen sande Væsen. Han føler sin Sjæls Sammenhæng med Naturens Sjæl og aner bag Tingenes tilsyneladende LigeGYldighed en hjemlig Verden, hvori hans Aand har en evig Indfødsret" (bd. 1, s. 55). Adgangen til denne højere hjemlig verden gives i "extatiske Øjeblikke" (smst.), som kunsten søger at gengive i et billedsprog, der er "jordiske Hieroglyfer [for] det Evige". "Virkeligheden forvandles til Symbol". Han slutter desuden af med at erklære sig skyldig i "Mysticisme": "en sand Verdensanskuelse [må] nødvendigvis være mystisk. Verden er dyb. Og kun de flade Aander fatter det ikke" (bd. 1, s. 56).

Jørgensens programartikel er et klart indlæg for den transcendent side af symbolismen. Sophus Claussen var som den anden af symbolismens forgrundsfigurer ikke enig og desuden heller ikke hjemme i Danmark, idet han opholdt sig i symbolismens mekka, Paris. Med sin joviale omgangsform konfronterede han ikke med det samme Johannes Jørgensen med sin modstand, men i et interview med *Nyborg Avis* fra april 1894, optrykt i *Taarnets* juni-nummer samme år, lader den sig dog udlæse. Claussen vil ikke være med til at lave "en kristen eller religiøs Bevægelse indenfor Literaturen" (bd. 2, s. 126) - og idet han dækker sin egen person under betegnelsen "en ung Digter" og "*den Mand*", siger han:

For *den Mand* var Poesien ikke som for vore realistiske Forgængere et Middel til Udbredelse af samfundsnyttige Meninger, en tom Skal, hvori man snart kunde putte en Haandfuld Kristendom, snart en Haandfuld Fritænkeri. For ham var Poesien selv en Religion. Alene det, at han følte sig "som et Skib helt omspændt af Luer", gjorde ham i hans egne Øjne hellig som den, der ofres til evige Magter, "hellig og i Guders [sic] Hænder" (bd. 2, s. 126-127). [Jørgen Hunosø argumenterer i *I tekstens tegn* (1994, s. 93) overbevisende for, at interviewereren har hørt forkert. Claussen har ikke talt i flertal: "Guders" - men i ental "Gudens" i betydningen kunsten som guddom].

Her er ikke tale om nogen transcendent andetsteds liggende højere verden, men om en menneskelig oplevelse af egen hellig stemning. Poesien bringer ham nok denne stemning, men den henviser ikke uden for ham selv, og måske er det denne problematiske

selvhenvielse, der står som "Luer" omkring ham. Og skal der endelig ud fra denne position peges på tilværelsens dybe betydninger sker det med formuleringer fra matematik og mytologi:

Vor Tid - de Unge - er vendt tilbage til den ældgamle Opfattelse, at en Digter helst bør være *beaandet*, en Forkynder af Tingenes dunkle og forunderlige Sammenhæng. Digteren gætter bagved de Ting, han sér, en usynlig Verdensorden, en Slags sublim Matematik, hvis høje og indviklede Beregninger er ham den Drømmeblomst, den Lotus, der bringer Glemsel for denne Verdens Sorger

(bd. 2, s. 127).

Man bør lægge mærke til udtrykket "gætter". Henvisningen til tingenes dunkle sammenhæng er *forsøgsvis* og ikke bekræftet, hvorfor den kaldes en "Drømmeblomst". Det er i bevidstheden sammenhængen findes og ikke i en transcendent verden. Endnu tydeligere fremstår modsætningen mellem den transcendent og humane symbolisme i det fiktive afsnit om Jørgensen og Claussens reelle møde i Rapallo i begyndelsen af juli 1894, som Claussen indskrev i rejseromanen *Valfart* fra 1896:

Han havde taget visse Antydninger i mine Breve altfor bogstaveligt, og jeg til Gengæld havde ikke taget *hans* Breve nær bogstaveligt nok. Jeg kunde for Exempel i en oprømt Stund erklære hele Verden for et Vidunder, en Æventyrbog; han derimod forlangte bogstaveligt et Vidunder af Verden. Og jeg, der hader og afskyr Mirakler ("blinde se, halte gaa, spedalske renses" osv.), jeg, der anser dem for Dilettanteri og Taskenspillerkunst (Stoddere med uhumske Saar, der pludselig helbredes), jeg, der tror paa en Slags aandelig Verdensorden, hvor det naturlige dagligdags Tilfælde indeholder langt større Vidundere: Sjæle knyttes til Sjæle, Traade, der synes sammenfiltrede, delte, redes pludselig og viser sig som et eneste Stykke - jeg protesterede mod min Ven som mod en Voldsmand. Jeg hadede, at han vilde tro paa mere, end han kunde tro.

(*Valfart, Danske Klassikere*, 1990, s. 280)

Striden stod, som man vil se, om bevidsthedens tilknytning til verden. Jørgensen forlangte, at verden skulle blive anderledes, medens Claussen kunne stille sig tilfreds med bevidsthedens mønstre. Det er let for os i dag at holde med Claussen i denne strid, men Jørgensen var den typiske digter i samtiden, ikke Claussen, der først langt senere end denne periode opnåede sin store status. Men striden er illustrativ for modsætningen mellem symbolismens to dimensioner og dermed for symbolets pegen.

For Jørgensen viser det transcendent op imod en anden verden, for Claussen vender det indad i en forskende betragtning af verden. For ham forandres ingen verden, men måske nok bevidstheden.

Det var ellers ikke, fordi Johannes Jørgensen ikke var orienteret i symbolismens hovedskikkelser. Han havde inden *Taarnets* fremkomst skrevet om dem i tidsskriftet *Tilskueren*, men han havde mere understreget deres forkyndelse "af en aandelig Revolte" (*Tilskueren* 1893, om Edgar Allan Poe), protesten mod tiden og verden, end han havde interesseret sig for deres kunstneriske metode.

Dog havde han været rundt om alle de vigtige: Edgar Allan Poe (1809-49), Paul Verlaine (1844-96), Stéphane Mallarmé (1842-98) og Charles Baudelaire (1821-67), og flere af dem fik digte oversat og trykt i *Taarnet*. Kunsten skulle for Johs. Jørgensen bringe en konkret forandring af tilværelsen, medens den for Claussen skulle etablere en anden synsmåde på den. Derfor burde

Jørgensens konvertering til katolicismen i 1896 ikke være kommet som en så stor overraskelse for vennekredsen Ingeborg og Viggo Stuckenborg samt Sophus Claussen, den kreds (Jørgensen incl.) der normalt beskrives som symbolistkredsen i dansk litteratur. Med sin konvertering søgte Jørgensen vel blot at forlænge sit konkrete krav om virkelighedsforandring, for netop katolicismen har jo gennem den apostolske succession direkte håndkontakt med Jesus ned gennem rækken af præster. På den anden side flirtede også Claussen, som vi har set det ovenfor i udtryk som "Hellig og i Guders Hænder", voldsomt med religiøse udtryk, og symbolismen som helhed formulerer sig gerne i vertikale dimensioner, hvorfor striden mellem dens to retninger mest er et spørgsmål om rækkevidden i denne dimension, om den når op til Gud eller forbliver i den humane bevidsthed.

Omkring tidsskriftet *Taarnet* blev ordet 'symbolisme' ofte brugt, men det forsvandt hurtigt ud af brug i midten af 1890'erne. Det er mere den langt senere eftertid, der har haft brug for at rubricere tidens litteratur under denne betegnelse (f.eks. i forhold til sensymbolismen - et udtryk skabt af Finn Stein Larsen i *Modernismen i dansk litteratur*, 1967). Helge Rode valgte således i 1928 at sammenfatte tiden under den anderledes overskrift *Det sjælelige Gennembrud* i bogen af samme navn, og Sophus Claussen benyttede heller ikke betegnelsen i essayet "Jord og Sjæl", som dog omfatter en gennemgang af det lyriske nybrud.

Man har tilsyneladende med rette følt, at 'symbolisme' var et for snævert begreb til at omfatte periodens mangfoldighed, og hvor der efter *Taarnet* og Johs. Jørgensens omvendelse, når bortses fra Sophus Claussens forfatterskab, mere var tale om symbolistiske tendenser. I Johs. V. Jensens myter, i nogle af Martin Andersen Nexø's værker (romanen *Dryss*, 1902, og novellen "Ungdom", 1903), i nogle af Amalie Skrams noveller (1899), i Otto Rungs ungdomsværker især *Den hvide Yacht* (1906), samt uden for Danmark i Henrik Ibsens sene skuespil og Strindbergs dramaer fra omkring 1900 overlever visse symbolistiske træk. Men det er ofte i billedsprog og komposition uden den absolutte tiltro til den kunstneriske metodes evne til at udforske tilværelsens grundrytmer, der er symbolismens inderste væsen.

Betragtetheden

'Sjælelighed' i sig selv er nemlig ikke nok til at bestemme en tekst som tilhørende symbolismen, snarere tværtimod. Den skal desuden indeholde den selvrefleksivitet, som er berørt tidligere, og som er dens bevidsthed om sig selv som kunst og dermed adskilt fra almindeligt liv. Et eksempel fra begyndelsen af Sophus Claussens "Valmue og Lærk" (1891), kan belyse dette. Det var i øvrigt den tekst i fransk oversættelse, som Claussen brugte til at introducere sig selv i symbolistiske kredse i Paris:

Solskinssøndag. En Stænte fører fra en lille Skov af Lærketræer og Fyrre ud til en Vej mellem Bygmarker, hvis gyldne, modne Bølger er som blodplettede af store Klaser røde Valmuer. Til højre staar der kraftig grønlig Havre blandet i Byggen og nikker til Stilheden og den blaa Formiddags Luft. Don Juan sidder paa Stænten og sér ud over de sølvglinsende Aks. Paa Jorden for hans Fødder ligger Blomsterbladene af mange ituplukkede Valmuer, strøt ud af en Kvindehaand - *den* Kvinde, hvis sidste Glimt netop nu bliver borte bag Vejens Krumning.

(*København*, 28.10.1891. Optrykt m. titlen: "Don Juan, en ung blond Mand" i *Løvetandsfnug*, 1918, s. 34-40. Endvidere optrykt i *Fortællinger og kortprosa 1877-1907, Danske Klassikere*, 1991, s. 69-72. Heri også nedennævnte "Fra Skitsebogen" af J.P. Jacobsen, s. 33-39).

Allerede begyndelsen bærer mindelser om J.P. Jacobsens "Fra Skizzebogen" ("Der burde have været Roser"), der vel nok er den tekst i 1880'erne, der tydeligst peger frem mod symbolismen. Og det træk, der karakteristisk går igen både hos Jacobsen og hos Claussen, er tekstens grad af

at være *betragtet*, en betragtet scene (Jacobsen taler ligefrem om den dramatiske genre "Proverbe"). Der er ikke tale om en naturalistisk/ realistisk beskrivelse af et landskab, men snarere et landskab betragtet som teater. Øjet bevæger sig mellem store unuancerede farvefelter som på den samtidige Paul Gauguins symbolistiske malerier. Vi får en skov, nogle bygmarker, nogle klaser valmuer og noget grønlig havre. Form og farve er tekststedets vigtigste hensigter: stæntens linie og de nævnte farver. Derudover vil den fange stilheden og luftens kvalitet: "blaa". Da Don Juan dukker op på denne scene, er vi straks klar over, at det er en temmelig omplaceret Don Juan, snarere en jovial karikatur af den person, som sidder på stænten - for kvinden, der er på vej ud af landskabet, har tilsyneladende plukket driften i stykker i valmuernes symbol.

Betragtetheden i teksten er uomgængelig. Det er et arrangeret landskab, vi befinder os i - og teksten anstrenger sig ikke det mindste for at oprette en realistisk illusion, men vil i stedet virke gennem former og farver, suggerere modsætningen mellem rød og grøn ind i læseren. Den er sig, tydeligst i navnet "Don Juan", bevidst, at den er kunstig, og med de ituplukkede valmuer peger den symbolsk på driften mellem mand og kvinde, men også moderne på misforholdene i denne driftsrelation. De "sølvgnistrende" aks indfører en ny strålende metalisk farve mellem det røde og det grønne, og denne nye farve symboliserer sikkert det reflekterede og kunstske blik på det umiddelbare materiale som skov, mark, valmuer og kvinde.

Teksten ender uden for det citerede med et møde med en anden kvinde, medens "den sørgmodige Lærk breder sin sarte Skygge over os". Denne bøjer sig betragtede ind over et elskende par, hvoraf han selv var den ene part og desuden selv den indoverbøjede betragter, er Sophus Claussens symbolistiske grundholdning, hvor han deler sig op i to. Han er dels den handlende naive 1. værdi og dels den anden overskuende mønstersøgende optik, der som en 2. værdi bøjer sig ind over naiviteten for at eftersøge den for almene symbolske træk. Claussen havde set holdningen gengivet i en bronzetrold, der bøjer sig ind over to marmorhvide elskende i Luxembourg-haven i Paris, og han gengav statuegruppen som fotografisk førsteside i *Antonius i Paris*, 1896.

Denne betragterholdning er indlagt i vores teksteksempel, som det der gør teksten kunstig og gør den specifik symbolistisk. Når symbolisterne kunne sige, at de havde gjort det altid tilstedeværende symbol bevidst, så mente de også, at de havde gjort litteraturen bevidst som litteratur, at det vigtigste ikke var den illusion om virkelighed, som kunne opstå, men lige præcis litteraturens skønne forskellighed fra verden. Det er denne dimension, der gør symbolismen til første trin af modernismen ind i det tyvende århundrede.

I 1898 forsøgte Claussen at overføre symbolismens synsmåde på 1890'ernes kogende arbejderbevægelse, der året efter gennem strejker og lock-outer førte til "Septemberforliget" hvis regler for arbejdsmarkedsforhold holdt længere end til 1960. Han skrev dramaet *Arbejdersken*, som imidlertid i Herman Bangs instruktion blev en eklatant fiasko på Folketeateret. *Berlingske Tidendes* anmelder mente (18.5.1898), at stykket burde være spillet med større sans for dets symbolistiske tendens, der kan anes i "Prologen" til stykket, hvor arbejdersken Jenny - der tror at kunne overskride klassekløften mellem arbejdere og fabriksledere i et kærlighedsforhold til fabriksherren Rickardt, men ender med at skyde ham - besynges på følgende måde:

O Dyndblomst fra Dybet - Engel med Fanen!
din dristige Pande skal graane
- i Smudset og Vanen!
(*Arbejdersken*, 1898)

Men symboliseringer af den konkrete verdens arbejdere som disse var dømt til latterlighed, og dermed endte Claussens drøm om at forny verden gennem symbolets positive opskrivning, og han vendte sig derpå mod den dæmoniserede forestillingsverden, der stod sådanne opskrivninger imod. Han søgte kort sagt i den helvedevendte del af den vertikale dimension og skabte bl.a. digtsamlingen *Djævlerier* (1904). Han havde i 1892 i en debat med Valdemar Vedel, som han ikke fandt støttede de unge digtere nok, talt for at disse digteres opgave var at genindføre de gamle forfulgte begreber:

Troskab, Selvopofrelse og Heltemod i en ny, levende Oversættelse. Det der fornøjer Menneskeheden, er dog at sidde som et Barn paa sin Dørtærskel og blæse Sæbebobler. Videnskabeligt er det lige saa rigtigt at kalde Menneskets Egenskaber gode som onde, og det virker muligvis mere opmuntrende

("Restitutionen. Dr. Vedels Foredrag" i dagbladet *København*, 9.3.1892, optr. i *Det aandelige Overskud*. Journalistik i udvalg ved Lise Brinch Petersen og Mogens Rukov, 1971, s. 27-28).

Men der var ikke længere plads til dette bevidsthedens teaterheroica mod slutningen af århundredet, hvor Johs. V. Jensens "mit Sinds Knivsystem" ("Interferens", *Digte* 1906 - prosaudkast i *København*, 21.8.1901) mere talte tidsånden.

Interferensen betegner det skærende sammenstød, den smertelige oplevelse af, at i øvrigt harmoniske verdner går i stykker under denne proces. Sådan har jeget det psykologisk i Johs. V. Jensens digt, medens Claussen bruger teaterscenen som form mellem sin psykiske tilstand og kunstværket. I allerstrengeste forstand laver Johs. V. Jensen ikke kunst, men rapport fra et sjæleliv. En handlende bevidsthed trænger sig på frem for en betragtede, tolkende.

Daarlige hoveder?

Det var Claussens stadige påstand, at Johs. V. Jensen var en ny Johannes Jørgensen med samme dårlige hoved. Selv Jensens berømte "Ved Frokosten" (*Digte* 1906 - prosaudkast som "Ved Bordet", *København*, 22.8.1901) med dens smørrebrød og ravgule øl havde Johannes Jørgensen gjort ti år før. Og skønt modsætningen til Jørgensen havde han stor veneration for den titaniske revolutionære kraft, som han mente ytrede sig i Jørgensens omvendelse. 'Det dårlige hoved' hos de to Johannes'er havde at gøre med deres manglende evne til at nøjes med kunsten eller bevidstheden som en gennemskuende sideverden til virkeligheden. Denne mangel førte dem i Claussens øjne direkte i armene på henholdsvis katolicismen og nihilismen. De kunne med andre ord ikke annamme symbolismen, ikke se kunsten som en metode på linie med men også forskellig fra andre erkendelsesformer.

Men selv en metode kan være i en hellig sags tjeneste, hvad der forvandler den fra en metode til den sande vej. Johannes Jørgensen kom til at tro på sin transcendent symbolisme, men inden havde han skrevet romaner (*Sommer*, 1892, *Livets Træ*, 1893), kortprosa (*Stemninger*, 1892) og digte der befandt sig i skæringslinien mellem den transcendent og den humane symbolisme. Digtet "Vinterskumring" fra digtsamlingen *Bekendelse* fra 1894 (s. 16) er af denne art:

1. Jeg ser, hvor Himlen blaaner bag min Rude.
En regngraa Dag i Skumring blomstrer bort.
Violblaa løfter Himlen sig derude,
En Kæmpeblomst, hvis Voxetid er kort.

2. Himmelviolens violette Blade

i Skyer falmer hen, i Mørke dør.
Der klager i den skumringsfyldte Gade
en Violin bag Aftnens Taageslør.

3. Den klager skælvende og tungt og længe
sin Ensomhed, mens Mørket falder paa.
Og som en Klang for Øjets Nervestrænge
langt borte tændes Lys i Aftnens Blaa.

4. Et fjærnt og ensomt Lys - som Guld, der glødes -
Mens Skumringshimlens Troid-Viol gaar under.
Et Lys, hvis Sorg med Violinens mødes -
som Blod af tvende vaandefulde Vunder.

Hvilke træk ved digtet får os umiddelbart til at placere det

i symbolismen? Romantikeren Staffeldt f.eks. kunne også se en solnedgang som en blomst, men så valgte han solens rødme og ikke himlens blånen som blomsterligheden. Det er almindelighedens grå dag, der løfter sig til en violblå

"Kæmpeblomst". Jeget ser ud af en rude i et byhus og forvandler på skrømt himlen til et blomsterbillede og kunstigheden angiver han i blomstens korte "Voxetid". Både "Kæmpe-" og "Voxe-" signalerer en moderne viden, der undergraver tilbøjeligheden til at se "Himmelviolen" som virkelig. Den er afgjort bevidsthedens skabelse, og den dør da også hurtigt ud i mørket. Så tilsættes tomrummet efter blomsterbilledet lyden af en violin, og gennem denne klang vækkes synæstetisk et nyt syn ("en Klang for Øjets Nervestrænge", str. 3), et lys der gløder som guld, medens himmelblomsten nu forvandles i sit fravær til en "Troid-Viol". Det stærke billede husker himmelblomsten, skønt digtet hengiver sig til guldlyset og violinen "som Blod af tvende vaandefulde Vunder". Af treklangen Troid-Viol, violin og lys er der kun de to sidste tilbage, der har med bylivets ensomhed at gøre. Troid-Violen står i digtet som en slags æstetisk fristelse, en uegentlighed der afvises til fordel for lidelsens virkelighed. Himmelblomsten får pludselig i strofe 4 sat "Troid" foran sig, uden at dæmoniseringen er forklaret, og heller ikke sorgen eller blodet beskrives nærmere. Måske stammer "Troid" fra ordet "viol"s tvingende ordkorrespondancer ned gennem digtet, hvor viol knytter sig til violette, violin, og v'et leger videre i "tvende vaandefulde Vunder". Endvidere truer redundansen hele tiden digtet: første strofe har to gange "blomst", anden strofe har det næsten gentagne "- violens violette" og endelig har fjerde strofe "vaande -Vunder", der betydningsmæssigt ligger meget tæt på hinanden. Blomsten, der i strofe 1 kunne have vokset sig endnu større, hvis bevidstheden havde magtet det og dermed have overmandet tendensen til det stadig samme, dæmoniseres i stedet i sit fravær til Troid-Viol, og dens område invaderes af ensomhedsbilleder fra bylivet i stedet for. Kæmpeblomsten bød sig til som symbol på bevidstheden, men blev kvalt i sin faktiske falmen, af den faktiske by, den faktiske aften og den reelle ensomhed.

Men i billedet af Troid-Violen overlever kæmpeblomsten som detroniseret symbol. Digtets sprogstof husker på trods af digterens vilje, og bevidsthedens billedskabende evne indskrives. Skønt smerten bliver mere og mere tilstedeværende som splittelse, husker v'et den violblå blomst. Alt er lagt til rette for en indsigt i blomstersymbolet, da ensomhedsfølelsen træder i stedet og finder sine mere nærliggende symboler i violin og lys som guld. Alligevel placerer sprogstoffets legen med sig selv og den vedholdende undersøgelse af himmelblomsten for dens mulige bærende symbolske kvaliteter klart digtet inden for symbolismen. Det tilstræber tydeligt at blive til ordmusik båret af violinens klangbro mellem synsbilleder.

Det er denne evne til at sammenfatte forløb i opkvalificerede almindelige ting eller litterært kendte udtryk, som er symbolismens særtræk lige fra Ibsen "havsens bund" over Claussens "et Skib helt ompændt af Luer" til Jørgensens "Troid-Viol". I den forstand kan man forstå symbolisternes trang til at forene kunst og liv som et forsøg på at opgradere de private erfaringer med litterære perspektiver. De ville forlænge deres moderne samtidsliv, som var blevet gjort historieløst i det gryende industrisamfund, med mytiske livsmønstre eller give deres nye kunstigt skabte symboler de overleverede konventionelle symbolers aura. De ville med Claussens ord fra digtet "Røg" (*Pilefløjter*, 1899): "genklæde Verden, der nu er klædt nøgen".

Meget ofte ville en sådan sammenfattende, symbolbærende ting ikke indfinde sig, der kunne rumme digtets og verdens materiale i sig, og de stod da og stampede i redundansens 'det samme', som vi så true i Jørgensens digt ovenfor. Det var ikke så let at genfortrylle verden, og den poetiske impotens kunne blive til kriser, som da Claussen under sit Parisophold i 1905-12 kunne sidde fastlåst i linierne "Jeg sidder skraas for den Dame,/ som hedder Notre-Dame" (*Løvetandsfnug*, 1918, s. 207) af angst for næste lines ødelæggelse af det foregående. I en sådan situation kunne de hengive sig til at følge ordenes korrespondancer frem for den idémæssige styring (jf. f.eks. Claussens brev til L.C. Nielsen fra 7.4.1905, bd. 2, s. 85: "Og er det ikke farligt at drive Afguderier med anelsesrige Ord som *Tananarive*. Jeg spørger, fordi jeg selv har gjort det"). Dermed stolede de på ordenes skjulte betydninger, der ledte frem mod en enhed, anderledes end forventet. For enhed skulle der være, det sørgede det overvågende blik for, det blik der bøjet ind over ordenes materiale kvalificerede deres mønster til et digt.

"Afguderier" som Claussen taler om kan vel lettest beskrives som at hente fantasier ud af ordets klange, hvad der dels peger på musikkens betydning for digtekunsten, ja symbolismen havde musikken som formforbillede, den ville være følelsesdannende suggestiv som den - og dels peger ordafguderiet på de synæstetiske virkninger, der kunne opnås i sproget, at farver og lyde kunne kombineres hinsides realverdenens adskillelse. Dermed fjernes meningen fra det dagligdags genkendelige og åbner sig som et mysteriøst mulighedsrum, den menneskelige bevidstheds ukendte betydningskombinationer som finder digterisk udtryk gennem den symbolistiske poetiks fem hovedområder i enhedens tegn: korrespondance, suggestion, symbol, musik og frie vers.

Alligevel var de dog lykkeligst, når selve den groende kraft i livet som mønster stemte overens med sprogets skabende kraft, når natur og sjæl blev et, selv om det betød deres egen private død: "Jeg er død, men om mit Spor svæver Livets Skaberord" ("Mennesket og Digteren" 1907/*Fabler*, 1917).

I omegnen af symbolismen

Koncentrationen om den snævre symbolisme-poetik i det foregående har udgrænset mange af periodens forfattere, hvor symbolismen kun er en mindre stærk tendens blandt andre. For som det påpeges i det allerede nævnte udstillingkatalog *Sjælebilleder*, der plæderer for et bredere symbolismebegreb, så relaterer symbolisme "sig nemlig lige så meget til omverdenstolkning og livsanskuelse som til værkets iboende formalistiske tegn" (s. 10). Her tales videre om de "symbolistisk orienterede digtere og billedkunstnere der var forenede i deres foragt for naturalismen og realismen, dyrkelsen af de objektive sandheder, det, der umiddelbart kan registreres, måles og vejes []. Kunstneren blev derfor som i romantikken en særlig udvalgt, en profet, der ved at distancere sig fra den materielle verden, og i sin yderste konsekvens vende verden ryggen og gå i kloster, kunne dyrke sine sanser og syner []".

Det er klart symbolisterne som 'seere', der som synspunkt slår igennem en sådan opfattelse - og rigtigt er det da også, at en hårdnakket tradition har forbundet mysticisme og luftig idealdyrkelse med symbolismens periode. Disse træk kan imidlertid også ses som et oprør mod det kendte og en udforskning af det ukendte, oftest centreret i den unge franske digter Arthur Rimbauds lille men yderst betydningsfulde forfatterskab. Dog kan det diskuteres, om han ikke snarere er en forløber for ekspressionismen end en egentlig symbolist. Problemet ved 'seer-begrebet' er, at der faktisk ikke ses noget, men at handlingen at *ville* gennemskue ("forvirring af alle sanser" (Rimbaud: "Seerbrevet" af 15.5.1871)) blot hævdes som en erstatningsforestilling i tomrummet efter Guds død. Digtene bliver kunstneriske handlinger mere end kunstneriske erkendelser gennem værkets form og unddrager sig derved den specifikke søgen i den humane symbolisme efter tilværelsens grundformler. Den bredere symbolismeopfattelse (omverdenstolkning og livsanskuelse) er i dette lys den transcendent symbolisme uden fast mål, uden en kendt Gud, men en udvidelse af sjælens rum i en uendelig regres af jeg over jeg. Det var et sådant jeg-rum Johannes Jørgensen valgte sig ud af ved konverteringen til katolicismen, og det var et sådant reflekterende, skræmmende jeg-rum Johannes V. Jensen bevægede sig ind i i sit ungdomsforfatterskab lige op til hans omvendelse til darwinismen og det nye århundrede i 1904:

Dagningen var kommen, den stod ind ad Ruderne, ikke som Lys, men som en Blegnen, som et Bud, der vendte tilbage uden Naade. Stilheden var saa stærk, den gik som en Sluse og dybt inde i det bundløse Stille skelnedes en kvalt Jamren [] Og i denne Stilhed fra Evighed af, i denne legemløse Lytten, der slog mig vaagen, følte jeg en ulidelig Skræk, en grulig Mindelse om Ophør af al Ting.

("Maskinerne", 1901, i *Fortællinger og kortprosa 1877-1907, Danske Klassikere*, 1991, s. 193)

Johs. V. Jensen hjalp sig selv ud af sådanne oplevelser af uendeligt fald ved i det praktiske at dyrke de moderne maskiner, der kunne forvandle sort, skræmmende nat til lysklar dag ved det elektriske lys - og på det litterære område opfandt han sin egen genre 'myten', der kunne det samme, nemlig stoppe rædslens evighed med historiens gentagelse. Han definerede selv sine myter som "et Spring ind i et Billede".

Disse myter ligger hårfint tæt på at være symbolistiske, men bliver det aldrig. Jensen synes at bruge "myte" synonymt med "symbol" i betydningen virkeligt billede - som der står i myten "Darwin og Fuglen" (1907): "Jeg kom til at se dette for mig i et Billede en mørk Dag, hvor jeg trængte til at danne mig et Symbol, hvori der var Skønhed og Alvor, Varighed. Jeg saa Foraaret og Darwin". Langt senere formulerede han det i 1944 som, at "Billedet erstatter Bredden".

Netop på ordet "erstatter" skilles Jensen afgrundsdybt fra symbolisterne, der havde poesien selv som religion og umuligt kunne nøjes med erstatning - eller at "trænge til" at danne sig et symbol som noget tilfældigt mellem noget andet. Jensen ville ikke se sit værk som nødvendig kunst, for ham var billedet umiddelbart udtryk og ikke ords korrespondancer med hinanden i en sand og forpligtende søgen efter verdensordenen i deres eget materiale. Symbolisterne ville evt. kunne have sagt, at billedet sammenfatter bredden eller uddrager breddens væsen. Det er deres markante særtræk.

Men som sagt er Johs. V. Jensen meget tæt på symbolismen f.eks i *Kongens Fald* (1900-01). Romanens allerførste to afsnit analyserede Poul Borum i en radioudsendelse om "Symbolisme i kunstarterne" fra 1994: [Først gengiver jeg stedet og derpå Borums analyse i min erindring som medvirkende i udsendelsen]

Vejen bøjede tilvenstre over en Bro og ind gennem Serritslev By; Grøfterne laa med mørkt

Græs og gule Smaablomster, ude over Markerne hvilede hist og her en hvid Blak, en Blomstertaage, i Skumringen. Solen var gaaet under, og Luften stod kølig klar, skyløs men uden Stjerner. Der kom et Hølæs kørende fra Landet ind i Serritslev By, langsomt og gyngende paa den vanskelige Vej. Som det listede afsted i Tusmørket inde gennem den snævre Landsbygade, lignede det et stort tottet, lavbenet Dyr, der trisser af fordybet i Betragtninger og snuser til Jorden.

Stedet kan ses som en samling af symbolistiske motiver: Den hvide tåge over landet, solen der ikke bare går ned, men er gået "under", rummet med dets tomme transcendens (uden stjerner).

Derpå hølæsset, der personificeres som et slags blidt uhyre, der trisser af sted i betragtninger, og er på vej ud af symbolismen ind i det nye århundrede med "Jorden" og 'det folkelige gennembrud', som det "snuser" til, et gennembrud Borum mere så som en begyndende ekspressionisme end som egentlig folkeligt.

Lag på lag lægges på i dette rum. Først er vejen tom, for så i næste afsnit "paa den vanskelige Vej" at lade hølæsset køre ind i den samme by, også benævnt to gange. Symbolisme er som struktur ikke lineær men netop fold ovenpå fold, lag på lag, sådan som det blev sagt, at hver af Mallarmés svære digtlinier indeholdt både billede, tanke, følelse og et filosofisk symbol. Samtidens autodidakte filosof i Danmark, Ludvig Feilberg (1849-1912) beskrev denne samtidens psyke (*Om Ligeløb og Kredsning i Sjælslivet*, 1896) som en "Kredsning" (svarende til lag på lag), den stillestående kogende dæmoniske damp i den lukkede kedel, der nødvendigvis måtte finde sit afløb, sit "Ligeløb" ved at dampen blev ledt over i maskinens hjul, det nye århundredes kraft- og handlingsbegreb.

Men psyken som en sådan tillukket kedel kunne også eksplodere, og her er vi ved Knud Hjortøs kernetema, de eruptive opslag fra ubevidstheden. Han debuterede med en løst komponeret kunstnerroman *Syner* (1899), der med sine højt drevne refleksioner og sin konstante pegen på musikken som disse refleksioners parallel, trækker i retning af symbolismen:

Men musikken hævede sig højt over mig, og det forekom mig, at den foroven var en sky af strålende fugle, men forneden et uhyre byldt af tykke stærke slanger, vikledede ind i hverandre, og som strakte sig op mod fuglene, men altid faldt magtesløse ned igen i mægtige vridninger. Fjerne glimt begyndte at tændes i min sjæl; jeg så flygtige lysninger, som hastig forsvandt og under hvilke sælsomme skikkelser dukkede op af min tankes mørke. Men jeg forstod alligevel intet. Der kunde vel blusse anelser op i mig, men noget lys kom der ikke [□].

(Knud Hjortø Knudsen: *Syner*, 1899, her efter udgaven i *Danske Klassikere*, 2003, s. 14-15. - Læg mærke til Hjortøs selvopfundne retstavning!)

Beretningen om de sjælelige tilstande er uomgængelig og typisk for mange halvfemserkunstnere bl.a. tegneren og forfatteren Johannes Holbek (1879-1903), der har lavet den jugend-inspirerede forside til Hjortøs roman af en violinspillende atletisk mand, som med sit spil presser sig op af jorden angivet i voldsomt slyngede linier. Men bortset fra registreringen af de sjælelige tilstande kommer teksten tydeligt ingen vegne, "noet lys kom der ikke". Erkendelsestrangen er evident, men den kunstneriske form savnes, den form hvori synerne kunne finde deres tradition og blive almene. Hjortø søgte da også senere ned fra halvfemsernes store syner for at beskrive dem indirekte som ildsprudende aggressive eruptioner i folkelige skikkelser fra den danske almue som f.eks. i romanen *Folk* fra 1903.

Af andre digtere, som var hærget af store syner, kan man desuden nævne den filosofisk

begavede Ernesto Dalgas (1871-99) og hans *Dommedags Bog* (1903), der er tolv dagsrejser gennem religiøse og filosofiske landskaber. Heri spejles 1890'ernes enhedsdrift i en utålmodig søgen gennem alle mulige filosofiske systemer for at bestemme tilværelsens grundliggende orden:

Naturordenen er min egen Tankeskabning. Striden mellem Lucifer og Eblis giver mig Symbolet paa den urgamle Strid imellem Mand og Kvinde. I Buddhas Skikkelse skuer jeg Renhedens og Hellighedens Ideal, der overstraaler Jesus af Nazareth selvmodsigende Skikkelse. Og om dette Ideal er historisk eller ej, om Nirvana er en højere Eksistens eller blot en fysiologisk Tilstand, er ligegyldigt for den, der af Buddhatypen har lært at søge det rette for dets egen Skyld.

(her efter udgaven i *Danske Klassikere*, 1996, s. 337)

I denne usikkerhed mellem åndelig mulighed og fysiologisk legemlig tilstand bliver megen halvfemserkunst stående, ja selv i symbolismen er usikkerheden tilstede som modsætningen mellem symbol og værkets suggestive sider.

Hvad Hjortø og Dalgas kan savne i skøn suggestiv form, det har den Sophus Michaëlis (1865-1932) til overmål, som i samtiden var anset som den mest symbolistiske stilist. Hans roman *Æbelø* fra 1895 er et eksempel på et artisteri, hvor ordenes betydninger ikke samler sig i det enhedsdannende symbol. Et klip fra romanen kan belyse det:

[Middelalder-hovedpersonen Sølv møder en kvinde]

Hvor de smilede til hinanden. Hvor den grønne Skov groede op omkring dem. Hvor Vinden lod deres Aande flyde sammen. Ukendte smilede de til hinanden som to Serafer, skabte af Foraarets Gud i et og samme Billede. Hendes Hænder aabnede sig mod hans, og ned foran hende, som ud af hendes Skød, sank de Blomster, hun havde samlet. Saa bøjede hun sig ned og plukkede de høje Konvaller, der groede frem under Sømmen af hendes Kjole. Det kom ham for, at der bag det blegrøde var en Vidunderverden, en levende gylden Rigdom, hvoraf han saa et eneste Glimt, da en Fodspids i et Nu kom til syne med en dunkelgrøn Tyrkis paa den hvide Skos Midtribbe.

(Sophus Michaëlis: *Æbelø*, 1895, i *Samlede Romaner*, 1919, bd. 1, s. 239-240)

Beskrivelsen er en righoldig ornamentik uden dybdeperspektiv. Det er karakteristisk, at glimtet af "Vidunderverden"-en er et glimt af skjulte dele af hendes klædning og ikke en egentlig anden betydningsverden. Fortælleren forbliver i sin middelalderverden og søger at skabe en fortidsillusion med detaljer, skønt detaljefokuseringen synes moderne og alt andet end middelalderlig. Sammenligner man med Claussens "Valmue og Lærk" er der ingen modstande i teksten, som f.eks. at kvinden i egensind skulle begynde at plukke blomsterne itu. Og hvor deres samvær skulle sammenfatte sig i et billede, får vi stukket det lidet sigende "Serafer" ud, "skabte af Foraarets Gud i samme Billede". Michaëlis vil tydeligvis lægge detaljer sammen for at addere sig til vidunderverdenen, springet ind i symbolet magter han ikke.

Omvendt forholder det sig med en anden af periodens store prosaforfattere, Harald Kidde. Ser man ned over indholdsfortegnelsen til hans *Sindbilleder* (1900), som består af korte prosastykker i stil med Jensens myter og Stuckenbergs dekonstruerende eventyr, så nikker man genkendende til periodens motiver: f.eks. "Til Livets Fest!/ Eros og Anteros/ Pan/ Medusa/ Dommen/ Den yderste Dag". "Sindbilleder" er en gangbar oversættelse af symbol, og det er i disse Kidde starter. Antikkens myter, middelalderen og folkevisens motiver er de konventionelle grundformer, som han sætter i scene i et særligt kunstsprog, der tager sig som en manieret romantik, inden den undergraves af ulykken, rædslen og døden. Teksten "Til

Livets Fest!" fortæller om Germand Gladensvend og hans mislykkede forsøg på at få den skønneste kvinde:

Langt borte rede de andre på de hvide Heste ind i Solen, til Livets Fest, og hun som var forrest og gladest af dem alle; hun fløj som en Sommerfugl imellem dem, og de vilde alle kysse hende. Hende ville de kysse.

Da skreg unge Germand Gladensvend overlydt af Jammer.

Men den kan da heller ikke forlange at komme med, som rider til Livets Fest på Helhesten (s. 7-8).

Folkevisepastichen er tydelig. Sproget har næsten mistet sin suggestive realitetsbinding for gennem skabeloner (hvide Heste,

Livets Fest m.fl.) at sætte et rum op for moralen om fiaskoens

uundgåelighed i livet. Naturalismens arvelighedslove omsætter sig i perioden i fortællingerne fra folkevisen, som vi så det i udtrykket "havsens bund", et mytisk univers benyttes til at indskrive truslen fra den ubevidsthed, som først med Freud fik sin beskrivelse, men er så vigtig som sjælelig tilstand i mange af tidsrummets værker.

Sådan kunne man så gå videre gennem flere andre forfatterskaber i perioden. Man kunne tage Henrik Pontoppidans små romaner, Herman Bangs sene romaner, Henrik Ibsens symbolske dramaer og August Strindbergs drømmespil. Overalt vil man finde opmærksomheden for sjælens større rum, det moderne nerveliv som er periodens karakteristika. I en bredere forståelse har disse værker i denne forstand symbolistiske træk. Men den værkholdning, som er det egentlige centrale i symbolismen, det digteriske sprog som en særlig erkendelsesvej gennem dets eget frisatte kombinationsspil inden for tekstens ramme - det Sophus Claussen kaldte at "Verset er Aandens Nøgler til Jordens Værdier" (*Foraarstaler*, 1927, s. 41) - den er sjælden. Denne snævre symbolisme peger imidlertid fremad ved sit bevidstgjorte symbol som det første metafiktive trin af de uendeligt mange i modernismen. Sproget og fiktionen er i symbolismen i en særlig betragtet status. Det er dette dobbeltforhold, der gør symbolismen vigtig men også så vanskelig.

Teoretisk sammenfatning

Symbolismen er vigtig som modernismens første trin, men om den udgør en litterær periode i Danmark er et stort spørgsmål, dertil er dens varighed (1893-96) omkring tidsskriftet *Taarnet* for kort og dens betydning for lille. Som en indadvendt ø ligger symbolismen midt i en politisk gærende tid med arbejdskampe og organisationsdannelser som LO og Dansk Arbejdsgiverforening og desuden den langsomme forandring hen imod parlamentarisme. Dens forbindelse med de kulturelle strømninger i perioden er ofte indirekte og modsætningsfyldt. Men har man blik for denne vrangvendte afhængighed kan man parallelisere "Sjælens opdagelse af sine egne intellektuelle kræfter" med de øvrige bevidstgørelser i perioden, med arbejderklassens bevidstgørelser, med filosofiens forsøg på at finde grundlaget for sand videnskab, med psykologiens forsøg på at finde veje til at beskrive ubevidstheden osv. I denne brede betydning kan symbolismen passende stå for tidsånden omkring 1900, siden betegnelsen nu har vundet hævd. Så må den da stå for fornemmelsen af, at "loftet" ikke bare er et loft (jf. Ibsens *Vildanden*), men fyldt med ekstra betydninger, som datidens konventionelle samfundsmæssige og naturvidenskabelige beskrivelser af mennesket ikke kunne fange. Men det var mennesker opdraget med naturalisme og dus med den impressionistiske omverdensopfattelse, der rakte ud over

deres viden for at bestemme deres sjælelige tilstande i kunst.

Man skal derfor ikke mystificere den megen tale om sjæl, den er blot det provisoriske, prøvende udtryk for et moderne storbyenneskes både skræmte ubehag ved sine tab af tilhørsforhold til landlige rødder og samtidig euforien ved det nye kunstige livs muligheder. Kan man opfatte denne meta-holdning til kunsten i betegnelsen symbolisme som det bevidstgjorte symbol, har man en god indgang til det 20. årh.s modernisme. Det er jo trods alt det 20. årh.s litteratur og kunsthistorie, der har haft brug for symbolismen som begyndelses- og forklaringspunkt, ellers var den nok forsvundet ud af vores interessefelt som alt andet ubrugeligt i vores nu. Billedets forhistorie og med det meta-forholdet til den konkrete eksistens optager os nu, som intet andet.

Bibliografi

Guy Michaud (ed.): *La doctrine symboliste*, Paris 1947.

Oluf Friis: *Halvfemsernes lyrikere*, 1957.

Bent Algot Sørensen: *Symbol und Symbolismus*, 1963.

Taarnet. En antologi af tekster og illustrationer ved Carl Bergstrøm-Nielsen, 1966.

Hugo Friedrich: *Strukturen i den moderne lyrik*, 1968.

Finn Stein Larsen: *Prosaens mønstre*, 1971, heri især s. 92 -113.

Erik Nørgaard: *Dansk reklames barndom*, 1973.

Bo Hakon Jørgensen: *Århundredskiftet 1896-1918*. Antologi og indledning, 1975.

Bo Nielsen: *Johannes Jørgensen og symbolismen*, 1975.

Bo Hakon Jørgensen: *Maskinen, det heroiske og det gotiske*, 1977. (Om perioden, Sophus Claussen og Johs. V. Jensen).

Finn Hauberg Mortensen (red.): *Tekst/historie*, 1980. (Især vedr. periodelæsning).

Taarnet. Fotografisk optryk med efterskrift af F.J. Billeskov-Jansen, 1981.

Anna Balakian (ed.): *The Symbolist Movement in The Literature of European Language*, Budapest 1984.

Lise Serritslev Pedersen: *Symbolismens seere*, 1988.

Jørgen I. Jensen: *Carl Nielsen*, 1991.

Pierre-Louis Matthieu: *The Symbolist Generation 1870-1910*, New York 1990.

Bo Hakon Jørgensen: *Symbolismen - eller jegets orfiske forklaring*, 1993. (Se i øvrigt yderligere bibliografi i denne - og evt. yderligere udfoldelse af synspunkter i nærværende artikel).

Michael Gibson: *Symbolism*, Köln 1994.

Jørgen Hunosø: *Gift med den sidste engel?*, 1994. (Om Sophus Claussen).

Symbolismen (1890-1900) - Periodebeskrivelse af Bo Hakon Jørgensen

Henrik Wivel: *Symbolisme og impressionisme*, Ny dansk Kunsthistorie, bd. 5, 1994.

Peder Nørgaard Larsen (red.): *Sjælebilleder. Symbolismen i dansk og europæisk maleri 1870-1910*, 2000. (Mange gode malerigengivelser og artikler om malerierne).

Dan Ringgaard: *Den poetiske lækage. Sophus Claussens lyrik, rejsebøger og essayistik*, 2000.

Anker Gemzøe m.fl. (red.): *Metafiktion - selvrefleksionens retorik*, 2001.

Bente Scavenius (red.): *Grib tiden*, 2001. (Om 1900-århundredskiftets litteratur, musik og billedkunst).

Bo Hakon Jørgensen