

Fru Boyes portræt J.P. Jacobsen og billedkunsten
som gennem en rude

Haastrup, Niels

Published in:
J.P. Jacobsens spor

Publication date:
1985

Document Version
Tidlig version også kaldet pre-print

Citation for published version (APA):
Haastrup, N. (1985). Fru Boyes portræt J.P. Jacobsen og billedkunsten: som gennem en rude. I F. J. Billeskov Jansen (red.), *J.P. Jacobsens spor: i ord billeder og toner : tolv afhandlinger* (s. 219-249). C. A. Reitzel.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@kb.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

NIELS HAASTRUP *Fru Boyes portræt*

J. P. JACOBSEN OG BILLEDKUNSTEN

Som gennem en rude

J. P. Jacobsen malede med ord, med sproget. Det gør vel alle sprogets kunstnere. Men J. P. Jacobsens læsere får aldrig lov at glemme, at han gør det. Dette »modernistiske«¹ træk skyldes ikke blot den rytmiske prosa, de minutøst – på forhånd – arrangerede tableauer, som han afmaler så detaljeret og præcist i farven. Også andre træk kan inddrages, f.eks. de mange referencer til andre kunstværker, litterære og bildende, som bidrager til skildringen af personer og miljø.

Det er pointen i nærværende artikel, at sådanne referencer undertiden har større betydning end som så, og at i det mindste de, vi her skal beskæftige os med, ikke blot er nævnt, men også udfoldet i romanen. Læseren skal se den fremstillede virkelighed gennem en rude, som også altid selv er synlig, kunne man sige – med en let forvrængning af det citat, hvormed Johannes V. Jensen tog afstand fra Jacobsens »stylisme«.²

Der er endnu meget at undersøge i Jacobsens kunstprosa. Man har interesseret sig for litterære forbilleder,³ men ikke i større omfang forfulgt referencer i denne kunstprosa. Og hvad angår referencer til bildende kunst, er næsten intet gjort.⁴ Det kan egentlig undre.

For det første fordi man fra første færd har karakteriseret Jacobsen som sprogets maler.⁵ I sekundærlitteraturen til Niels Lyhne har man erkendt dens engagement i den æstetiske debat – tendensskiftet fra idealisme til realisme – men man hæfter sig først og fremmest ved litteraturen, skønt debatten på romanens overflade i det mindste angår skiftet fra skulptur til maleri, og skønt det ofte var i kategorier fra de bildende kunster, at den æstetiske debat blev ført. Man kan blot henvise til Springers *Geschichte der bildende Künste* fra 1858 og ikke mindst til Julius Langes bearbejdelse af Lübkes *Kunsthistorie* fra 1872, som begge behandler dette skift, der både direkte og overført er et hovedtema i romanen.⁶

For det andet fordi man vidste, at J. P. Jacobsen interesserede sig levende for bildende kunst. Herom vidner mangt og meget. Hans mange museumsbesøg på rekreationsrejserne til Sydeuropa, f.eks. til Rom i vinteren 1878-79. Hans stereoskopbilleder, der stadig findes på museet i

Thisted, som han kunne benytte, når sygdommen båndt ham til chaise-longuen i hjemmet. Han yndede også at tegne, at visualisere sine figurer. Male med pensel eller hugge med mejsel, gjorde han vist aldrig.⁷ Derfor denne lille rekognoscering, hvor der tænkes mere i receptions- end i påvirkningskategorier. Som eksempel er valgt *Fru Boye*-skikkelsen i romanen *Niels Lyhne*, der udkom i 1880.

Paolina Borghese i fru Boyes stue

P. 100 i førsteudgaven af romanen *Niels Lyhne* læser vi følgende om Fru Boye:

Da Sørgeåret var ude, gjorde Enken en Rejse til Italien, og levede et Par Aar dernede; mest i Rom. Der var slet ikke Noget om, at hun her havde røget Opium i en fransk Klub, ligesaa lidt som om den Historie, at hun skulde have ladet sig modellere paa samme Maade som Paolina Borghese.

Hvad der her insinueres og benægtes fandt dog sted, om end på en anden måde. Og det her citerede sted benytter vi som en sådan reference til bildende kunst og et vink til den »dannede læser« om, hvad der kan ventes længere fremme i romanen, f.eks. p. 108-9, hvor vi læser flg.:

Hun satte sig mat til Rette i Sofaen, halvt liggende, halvt siddende, med Haanden under Hagen og Albuen støttet af Sofaens Puder.

Blikket saae drømmende ud i Stuen, og hun syntes helt fortabt i triste Tanker [...] Hun saae saa ung ud som hun laa der, lige under Astrallampens mildt gule Skjær, belyst fra Issen og til Foden, og der var en bedårende Uoverensstemmelse mellem den dejlige, stærktformede Hals, den matroneagtige Charlotte Corday-Kappe, og saa de barnligt troskyldige Øjne og den aabnede, lille Mund med de mælkehvide Tænder.

Niels saae beundrende paa hende.

Dette er et portræt af Fru Boye, som fortælleren fremstiller det – mere eller mindre spejlet i Niels Lyhnes beundrende øjne, selv om han næppe på dette tidspunkt har blik for den *bedårende Uoverensstemmelse*, som fortælleren udvikler. Den er i det mindste ikke med i det billede, Niels genkalder sig i erindrungen, efter at han i nogen tid på vejen hjem fra denne aftenscene forgæves har forsøgt at *kalde hendes Billede frem* (p. 116-7):

Han søgte at kalde hendes Billede frem, saadan som hun havde ligget på Sofaen og talt til ham, men det kom ikke, han saae hende gaa borte i en Allee, saae hende sidde og læse med Hat paa, holdende et af de store, hvide Blade i Bogen mellem sine behandskede

Fingre, lige ved at blade om, og bladende om og om igjen, han saae hende stige ind i sin Vogn om Aftenen efter Theatret. [...] han kunde ikke blive af med den Vogn, ikke komme til at tænke på andre Billeder for den Vogn. Saa just som han var aldeles nerveus af Utaalmodighed, saa kom det: det gule Lys, Øjnene, Munden, Haanden under Hagen, saa tydeligt, som om det var der lige foran ham i Mørket.

Vi ser her bort fra vognbilledet, der som meget andet i Fru Boye-historien minder om træk i Heines *Florentinische Nächte*,⁸ og koncentrerer os om Fru Boye.

Oven på disse billeder kan vi lægge et andet: Fru Boyes selvfremsstilling i to store replikker.

Først p. 108-9, hvor hun i fortsættelse af skildringen af sofasceneriet ovf. fortæller Niels om modsætningen mellem på den ene side sin nuværende eksistens og på den anden side *den unge Pige i hende* (jfr. p. 118) og *den allerførste Kjærligheds Tid*:

»Hvor det er underligt at længes efter sig selv!« sagde hun, langsomt slippende sine Drømme og kommende tilbage med sit Blik, »og jeg længes saa tidt, saa tidt efter mig selv som ung Pige, og elsker hende som En, jeg havde staaet inderlig nær og delt Liv og Lykke og Alting med, og saa har mistet, uden at jeg kunde gjøre det Allermindste for det. Hvad for en yndig Tid det var! De aner ikke, hvor sart og skært saadan en ung Piges Liv er, lige i den allerførste Kjærligheds Tid.«

Dernæst replikken p. 113, hvor hun ønsker sig den *Skjønhedens Magt*, som vi jo ved, at netop Venus har:

»Dersom jeg var skøn! aa, men bedaarende skøn, dejligere end nogen Kvinde, der har levet, saa Alle der saae mig, blev grebne af en uudslukkelig, vaandefuld Kjærlighed, blev slagne deraf som af en Trolddom; hvor jeg da ved min Skjønheds Magt skulde tvinge dem til at tilbede, ikke deres traditionelle, blodløse Ideal, men mig selv, som jeg stod og gik, mig selv Tomme for Tomme, Fold for Fold af mit Væsen, Glimt paa Glimt af min Natur.«

Hun havde nu rejst sig helt.

Med disse citater skildres Fru Boye, på romanens realistiske plan en yngre, frisindet, noget koket, københavnsk enkefrue med betydelig formue, som Niels Lyhne sammen med nogle barndomskammerater træffer i billedhugger Mikkelsens atelier (kap. VI), som han senere opsøger en forårsaften i den scene, hvorfra de foranstående citater er hentet (kap. VII), og som han endelig tager afsked med, da han på hendes initiativ møder op i hendes halvtomme bylejlighed og får at vide, at hun nu skal giftes med en anden (kap. IX). Men citaterne er samtidig en ansats til en analyse og beskrivelse af den marmorskulptur i Villa Borghese i Rom,



Ill. 1. Antonio Canova: Paolina Bonaparte Borghese, fremstillet som *Venus Victrix*, dateret 1805-8, Villa Borghese, Rom.¹⁰ I Cicognaras katalog fra 1823¹¹ skrives under 1805 (p. 61): »Statua di Venere Vincitrice giacente, sul cui volto è ritratta la principessa Paolina Borghese.« Men en sådan distinktion mellem ansigt og krop var det ikke alle der gjorde. Det var en skandale. Heinrich Heine refererer i *Florentinische Nächte* til den ofte citerede vits, der gik om sagen.¹² »Pauline liess sich mulieren, und zwar ganz nackt, denn das Zimmer war gut geheizt, wie das Schlafzimmer worin ich mich mit Mademoiselle Laurence befand.« Hele skulpturen med den marmorerede træplint, sofaen, hører hjemme i et sovegemak – og fyrsten lod da også dette intime kunstværk opbevare i sit soveværelse. Først efter hans død 1832 blev det overført til Villa Borghese. – Canova blev – især i Norden og Tyskland – opfattet som modpol til Thorvaldsen. Canova havde ikke som Thorvaldsen fattet grækerne, sagde man. F.eks. skriver kunsthistorikeren Estlander¹³ i 1867 om »den sinnesdruckne Venetianaren«, at hans »Segrande Venus eller Prinsessan Borghese, Napoleons syster, som ligger blottad med äppet i hand, förtäljer nog oförtäckt hvori Canova ansåg kärlekens allmagt besticka sig«.

som Canova gjorde af Paolina Bonaparte Borghese i skikkelse af *Venus Victrix*, »Den sejrende Venus« (jfr. ill. 1). Så Fru Boye lod sig alligevel modellere. Der var noget om snakken.

Som det fremgår af billederne (ill. 1 og 2) er ligheden ikke gennemført. Håndstillingen er lidt afvigende, munden ikke åben – og naturligvis er fruhen på romanens realitetsniveau mere påklædt (jvf. om havfruen ndf.).

Ill. 2. Detalje jf. ill. 1.



Men i betragtning af annonceringen af Paolina Borghese-skulpturen ovf. p. 100, er det næppe rimeligt at overse den lighed, der faktisk er. Det er der også andre grunde til.

Vi vil forfølge den *Uoverensstemmelse*, der omtales i citatet fra p. 108, mellem på den ene side kroppen og på den anden *de barnligt troskyldige Øjne*, mellem på den ene side nærvær og på den anden side drømmen: *langsomt slippende sine Drømme og kommende tilbage med sit Blik*.

Netop en sådan modsigelse i skulpturen er pointen i kunsthistorikeren Rudolf Zeitlers glimrende analyse af Canovas mesterværk: kroppens plastiske masse, der samles mod venstre, men afbalanceres af ansigtets, blikkets retning. Vi læser hos Zeitler:⁹

Unserer bisherigen Beschreibung zufolge ist die Skulptur harmonisch ausbalanciert – aber wie ist das möglich, da fast die gesamte plastische Masse nach links hin gesammelt ist? Tatsächlich geschieht die Ausbalancierung durch den Blick. Der ganzen Körperhaltung nach erwartet man, daß die Dame auf dem Sofa dem Besucher frontal entgegenblickt. Sie wendet aber das Haupt zur Seite. Bei aller bewußten Eleganz der Haltung vergißt sie den Besucher. Es ist dem Blick der Augen zufolge kein bestimmtes Ziel, das sie fixiert, kein Gegenüber, mit dem sie spricht. Aber ebensowenig starrt sie ins Leere. Sie sieht und sie sieht nicht. Es ist nur ein Schimmer vor ihren Augen.

Daß keine ubegrenzte Leere gemeint ist, suggeriert uns der Künstler teils durch die

geringe Raamtiefe der Bewegung der linken Hand und des linken Beines, teils auch durch die Architektur des Ruhebettes. Der Raum Paolinas reicht nicht über die gläsernen Wände hinaus, die man rund um das Ruhebett als Basis errichten könnte. Man muß sich nur einen Augenblick das Bildwerk aus seinem Saal auf einen offenen Platz versetzt denken – es hielte den Andrang des großen Raumes ästhetisch nicht aus. Innerhalb des Saales dagegen kann man sich sehr gut die enge Umschriebenheit des psychischen Feldes der Figur vorstellen.

Man darf es wohl als eine meisterliche Leistung bezeichnen, wie hier Canova, durch eine einzige kleine Kopfwendung seiner Statue, ihr einen eigenen seelischen Gehalt verleiht und die etwas schockierende Nähe der nackten Dame in die Entrücktheit einer Göttin verwandelt. Er arbeitet auch hier wieder mit seinen Antithesen: körperhaftes Dasein gegen seelisches Fernsein, Volumen gegen Raum, Form gegen Nichtform. Und die Nichtform, dieser seelische Raum, der gar keinen bestimmaren Inhalt hat, weder Erinnerung noch Vorfrende, also auch keine Zeit, ist hier stark genug, eine asymmetrisch angebrachte plastische Masse zu balanzieren! [...] Das heroische Ideal war schon verbraucht, und man bedankte sich anno 1807 allgemein für die heldischen Taten und großen Opferhandlungen. Paolina war sich auch wohl selber völlig im Klaren darüber, daß kein Mensch ihr die Rolle einer Vestalin geglaubt hätte (Madame Recamier in der Version Davids hat ja etwas Priesterliches an sich). Um so bewundernswerter ist die Erfindung Canovas, sie am Glück der leichtlebenden Götter teilnehmen zu lassen und ihre greifbare Nähe in einen schimmernden Traum zu verwandeln. (Etwas Ähnliches hat er in der Venere Italica erreicht, jedoch hat er dieser Frauengestalt eine größere Sinnlichkeit verliehen.)

Med denne henvisning til revolutionsmaleren Davids billede af Madame Récamier (ill. 3), som også har været oplagt for samtidens kunstkere, peger Zeitler på den uoverensstemmelse, der ligger i virkelighedsreferencen. En sådan finder vi også i fremstillingen af Fru Boye.

Paolina Borghese var Napoleons søster. Hun kunne, som Zeitler skriver, næppe tænkes i rollen som kysk vestalinde – der findes et stort værk om hendes amoureuse forbindelser.¹⁴ Men hun var takket være sin broders lynkarriere hævet til de højeste kredse efter sit giftermål med den romerske fyrste Borghese. Til myten om Napoleon var tillige knyttet frasagn om hans blodrighed, hans handlekraft også på det erotiske område.

Canova fremstiller den sejrige kejsers søster som Den sejrende Venus. Han havde foretrukket Diana, men Paolina insisterede på Venus. En moderne, amerikansk kunstkritiker kalder hende: den første »star«, æggende men uopnåelig, og sammenligner hende med Marilyn Monroe.¹⁵

I romanens fremstilling af Fru Boye genfindes denne dobbelthed på to måder. Dels ved allusionerne til revolution og modstand mod tyranni, dels ved hentydningerne til modsætningen mellem kunstværk og virkelighedsreference, mellem statue og virkelighed.



Ill. 3. Louis David: *Madame Récamier*, Louvre. *Mdme var Napoleons »skønne fjende«. Hun holdt salon for hans modstandere i Paris, indtil sin landsforvisning. Sammenlignet med Pauline er hun fremstillet som en mere tør, intellektuel type.*¹⁶

Fru Boye-skikkelsens voldsomme – verbale – modstand mod mandstyranniet er ofte citeret. Vi citerer igen, p. 112–3:

Niels var ganske forvirret, men han fik da svaret, at han syntes det var det største Bevis paa, hvor stor Mandens Kjærlighed var, at han, for at forsvare det over for sig selv, at elske et Menneske saa usigeligt højt, maatte omgive dette Menneske med et Skjær af Guddommelighed.

»Ja, det er netop det, der er det Fornærmelige,« sagde Fruen, »vi er jo guddommelige nok som vi er.«

Niels smilte forekommende.

»Nej, De maa ikke smile, det skal slet ikke være Spøg. Tværtimod, det er meget alvorligt, for denne Tilbedelse, den er i sin Fanatisme i Bund og Grund tyrannisk, vi skal tvinges til at passe ind i Mandens Ideal. Hug en Hæl og klip en Taa! det i os, der ikke stemmer med hans ideale Forestilling, det skal bort, om ikke ved at kues, saa ved at oversees, ved systematisk Forglemmelse, ved at nægtes al Udvikling, og det vi ikke har, eller som slet ikke er ejendommeligt for os, det skal drives i den vildeste Blomstring, ved at det hæves til Skyerne og ved at der altid forudsættes, at vi har det i højeste Maal og ved at gjøres til den Hovedhjørnesten, hvorpaa Mandens Kjærlighed er bygget. Jeg kalder det



Ill. 4. Charlotte Corday-kappe af fint prikket moll, pibet flæse, taftbånd. Frankrig 1793.

Vold mod vor Natur. Jeg kalder det Dressur. Mandens Kjærlighed er dresserende. Og vi bøjer os derunder, selv de som Ingen elsker, bøje sig med, foragtelige Svage som vi er. Hun rejste sig fra den liggende Stilling og saae truende over paa Niels.

Fru Boye vil her ses som en oprører, en potentiel tyrandræber, skal vi tro, som den Charlotte Corday, hendes matroneagtige kappe (ill. 4) bærer navn efter. Denne citoyenne, der dræbte Marat i 1793 for at gøre en ende på rædselsregimet. Men det er måske intet tilfælde, at romanens referencer til revolutionens og Napoleonstidens kvindeskikkelser ikke går på Madame Récamier, men på Paolina Bonaparte, der giftede sig med fyrst Borghese, og at Charlotte Corday-kappen betegnes som *matroneagtig*. Den alvidende fortæller ved jo, hvordan det skal gå med den magtkamp mellem kønnene, som der her lægges op til, og hvordan fruén skal komme ud af den og i en sikker havn. Han kan markere en distance, som Niels ikke kan. Som nævnt rejser samme citat (pag. 112-13) også en anden problematik, den mellem ideal og virkelighed, mellem mandens billede af kvinden og kvindens billede af sig selv.

Canova fremstillede Paolina som en anden, end den hun virkelig eller oprindelig var. Hun skulle fremstå som en guddom, en herskerinde, hævet over hverdagens smuds og sanselighed, dels bevidst om sin skønhed i skandaløs nøgenhed, dels i en fuldendt marmorbehandling – den korrekteste af det korrekte. Romanen lader Fru Boye give udtryk for ønsket om at være en anden end den, hun nu er. Hun længes efter den

unge pige i sig. Hun ønsker sig magt over mændene, så de ikke kan lave hende om til et gudebillede. De skal elske hende som den, hun er: *Vi er jo guddommelige nok som vi er* (pag. 112). Skriver vi det om til den klassiske mytologis billedsprog, vil hun være Venus og Helena på én gang,¹⁸ eller onskrevet til Canovas problematik, være fyrstinde Borghese og Napoleons forældres datter på én gang.

Hun kræver respekt for sin identitet og antyder sin vilje til oprør som Charlotte Corday – omend indirekte.

Som allerede antydet betragter romanens fortæller Fru Boye med en vis distance. Hendes fremtræden og tale kan forstås på to måder, skønt begge måder rummer den meget omtalte uoverensstemmelse. Vi skal nedenfor se, at det er muligt at opfatte hendes generaliserende bemærkninger om forholdet mellem mænd og kvinder ikke som abstrakt blåstrømpe-propaganda, men som helt personlige, selvbiografiske udsagn, hvor den respekt, hun kræver for kvinden, gælder hende selv: *den unge Pige i hende* (p. 118).

Apollo og Dafne på volden

I Niels Lyhnes bevidsthed tolkes uoverensstemmelsen på en anden måde, da den i slutningen af hjemturen fra aftenscenen dukker op i ham, i afsnittet, der begynder (p. 117): *Hvor var hun ikke dejlig, hvor mild ikke, hvor skjær! Han elskede hende i knælende Begjær ...* Niels begriber Fru Boye som spaltet i sjæl og legeme, jf. citatet ndf., og deres indbyrdes forhold som et komplekst herre/slaveforhold: *Du skulde være min Dronning og jeg din Slave, men min Slavefod skulde være på din stolte Dronningenakke.* Man erindrer sig Frederik Nielsens tolkning i algolagniske, sadomasochistiske kategorier. Som Niels' tanker fremstilles, alluderes hele tiden indirekte til Ghanems historie fra 1001 Nat, som Fru Boye havde refereret til i begyndelsen af aftenscenen. I 1001 Nat skildres, hvorledes Ghanem finder en skøn kvinde levende begravet, får liv i hende og forelsker sig i hende. Men forholdet kan ikke realiseres. Hun står som slavinde under ham, sin redningsmand, men hun står også over ham, fordi hun tilhører landets herre, kaliffen. Som vi skal se, er også relationen mellem fru og Niels kompleks i dette perspektiv.¹⁹ Men nu til spaltningen, som Niels oplever hos fru, om end i psykologiske kategorier. Aftenen og kapitlet (VI) ender og må ende således (p. 118):

Han følte, at det i hendes Sjæl, som var Sjæl for det Yppige, Blussende, Sandseligt-bløde i hendes Skjønhed, det vilde aldrig lade sig drage til ham, det vilde ingensinde tage ham i Favne med disse blændende Junoarme, aldrig i Evighed elskovssvagt give denne vellyst-aandende Nakke hans Kys i Vold. Han saae det godt, den unge Pige i hende kunde han vinde, havde han vel vundet, og hun, den Yppige, det troed han forvist, hun havde følt, hvordan den aarle Skjønhed, der var død i hende, mystisk havde rørt sig i sin levende Grav, for at favne ham med slanke Jomfruarme, møde ham med bange Jomfrulæber. Men hans Elskov var ikke den. Han elskede kun det, der ikke stod til at vinde, elskede just denne Nakke med dens varme Blomsterhvidhed og dens Skjær af duggende Guld under det dunkle Haar. Han hulked i Elskovssavn og vred sine Hænder i higende Afmagt, han slynged sine Arme om et Træ, læned sin Kind mod dets Bark og græd.

Ganske som Apollon må gøre, da den dejlige, jomfruelige Daphne forvandles til et træ, netop da han griber fat i hende (ill. 5).

Berninis skulptur *Apollo e Dafne* er udstillet i Villa Borghese.¹⁰ I 1879 var såvel denne skulptur som den af Paolina Borghese udstillet på førstesalen. Baedekers engelske udg. fra 1879 skriver:²⁰

Upper Floor. A large saloon (fee ½ fr.) contains three early works of *Bernini*: *Aeneas* carrying *Anchises*; *Apollo and Daphne*; *David with the sling*. The ceiling-paintings are by *Lanfranco*, the five *Landscapes* on the left wall by *Phil. Hackert*. In one of the following rooms the recumbent statue of *Pauline Borghese*, sister of *Napoleon I.*, as *Venus* by *Canova*.

De to skulpturer har altså – som i dag – været udstillet nær hinanden. Der er ikke andre belæg for, at J. P. J. har set dem, da han opholdt sig i Rom i vinteren 1878-79.²¹ Men vi ved, at han skrev den tekst, der svarer til førsteudgavens p. 98-107, mens han var der. I denne udgave nævnes Paolina-statuen p. 100, og aftenscenen, hvor Fru Boye fremstilles så lig statuen, kommer p. 108. Den må altså være skrevet senere, efter hjemkomsten til Thisted, måske også under indtryk af et teaterstykke, J. P. Jacobsen så i Hamburg, Shakespeares *The winters tale*, hvor en forskudt hustru optræder i levende live som en statue af sig selv.²³ Berninis skulptur viser ganske vist ikke Apollon med kinden mod barken, men berøringens og forvandlingens øjeblik, der går forud. Men den kvalificerede besøgende, med en vesteuropæisk latinskoledannelse, kendte naturligvis også historiens slutning hos Ovid (*Metam.* I. 553 ff.): Daphne, som forfølges af Apollon, anråber sin fader, flodguden Peneus, som forvandler hende til et laurbærtræ.²³

Ill. 5. Gian Lorenzo Bernini: *Apollo e Dafne*. Datering 1622-25.¹⁰ Villa Borghese, Rom. Jf. i øvrigt det udskårne billede af *Daphne* i Fennimores hjem, Niels Lyhne p. 195.



»Brat du forvandle mig denne Gestalt, som er Skyld i mit Uheld!«
 Ønsket er næsten ei gjort, da i Kroppen hun mærker en Tunghed.
 Bælter af Bark og af Bast hendes Bryster omringe, de bløde,
 Lokkerne flagre, som Løv, medens Armene vorde til Grene.
 Foden, som nylig var let, fastklamres, som døsiges Rødder,
 Kronen om Hovedet gaer, og i den er der Skjønhed tilbage.
 Selv som et Træ, er hans Pige ham kjer; da han rører ved Stammen,
 Føler han Hjertet, som bankende slaer under Barken, den friske.
 Krystende Grenen, som var den et Lem, udi inderligt Favntag,
 Kysser han Træet; dog selv som et Træ mod Kysset hun stritter.

Hermed skulle være fremlagt til overvejelse nogle træk, som kan fremdrages på baggrund af romanens henvisning til statuen af Paolina Borghese. Et sidste gemmer vi lidt. Det har været nærliggende at udvide med den implicite henvisning til Davids *Mdme. Récamier*, der i kunsthistorien står i et forhold til Canovas skulptur, og Berninis *Apollo e Dafne*, som det næppe er urimeligt at se bag referencen til Ovids myte, fordi denne skulptur findes i Villa Borghese, lige som Canovas Paolina.

Spørgsmålet er nu, om denne iagttagelse blot fortjener en fodnote i en fremtidig ny-kommenteret udgave af romanen. Eller om den har videre perspektiver. Et er at føje nok en brik til den komplekse skildring af den indviklede Fru Boye-skikkelse. Et andet er at få den til at falde på plads. Et forsøg herpå kan ikke bygge blot på en henvisning til Paolina *dans tout l'éclat de sa beauté, rappelant la Galathée des Grecs, la Venus maritime*, som en beundrer skrev om hende, før der var tænkt på statuen.²⁴ Ej heller kan referencen til hendes statue bære igennem. Vi må holde os til statuemetaforikken generelt, som vi skal se på forskellig måde indgår i fortællerens beretning om Fru Boye-affæren i Niels Lyhnes liv. Derfor skal vi nu tage et overblik over hele Fru Boye-affæren og lægge frem – på bekostning af alle de andre træk i skildringen netop de træk, som kan have at gøre med statuer.

At fjerne det overflødige. I billedhuggerens atelier

Netop forud for aftensscenen og Niels' hjemtur, som vi hidtil har holdt os til, beretter romanens fortæller – som et referat af sladderer omkring Fru Boye, som Niels ikke vil høre på, men afviser (p. 102) – at hun havde haft et forhold til en *bekjendt, dygtig Kritiker*. Man aner af fremstillingen, at denne som en slags bagvendt Pygmalion havde skabt hende om i sit eget billede – overbevist hende om sit moderne, kritiske livssyn (p. 100-02).

I Gerda-episoden,²⁵ sidst i romanen, gentager Niels Lyhne en del af det samme forløb selv, i Pygmalions rolle. Men hvor Niels må miste sin skabning, der trods den ateistiske påvirkning fra Niels ikke kan dø uden en præst, så forkaster denne *dygtige Kritiker* sin skabning, netop fordi forvandlingen var lykkedes: *Men da nu Sandheden havde sejret, og hun var bleven som han, da saae han, at der var vundet alt for meget, og at det var med hendes Illusioner og Fordomme, hendes Drømme og hendes Fejlsyn, han havde elsket hende, og ikke som den hun nu var* (p. 102).

Det er naturligvis denne historie, Fru Boye henviser til, når hun taler om, hvorledes mændene laver om på kvinderne (p. 112), og hvordan

Ill. 6. Modes de Paris 1864, n° 1. Skotskternet model i rødt, grønt, gult og blåt, dvs. i »Vandets tusinde Farver«, jvf. citatet ndf. J. P. Jacobsen gjorde meget ud af sine damers påklædning. Det gælder ikke blot Marie Grubbe. I museet i Thisted findes en række kolorerede modebilleder i streg, som efter al sandsynlighed har tilhørt ham. Den viste dragt svarer til beskrivelsen p. 152: »Handskerne havde hun paa endnu, og hun var kun kommet af det ene Ærme paa den sorte Figurmantille, hun bar over sin skotskternede Silkekjole, ganske bitte smaa i Tærnet.«

Et af de andre blade viser en dame i stramtsiddende blåt, med ridepisk – men uden rødt tørklæde, jvf. atelierscenen (Août 1869). Museumsnr. THY B. 400. Orig. br. 165 mm.



hun længes efter sig selv som ung pige. Hun længes efter at være den, hun var: *den aarle Skønhed ... i sin levende Grav* (p. 118).

Vi skal ndf. komme nærmere ind på Ovids historie (Met. X.243 f.) om Pygmalion, billedhuggeren som skabte en kvindestatue, netop som han ville have, en kvinde skulle være, og forelskede sig i den. Venus efterkom hans bønner og gjorde den levende.

I beskrivelsen af forholdet mellem Fru Boye og denne kritiker nævnes ingen statuer, endsiige en billedhugger. Men det hørte til den dannede læsers beredskab at genkende myten om Pygmalion fra Ovids Metamorfoser, selv i denne negative variant, hvor sjælen snarere fjernes end tilføjes. Når tanken let falder på statuer og på Pygmalion og hans Galathea ved læsningen af denne kærlighedshistorie, er det på grund af det foregående afsnit, der foregår i billedhugger Mikkelsens atelier.

Her møder Niels Lyhne første gang Fru Boye, da han sammen med sin kammerat Frithjof skal besøge deres barndomsven Erik Refstrup, Mikkelsens elev. Fru Boye fremstilles således (jvf. ill. 6) p. 87-88:

Lidt borte fra Eriks Kavalet sad Fru Boye på en lav, højrygget Træstol, med en fin Bog i den ene Haand og en lille Klump Ler i den anden. Lille var hun, lidt lille og let brunet, med klarbrune Øjne og lyshvid Teint, der i Rundingernes Skygge blev gyldenmat, og svared fint til det glansfulde Haar, hvis Dunkelhed, i Lyset, tog en Tone af brunbrændt Blondhed.

Hun lo da de kom, som et Barn kan le, saa lettende langt og lystig højt, saa fornøjelig frit, og der var ogsaa et Barns frejdige Blik i hendes Øje, et Barns uforbeholdne Smil om hendes Mund, der blev end mere barnlig ved at Overlæben var saa kort, at de mælkehvide Tænder næsten aldrig skjultes og Munden næsten altid var en Kjende aaben.

Men hun var intet Barn.

Var hun lidt og tredive?

Hagens fulde Form sagde ikke: nej, saalidt som Underlæbens modne Blussen; og hun var fyldig af Skabning, med rige, men faste Former, der stærkt fremhævedes af en mørkeblaa Kjole, stram og sluttende som Trøjen til en Ridedragt, trang om Midie, Bryst og Arme. Omkring hendes Hals og ud på Skuldrene laa folderigt et mørkt, blodrødt Silkeklæde, hvis Snipper svandt i Kjolens spidse Udringning, og i Haaret havde hun Nelliker af Klædets Farve.

Der udspinder sig nu en æstetisk debat, som er særdeles aktuel netop for den problematik, der har beskæftiget os indtil nu. To passager er særligt interessante. Den første handler om skulptur over for malerkunst, den anden om litteratur, ganske vist, men om klassicisme over for realisme. Det er i begge tilfælde Fru Boye, der fører det store ord. Først om den farveløse skulptur, den hvide marmor i kontrast til den levende model i sin naturlige farver, og til maleriet.

Fru Boye taler flere steder i romanen om *Livets Farve*. I det følgende citat er problematikken nært knyttet til hendes egen person. Man forstår først pointen i nedenstående citat, når man erindrer sig beskrivelsen af den dragt, hun bærer i samme scene: *Omkring hendes Hals og ud på Skuldrene laa folderigt et mørkt, blodrødt Silkeklæde, hvis Snipper svandt i Kjolens spidse Udringning*. Læg mærke til den røde Saft i fru Boyes kritik af den fingerede katalogtekst om en bakkantinde (p. 88-9):

»Nr. 77. En ung Dame i Negligée staaer tænksomt på sine Been og veed ikke hvad hun skal gjøre med en Dru eklase. – Hun skulde mase den Klase Druer, dersom jeg maatte raade, rigtig saadan at den søde Saft løb hende ned ad Brystet, hvad? ikke?«

Heraf fremgår, at Fru Boye nok taler om æstetik, gør op med den klassicistiske, idealistiske kunst, men at hun også fortæller om sig selv – om sin længsel efter virkelighed – liv.

Det næste citat, fra den litterære debat, hvor Shakespeare som hos Brandes opstilles som modpol til klassicismen, er nok endnu mere afslørende, og i dette tilfælde undgår det næppe tilhørernes opmærksomhed,

at hun taler om sig selv. Fru Boye skitserer – med *sine Ord* – en alternativ fremstilling af havfruen *Tangkjær* fra Oehlenschlägers *Helge*. Vi læser p. 93f.:

[...] »Aa, der mangler det Naturlige, og, Herre Gud, hvorfor kan vi nu ikke være naturlige? Aa, jeg veed det saa godt, det er bare Mod, der mangler. Hverken Kunstnerne eller Digterne har Mod til at være Mennesket bekjendt som det er, – Shakespeare, han havde.«

»... Jeg vil indvies i saadan et Havfruelegemes ejendommelige Skjønhed, og nu beder jeg Dem, hvad skal jeg kunne gjøre ud af hvide Arme og dejlige Lemmer med et Stykke Spejlfloor over? – Herregud! – Nej, hun skulde være nøgen som en Bølge, og Havets vilde Skjønhed skal gaa igjen i hende. Der maatte være noget af Sommerhavets Fosforskjær over hendes Hud, noget af Tangskovens sorte, forfiltrede Rædsel i hendes Haar. Ikke? – Jo, Vandets tusinde Farver maa gaa og komme i blinkende Skiften i hendes Øjne; det blege Bryst maa være koldt af en vellystigt kølende Kulde, Bølgerne risle deres vuggende Gang gjennem alle hendes Former, og der er Malstrømmens Sugene i hendes Kys og der er Skummets bristende Blødhed i Favntaget af hendes Arme.«

Hun havde talt sig ganske varm, og stod nu dér, endnu helt bevæget af sit Emne, og saae paa sine unge Tilhørere med store, spørgende Barneøjne.

Men de sagde Ingenting. Niels var ganske rødmende rød og Erik højst forlegen. Frithiof han var helt betaget og stirred paa hende med den aabneste Beundring, og dog var han den af dem, der mindst saae, hvor bedaarende smuk hun var, som hun stod der for dem, bag *sine Ord*.

Det er klart, at de unge studenter måtte blive helt forlegne.²⁶ De kunne ikke med rimelighed opfatte dette lidenskabelige indlæg som andet end et udtryk for Fru Boyes egen seksualitet og mod til at bryde med konventionerne. Denne mangel på fremmedgjorthed over for sit køn, som også Paolina besad, måtte være provokerende skandaløs. Som statuen er også Fru Boyes »vilde blomstring« (p. 112) kunstnerisk formet.

Men studenternes tolkning er ufuldstændig, og ikke den eneste mulige, hvis man tænker på lokalet, hvori indlægget falder – og på farverne. Den »skumfødte« havfrue, som fruene skildrer, kan også – netop på baggrund af hele sceneriet i atelieret – opfattes som en skulptur, og nok et forvarsel om det (Venus)billede, som fortælleren lader Niels se hende i – i aftenscenen og på vejen hjem.

Denne antydning, og mere er det ikke, kan udlæses af følgende. Da Niels Lyhne første gang ser Fru Boye i atelieret, skildres hendes dragt udførligt (jf. ill. 6). Hun er iklædt en mørkeblå kjole og det førnævnte røde silketørklæde. Den alternative havfrue, Fru Boye skildrer, har i sin *vilde Skjønhed* ingen udpræget farveholdning udover det sort-hvide. *Vandets tusinde Farver* peger ikke på noget bestemt farveindtryk, men på en blank og våd nøgenhed, og *Tangskovens sorte, forfiltrede Rædsel i hendes*

Haar forbliver i dette farvespektrum, men giver måske et forvarsel om Dafnes haar, der bliver til kviste. Men efter havfrue-skildringen optræder Fru Boye næsten farveløs eller ensfarvet (statuen i det gule lys). Kun i afskedsscenen, som vi skal kommentere ndf., har hun atter lidt farve: skotskternet, måske til minde om *Vandets tusinde Farver* (ill. 6).²⁷

Det erotiske fantom, fruene kalder frem i atelieret og siden ses igennem af Niels, har netop ikke *Livets Farve*. På baggrund af det indtryk, Fru Boye har gjort på Niels i billedhuggeratelieret, er det ikke vanskeligt at forstå den »presupposition-failure«, som vi beskrev i aftenscenen, der ender med Niels' Apollon-positur ved træets bark. Niels har ikke taget ved lære af, men afvist sladderens vedrørende forholdet til *den bekendte, dygtige Kritiker*. Derfor mangler han den nøgle til forståelsen af det dobbelte i Fru Boyes tale og fremtoning, som læseren har. Han opfatter nok hendes »hysteri«, men tydeligt som en emanciperet, erotisk udladning. Han ser hende ikke ud fra hendes perspektiv og livshistorie, som et kunstprodukt fra denne kritikers hånd, et menneske fremmedgjort for sig selv, berøvet sin sjæl (jvf. de store spørgende Barneøjne). En statue uden *Livets Farve*, men fuld af længsel efter liv, farve og autenticitet.²⁸ Niels Lyhne ser nok uoverensstemmelsen i hendes fremtoning – på linje med den uoverensstemmelse der findes i Canovas Paolina-skulptur. Men han tolker den forkert, jvf. citatet ovf. p. 234 fra p. 112-13 i romanen.

Det, der gør Fru Boye-skikkelsen så usammenhængende, paradoksalt og kompleks,²⁹ er, at det kunstværk – den statue – som den *bekendte, dygtige Kritiker* har gjort hende til, er den emanciperede kvindes. Hendes dilemma synes at være, at for at gøre sig fri, må hun gøre sig fri af friheden, emancipationen. Men som fortælleren fremstiller hende for os, er hendes drøm om autenticitet og ligeværd umulig. Hun synes ikke stærk nok til at realisere det individualistiske menneskeideal, som også Niels Lyhne prøves på i romanen. Hun kan kun lade sig begrave på en anden måde. Den *aarle Skjønhed i sin levende Grav* (p. 118) som igen minder os om Ghanems historie.

Forvandlingen i gyngestolen. Afskedsscenen

Vi skal nu se, hvordan det sker. I tiden efter aftenscenen udvikles forholdet mellem Niels og Fru Boye først således, at Niels lader sig tvinge på plads i hendes verden, i en *stille, stuebleg Mythe*, som *den bekendte, dygtige Kritikers* skygge – ganske som han gør ved at overtage Eriks plads hos Fennimore, eller som den unge Léon gør hos Emma i *Mdme Bovary*.³⁰ P. 121 læses:

... hun elskede Ynglingen, halvt som ham selv, halvt som en Andens Skygge, og gav ham helt sin halve Sjæl. Men sagte maatte han træde, at Drømmen ikke skulde briste, strængt maatte han stænge for de jordisk hede Længsler, at de ikke skulde sprede den blide Dæmring og hun vaagne op til Sorg igjen.

Denne spinkle konstruktion må før eller siden bryde sammen. Det sker i afskeds scenen i kap. IX. Niels Lyhne har været bortrejst i længere tid for at følge sin dødssyge moder til hendes længslers drømmeland, Clarens ved Genfersøen. Her i Rousseaus by troede hun, at hun skulle finde alle sine fantasiforestillinger i virkeligheden. Men hun skuffes og dør i håbet om at finde i evigheden, hvad hun ikke fandt her på jorden. Denne rejse og optakten til den fylder det meste af kap. VIII. Her bringes Niels atter under indflydelse af den kvinde, der nok dybest har præget hans karakter, i det mindste forsynet den med dens ene pol: drømmen om *det ideale*. Romanens fortæller lader os her ikke glemme H. C. Andersens eventyr om *Isjomfruen*, der foregår i samme egn.³¹

Niels er på vejen hjem dybt præget af moderens holdning, og han opfatter sit forhold til Fru Boye som *underligt* og *zigeuneragtigt*.³² Men denne stemning ændres, da hun sætter ham stævne i sin halvtomme lejlighed i byen. Her fortæller hun Niels, at hun skal giftes med en anden. Hun har gjort sig fri af »friheden« og afsværges sine emancipatoriske tanker (p. 156-7): *Vi Fruentimmer [...] har nu en Gang en Passion i Blodet for det Korrekteste af det Korrekte, helt op til det Passendes mest snerpede Spids.*

Teksten er et præcist modstykke til den emancipatoriske tale i aftens scenen. Vi skal nu følge hendes hamskifte, om man vil, fra den ene statue til den anden, den forvandling, Niels forudså på volden (p. 118).

Afsværgelsen følges meget à propos af, at hun først står op ved gyngestolen, men siden sætter sig (p. 158):

Hun havde imidlertid drejet Stolen til sig og ladet sig synke ned paa den, og sad nu der ganske mat og verdensforladt kastet tilbage, med hængende Arme, med løftet Ansigt og halvt sænkede Øjne.

Er hun ingen stiv statue længere?

Niels gynger hende i stolen, og hun bliver mere og mere slap (p. 159). Vugningen nærmer sig forening, hun rejser sig langsomt. Han kysser hende (p. 160) og *det syntes ham, hun blev mindre ung under hans Kys, mindre ung, men dejligere, mere glødende skøn, mere bedaarende.* « Men så (p. 163)

kom der en Skjælven i hans Favntag og vakte hende, og hun stemmed Hænderne imod hans Bryst og rev sig løs.

»Gaa, Niels, gaa, du maa ikke være her; du maa ikke, hører du!«

Han vilde trække hende til sig, men hun drog sig tilbage, vild og bleg. Hun sitrede fra Isse og til Fod, og stod og holdt Armene ud fra sig, som om hun ikke turde røre ved sig selv. [...] Det var ikke muligt at faa sagt et Ord, hun vilde ikke høre. Hun var helt ude af sig selv, Taarerne strømmede fra hendes Øjne. Ansigtet var næsten fortrukket og ligesom lyste af Bleghed. Hvad skulle han gjøre?

Er hun nu igen blevet til en statue, som Daphne, med stive arme i metamorfosens øjeblik, hvid som marmor? Er Niels Lyhne stødt på den sidste drøm *den unge Pige i hende*? Det kunne lyde sådan (p. 163-4):

»Vil du da ikke gaa, kan du ikke se, hvor du ydmyger mig ved at blive, du mishandler mig, du gjør; hvad har jeg da gjort dig, at du kan være saa ond. Aa gaa! har du da ingen Medlidenhed?«

Det lyder, som var det en jomfru, der kæmper mod voldtægt. Og det er der jo ikke tale om. Men situationen er pinlig for fruén, spillet må afbrydes. Hvad der sker på det realistiske plan, lader fortælleren os lidt i tvivl om. Er Niels' *længe brændende Ild* (p. 105) nu endelig udslukt i en reel situation (p. 123) efter *denne Skjælven i hans Favntag*? Er fortryllesen dermed brudt? Eller er det hende selv, der ikke kan leve op til den erotik, som den nøgne havfrue demonstrerede med *sin vilde Skjønhed* i atelier-scenen med *Vandets tusinde Farver*, som den skotskternede kjole, hun bærer i afskedsscenen (ill. 6)?

Vi får ikke at vide, hvem der vinder denne kønskamp.

På det metaforiske plan, i statuemetaforikken, bliver billedet lidt klarere i det følgende. På det sted i forløbet, vi nu behandler, er vi blevet præsenteret for Dafne-statuen igen, som fruén er på vej ind i, efter at hun *er kommet i Havn igjen* i sit kommende, borgerlige ægteskab.

En statue af alabast midt mellem flammer

Efter at Fru Boye nu har dementeret de to ting, som bandt Niels til hende, de to poler, som deres drømmevæv var spændt ud over: dels det nye og emanciperede, dels forventningen om en fuldbyrdelse af deres erotiske forhold. Og efter at Niels har forladt scenen *kold af Vrede ... Exit Niels Lyhne* (p. 164), står hun alene tilbage i lejligheden og fantaserer. Hun forestiller sig vel det samleje, de ikke fik, eller, hvis vi skal tolke de mange seksualsemboler som samlejemarkører (f.eks. en *Stoks korte*

Stenklang imod Fliserne (p. 162), der kunne minde om Il Commendatores entré i Don Giovanni, før flammerne slår op omkring ham selv og den fortabte erotikker: »ta ta ta ta ta ta ta«) den orgasme, hun – i det mindste – ikke fik (p. 166):

Ganske langsomt tog hendes Skjælven af, og lod en sælsom Svimmelhed tilbage, hvori fantastiske Følelser, halvt Fornemmelser, hvirvled sig hen i Sporet af hendes undrende Tanker. Og hun lukked sine Øjne, men blev staaende med Ansigtet vendt imod Spejlet.

[...] Hvis han havde grebet hende! Hun lod sig gribe, og knugede afværgende Armene mod sit Bryst. Hun stred imod, men alligevel – nu: det var som om hun daled nøgen ned igjennem Luften, blussende, brændende af Skam, skamløst kjærttegnet af alle Vinde. – Han vilde ikke gaa, og det blev snart for silde, al hendes Kraft forlod hende, som Bobler, der brast; Boble paa Boble, der trængte sig over hendes Læber og brast, ustandeligt; om et Sekund var det for sent. Havde hun bedet ham paa sine Knæ? For sent! hun løftedes uimodstaaeligt mod hans Favn, som en Boble, der stiger gennem Vandet – vibrerende; saaledes steg hendes Sjæl nøgen op til ham, med hvert et Ønske blottet for hans Blik, hver hemmelig Drøm, hver skjult Hengivelse uden Slør for hans tagende Blik. – Igjen i hans Favn, dvælende, sødt skjælvende.

Men de mange henvisninger til metaforikken i den foregående skildring viser os, at der også sker noget andet. Hun styrter ned fra idealernes himmel som en Ikaros eller Phaëton.³³ Hun stiger op fra drifternes dyb som en havfrue. Og så sker der noget, som næppe blot skal forstås som synsforstyrrelser ved en svindende svimmelhed (p. 166):

Der var en Statue af Alabast midt mellem Flammer, den blev glødende gjennemsigtig i Ildens Hede, lidt efter lidt, misted mer og mer af sin mørke Kjærne, til Alt var endelig lysende lyst.

Statuen ses i flammer. Ligesom Paolinas statue, der blev fremvist om natten i fakkelskær for et undrende publikum, der kun vanskeligt kunne holdes tilbage.³⁴ (Venus)statuen brænder op – i og med at de modsætninger, der bar Fru Boyeskikkelsen i forhold til Niels Lyhne, er opløst. Hun kan gå ud af sagaen og – må vi tro – fortsætte i en ny skal, statue eller grav, som ikke har nogen interesse for romanen og dens hovedperson, Niels Lyhne. Den »vilde blomstring« er forbi (p. 112).

Læseren har fulgt det forløb, der begyndte, da *den bekjendte, dygtige Kritiker* satte sit billedhuggerarbejde i gang og begyndte at fjerne alt det overflødige: *hendes Tilbøjeligheder og Meninger, hendes Smagsretning og hendes Livsanskuelse* (p. 101). Spørgsmålet er, hvor bevidst hun har været om, hvad der er foregået. Romanens fortæller synes ikke at være i tvivl (p. 166–67):

Hun aabned langsomt sine Øjne, og saae paa sit Spejlbillede med et diskret Smil som til en Medvider, hun ikke vilde indlade sig altfor dybt med; så gik hun omkring i Stuen og samlede sammen Handsker, Hat og Mantille.

Svimmelheden var som blæst bort.

Hun kunde godt lide den Svaghed, hun endnu følte i sine Ben, og blev ved at gaa omkring for at føle den bedre. Hemmeligt, ligesom tilfældigt gav hun Gyngestolen et lille fortroligt Puf med Albuen.

Hun holdt nok af Scener.

I et Blik tog hun Afsked med noget Usynligt derinde, saa rullede hun Persienerne op, og det var et helt andet Værelse.

Ud fra den læsning, der her er lagt frem, har det været muligt at se Fru Boye som et offer, determineret af sin fortid, lige som Niels Lyhne selv er det. Nu holder romanens fortæller ikke blot distance, men tager direkte afstand fra hende, som var det hende selv, der havde sat hele affæren i scene, men nu lader tæppet gå. Spørgsmålet er, om denne afstandtagen hører hjemme på alene det ideologiske niveau. Det kan også have noget med fortællerpositionen at gøre. Fortælleren må tilbage til romanens realitetsniveau efter sin tungtlastede metaforiske fremstilling.

Nederst p. 165 læser vi som indgang til scenen: *Ganske langsomt tog hendes Skjælven af, og lod en sælsom Svimmelhed tilbage, hvori fantastiske Følelser, halvt Fornemmelser, hvirvled sig hen i Sporet af hendes undrende Tanker. Og hun lukked sine Øjne, men blev staaende med Ansigtet vendt imod Spejlet.*

Det er spejlet, der er vidne til, hvad der nu foregår. Før Niels gik, så de hinanden i øjnene, og dog ikke (p. 163-3): *De turde ikke slippe hinandens Øjne, og turde dog ikke lægge Tale i deres Blik, men ligesom slørede det til, ligesom gjemte sig bag det for hinanden, tiende rugende over hemmelighedsfulde Drømme.* Nu er det altså spejlet, og det vil hun heller ikke indlade sig *alt for dybt med.*

Fortælleren garderer sig, men fortæller alligevel – ud fra statuemetamorfikken. Hun bliver for læseren *en pirrende Gaade*, men vi får at vide, at hun måske har drevet sit spil med Niels Lyhne, at han har været et offer som hun selv.

Romanen lukker dog affæren af med et tankereferat fra Niels selv. Ligesom efter aftensscenen får vi kendskab til hans indtryk i to tempi. Det første er hans tanker på vej væk (p. 164): *Pludselig standsede han og blev blussende rød af en forbitret skamfuldhed. Havde hun villet friste sig med ham?* Det næste forekommer nogle uger senere. Her begriber han stadig hende og deres forhold i de samme kategorier som før. Det drejer sig om *det nye*, om emancipationen fra borgerligheden og om erotik. I hans tanker er der ingen statuemetamorfik. For Niels står spørgsmålet om hendes

oprigtighed åbent. Men han *havde ikke kunnet tage hende* (p. 168), og man kan måske i hans ordvalg ane en æstetisk problematik (at gribe virkeligheden) og ikke mindst en reference til den karakteristisk af hans karakter, der gives med en allusion til Kierkegaard p. 120: *De folk, der var saadan, de kom ham for som Centaurer, Mand og Hest een Støbning, Tanke og Spring eet, eet eneste, medens han selv var delt i Rytter og Hest, Tanke eet, Spring noget ganske andet.*

I forhold til hende var han jo blot en skygge, et forvrængende/idealiserende spejl – eller som hans efternavn Lyhne antyder, en måne, hvis skin ikke giver *Livets Farve*, en kunstner, der afbilder virkeligheden, men ikke skaber eller griber den.

Statuemetaforikken og fortælleren

Dette rejser igen problemet: hvilken status har i romanen al denne statuemetaforik, som der er peget på i denne artikel? Dens betydning ligger ganske klart deri, at fortælleren hermed har skabt sig en ad hoc terminologi til beskrivelse af personernes psyke. Det er ikke vanskeligt fra nutidens synspunkt at karakterisere metaforikken som en forløber i den kunstneriske, psykologiske naturalisme for Freuds mere generaliserende billedsprog, der jo også i så høj grad skatter til kunst og mytologi.³⁵

Jeg skal ikke her forsøge at oversætte J. P. Jacobsens metaforik til den Freudske og tale om moderbinding, projektion og narcissisme, men pege på en anden problemstilling. Når J. P. Jacobsen lader sin fortæller benytte statuemetaforikken, placerer han ham ikke frit, men i en tradition. Litteraturhistorien kender talløse statuehistorier – ikke mindst fra romantikken. Ikke blot varianter af Pygmalion-historien, men historier om forlovelse med en statue, kunstige mennesker, dobbeltgængere, genfærd m.v. I disse fortællinger kan der ske hvadsomhelst, fantasi og virkelighed blandes, fordi personernes tanker, bevidste og ubevidste gestaltes, tilsyneladende på samme realitetsniveau som fortællingens personer.³⁶

At benytte sig af en sådan fortællerposition ville være at gribe tilbage i litteraturhistorien. Overvejer man, om J. P. Jacobsen har gjort dette, falder to ting i øjnene.

For det første, at romanen faktisk er en historisk roman, der slutter på Dybbøl i 1864, og hvis hele miljø hører den tid til, som ligger forud herfor i århundredets midterste trediedel.

For det andet, at man har peget på – omend uden gennemslagskraft,³⁷ at romanens fortæller af og til synes at overdrive sin romantiske sprogtø-

ne – ikke mindst i de direkte fortællerudbrud (f.eks. 170f. og 225 jf. note 29), selv om fortælleren kun én gang – på første side – fremtræder som et *jeg*, med et utvivlsomt Flaubertske koketteri fra J. P. Jacobsens side.³⁸ Jeg vil derfor henstille til overvejelse som løsning på denne *pirrende Gaade* (udtrykket brugt i tankereferat hos Fennimore om Fru Boye pag. 272), at vi faktisk har at gøre med en fortæller, som er forankret i en tid forud for Jacobsens egen. Eller sagt på en anden måde, at J. P. Jacobsen skyder en romantisk fortæller frem foran sig, netop for at kunne benytte sig af den romantiske metaforik til skildring af personernes mere eller mindre bevidste psykiske tilstande. Han kan på én gang gå tæt på og distancere sig fra de personer, han vil skildre. For samtiden må det have været et greb tilbage, for os, der kronologisk har haft muligheden for at læse den symbolistiske lyrik fra 1890'erne, er det noget, der peger fremad.³⁹

Vi har nu gennemgået Fru Boye-affæren i Niels Lyhne og må konstatere, at også andetsteds i historien spiller statue-metaforikken en rolle, mere eller mindre direkte. Den findes i allusionen til Pygmalion-myten, i den alternative havfrue-skildring, i den æstetiske diskussion med druesaften på brystet, i Fru Boyes farver, stivheden i kroppen, der slappes, i gentagelsen af forvandlingen à la Daphne i afskedsscenen, og endelig slutfasen, hvor statuen brænder op – Fru Boye er ude af sagaen. Men disse træk er kun elementer i den komplekse skildring af denne affære, som fortælleren præsenterer os for. Der er mange andre ting på spil, og der skal trækkes meget mere og andet frem, før en tilfredsstillende læsning kan nås.

I stedet for at gå i dybden med Fru Boye er det fristende til slut at pege på den rolle, som motivet spiller i hele romanen. Det kan kun blive til antydninger af en helhedsfortolkning, hvori det nye lys på Fru Boye-affæren, vi har kunnet hente ud af henvisningen til Paolina Borghese-skulpturen, ville kunne falde på plads.

Romanen er mangetydig og har mindst tre hovedtemaer,⁴⁰ sindrigt og bevidst vævet ind i hinanden, så det træk, der ud fra et tema er metafor, fra et andet er virkelighedsskildring.⁴¹

Niels Lyhne er en atheist-roman, der ikke blot behandler atheismens problematik filosofisk, som f.eks. i debatterne mellem Niels Lyhne og Dr. Hjerrild, eller i Niels' belæring af Gerda. Den er også en psykologisk-naturalistisk studie i, hvorledes længselen efter og angsten for en gud opstår i menneskers sind. Han knytter den religiøse problematik tæt sammen med forelskelse og kærlighed til andre mennesker, især mellem moder og søn, og mellem mand og kvinde. Man kunne forsøge at stille forløbet op som et Zola'sk eksperiment, hvor samme psykiske størrelse i

skiftende faser konfronteres med en anden psykisk størrelse i skiftende personer, i forskellige faser af deres udvikling. Det er ikke vanskeligt at fornemme en række spaltninger af denne art eller at fremsætte hypoteser om deres art i freudianske kategorier.

Det afgørende er, at det religiøse forhold, specielt moderens, indgår i disse relationer på linje med andre kærlighedsforhold.

I alle forhold er det Niels Lyhnes lod at indgå på en tom plads efter en anden. Hos sin moder erstatter han forventningerne til faderen og den døde broder, hos Fru Boye kritikeren, hos Fennimore Erik, hos Gerda hendes gud.

I alle disse forhold enten svigtes, forbandes eller forlades han.

Det, som gør disse forelskelser mulige, er personernes drømme og længsler. Når personerne i romanen forelsker sig, forelsker de sig ikke i en anden person slet og ret, men i det drømmebillede, de danner sig af deres partner.⁴² Tendensen kan ses som en variant af – evt. et modstykke til – det som Stendhal kalder *christallisation* i sin bog fra 1822 *De l'Amour: En un mot, il suffit de penser à une perfection pour la voir dans ce qu'on aime*.⁴³ Stendhal regner med to faser. Det er næppe umuligt at opbygge en teori om forelskelsers forløb også på grundlag af Niels Lyhne. Således dyrker f.eks. Erik og Fennimore hinanden som guder (p. 207-8 og 239-43), men skuffes. Ganske ligesom huslæreren Bigum i Niels' barndom dannede sig et gudebillede af Edele Lyhne, Niels' faster, der har vakt Niels erotisk, men senere – trods hans bønner til Gud – dør og bliver årsag til hans forbitrelse mod Gud.

En helt afgørende scene i romanen – til belysning af netop denne kærligheds kult, som også skildres med religiøse overtoner – tro over for viden – er Bigums frieri til Edele, hvor hun slutter sin afvisning af hans umulige kærlighed således (p. 58):

»Jeg kan ikke hjælpe Dem, Hr. Bigum, De er Ingenting for mig af det, De ønsker at være, gør det Dem ulykkelig, saa maa De være ulykkelig, lider De, saa lid, der maa være Nogle til at lide. Har man gjort et Menneske til sin Gud og sin Skjæbnes Herre, saa maa man bøje sig under sin Guddoms Villie, men det er aldrig klogt at gjøre sig Guder og give sin Sjæl i en Andens Vold, for der er Guder, som ikke vil stige ned fra deres Piedestal. Vær De fornuftig, Hr. Bigum, Deres Gud er saa lille og saa lidt værd at tilbede, vend Dem fra den; og bliv De lykkelig med en af Landets Døttre.«

Med et svagt lille Smil gik hun ind gennem Havestuen, Bigum saae modfaldent efter hende.

Fru Boye er for fortælleren og Niels på flere måder en Edele rediviva, den elegante, slagfærdige bydame med stor tiltrækningskraft. Men der er

en væsentlig forskel. Fru Boye vil gerne dyrkes, vel at mærke som den hun virkelig er eller var.

Hermed berøres det tredje hovedtema i romanen, kunstnertemaet, den æstetiske debat mellem idealisme og realisme, og forholdet mellem kunstner og kunstværk. I denne debat spillede statuen via Pygmalion-myten en væsentlig rolle i begyndelsen og midten af århundredet.⁴⁴

Skal man som billedhuggeren abstrahere, hugge væk, for at nå ind til drømmen, eller som realisten sætte stadig stærkere farver på lærredet? Skal drømmen findes uden for mennesket, eller i det? Også dette motiv knyttes tæt sammen med forelskelsen og religionen.

Der foretages sågar en indirekte sammenligning mellem skaberguden og kunstneren. Som nævnt fortælles i Fru Boye-historien om, hvordan den *bekjendte, dygtige Kritiker* skabte hende om i sit eget billede, men forkastede hende, netop fordi metamorfosen var lykkedes. Heine har i et kritisk skrift netop sagt, at Pygmalion og hans Galathea ikke kunne få børn,⁴⁵ jf. at Niels' og Gerdas lille søn dør.

Denne forkastelse kan genfindes i romanens slutning, hvor Dr. Hjerrild taler med sig selv ved Niels' dødsleje (p. 323): »*Dersom jeg var Gud*« *mumlede han, »ville jeg da langt hellere gøre den salig, der ikke omvender sig paa det Sidste*«. Hjerrild forestiller sig Gud med egenskaber ganske modsatte dem, vi har set menneskene har, i hvert tilfælde sådanne, der som den *bekjendte, dygtige Kritiker* forkastede sin skabning, fordi den var lykkedes.

Nu lader romanen os ikke i tvivl om, at Gud skal betragtes som skabt af menneskers længsel, det bedste af dem, sat uden for dem selv (p. 306). Som nævnt sætter den en analogi mellem forelskelsen og den religiøse trang. Men den sætter ikke Gud en statue. Den viser os, at de elskede gøres til statuer, noget uden for både den elskede og den elskende.

Når fortælleren, romanuniversets gud, gør disse idealiseringer af den elskede til genstand for sin kunst, gør han det samtidig med en distance, som kræves af en videnskabsmand, idet han markerer distancen ved at benytte en romantisk – eller om vi vil – symbolistisk metaforik.

Efter den her fremlagte tolkning har det været J. P. Jacobsen om at gøre, at vi læsere erkender idealforestillingerne, ikke blot som forankrede i bevidstheden hos romanens personer, men som genstande og som artefakter. Og kunne det gøres mere enkelt end ved at benytte sig af læserens kendskab til allerede faktisk eksisterende kunstværker.

På den måde kommer statuerne til at høre med til den rude, som vi læsere – men ikke altid romanens personer selv – ser handlingen og dens aktører igennem.

Disse iagttagelser om Fru Boyes portræt kunne være fremlagt på flere måder. Jeg har minimeret det komparatistiske og ikke søgt paralleller i Jacobsens store læsning i trivillitteratur. Også det forfatterpsykologiske er forsømt. De træk, jeg har taget op er sådanne, som også kan behandles under overskriften de kunstneriske virkemidler, der består i direkte referencer. Det må være en spændende forskningsopgave at følge andre referencer op, og ikke mindst at forklare, hvorfor vor tolkningstradition vedr. J. P. Jacobsen, som den er grundlagt af brødrene Brandes, ikke har fundet det relevant at udnytte disse – ofte banale – referencer i tolkningen. Statuemetamorfikken, og hvad den fører med sig, er i det mindste ikke standardoplysninger i litteraturhistorierne.

En statue i panser og plade, en sidste illusion?

Jeg vil slutte med et statueeksempel, som ikke bygger på en direkte henvisning, men som måske siger noget om romanens fortæller.

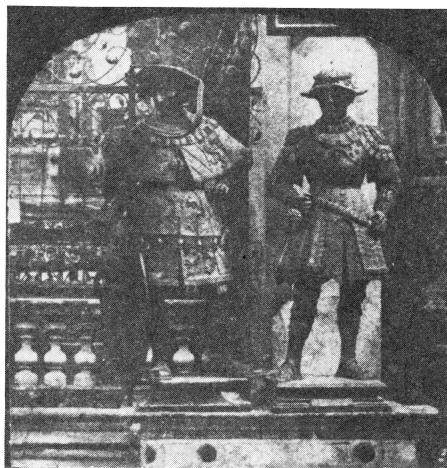
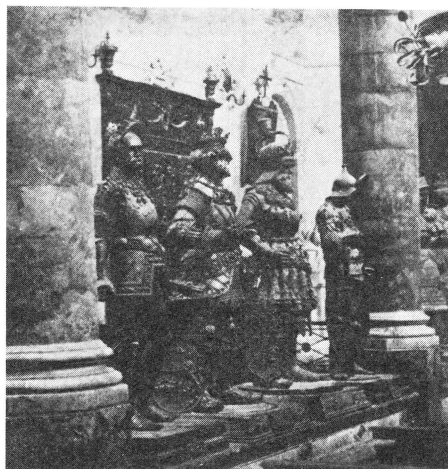
Man kan uddrage mange budskaber og moraler af Niels Lyhne. Én af dem er, at mennesket ikke kan leve uden drømme. Projicerer de dem ikke op i himlen, projicerer de dem over på deres elskede. Og af begge dele kommer der kun ulykker. Derfor er en kritik af en gud også en kritik af de mennesker, der har skabt guden. For så vidt angår Niels Lyhne, ender romanen i fortvivlelse: *Det var en Løgn hver Tro paa Sammensmeltning mellem Sjæl og Sjæl* (p. 321).

Men der sættes dog et monument – aere perennius – over den stoicisme, som Niels Lyhne i sin fortvivlelse møder døden med. En statue?

Et ideal, en idé, én i rækken af *aandelige Ahner, som Efterkommerne med Stolthed kan se tilbage paa* (p. 186) – skønt romanens fortæller synes at have mistet interessen for Niels, lige som han selv for livet: *Det kom ham for, som om hans Liv var sluttet af hin kvalfulde Nat; det der kom efter, kunde aldrig blive Andet end interesseløse Scener, der var heftet bag til femte Akt, efter at Handlingen var spilt til Ende* (p. 318).

Lad os se! Afslører fortælleren også sig selv som statuedyrker ved at gestalte Niels' selvforståelse som en statue?

Nu tales der kun direkte om statuer, skulptur, i episoden med Fru Boye.⁴⁶ Andetsteds i romanen tales om guddomme, der eventuelt har sokler, de ikke vil stige ned af, eller som falder ned eller sættes op på disse sokler. Har man først set dette motiv, er det også muligt at finde det på romanens sidste side (p. 324): *Sidste Gang Hjerrild saae til Niels Lyhne, laa han og fablede om sin Rustning og om, at han vilde dø staaende.*



Ill. 7. Bronzestatuer i Hofkirche, Innsbruck, der danner æresvagt omkring Maximilian d. I's grav. Udført ca. 1513 af P. Vischer efter tegninger af A. Dürer. Billedet er fra J. P. Jacobsens samling af stereoskopbilleder, der findes i museet i Thisted. Jacobsen har skrevet navnene bagpå. Rudolf af Habsburg, Hertug Albrecht der Weise, Arthur Konge af England, Theodobert Hertug af Burgund, Ernst Hertug af Østrig og Steiermark, Theoderik König der Ostgothen. Museumsnr. THY 1403×155 og 1403×157. Orig. br. 85 mm.

Om Jacobsen har Vespasians bevingede ord⁴⁷ fra en skolebog i Thisted, har jeg ikke undersøgt. Men ideen til at fremstille idealet som en pansret statue, kan han have hentet i sin kukkasse (ill. 7).

NOTER

1. Om modernismebegrebet se redningsaktionen i *Brostrøm*, T.: Modernisme før og nu, Kbhv., 1983, p. 22f. Bogen forholder sig til Løgstrup og Derrida, men ikke til den generelle debat om mundtlighed/skriftlighed og »sproget som genstand«, der føres af f.eks. W. J. Ong og J. Goody. Se henv. i min art. i *Bogvennen*, 1982, p. 87 ff.
2. Johannes V. Jensen udtalte: *Jacobsen har i de senere Aar været mig en Gru. Han har virket til det gode ved at berige Sproget med Dialekter. Men af Jacobsen er kun Sproget tilbage, Poesien er borte. At beskæftige sig direkte med sit Sprog, er det*

samme som at se en Rude i Stedet for at se igennem den. Vi kan ikke se gennem Jacobsens Rude. Rimestad, Chr.: Digtere i Forhør, Kbhv., 1906, p. 46. Over for denne uforstående kritik kan man stille fortællerkommentaren i Niels Lyhne p. 46: Det stod naturligvis ikke for hans barnlige Bevidsthed, dette, med den Klarhed og Bestemthed som det udtalte Ord giver det, men det var der Altsammen, ufærdigt, ufødt, i vag og ubegribelig Fosterform; det var som en Søbunds underlige Vegetation, seet gennem blakket Is; slaa Isen i Stykker, eller drag det dunkelt levende frem i Ordenes Lys: det er det Sam-

- me der skeer, – det, der nu sees og nu gribes, er i sin Klarhed, ikke det Dunkle det var.* Se videre Madsen, Sv. O.: J. P. Jacobsen – Virkelighed og Kunst, Kbhv., 1974, om »stylisme« p. 80 ff., samt Barthes, R.: Litteraturens Nulpunkt, Kbhv., 1969, p. 58–61.
3. Om litterære forbilleder og allusioner se Barfoed, N.: Omkring Niels Lyhne, Kbhv., 1970, passim, hvori også relevante sekundærlitt. er registreret og citeret. Af senere behandlinger kan nævnes L. Nedergaard i *DaStu 1974*, p. 152 ff. Her peges på ligheder med La nouvelle Heloise af J. J. Rousseau. Den intense men uforløste erotiske spænding mellem Julie og St. Preux kunne ses som forbillede for forholdet mellem Fru Boye og Niels. I nærværende art. peges på en udnyttelse af Fru Boyes reference til 1001-Nat historien om Ghanem, jvf. note 19. I J. P. Jacobsens Samlede Værker ved Fr. Nielsen (Sv(FrN)) Bd. 6 findes opsamlet nogle referencer m.v. til personer (p. 231–2), lokaliteter (p. 232) samt illustrationer (p. 233 f.), men ikke til kunstværker.
 4. Haller, S.: Synselementerne i Naturskildringen hos J. P. Jacobsen, disp. KU, 1921. Heri findes en meget forsigtig behandling af farvesymbolikken og registrering af nogle få ligheder med bildende kunst, f.eks. vedr. Marie Grubbe p. 186 og 201. Hallar har valgt at sammenligne med Blicher. En sammenligning med H. C. Andersen ville nok have været mere interessant. Jvf. F. J. Billeskov Jansen i Danmarks Digtetekunst III.260 f. om den pittoreske roman og novelle.
 5. Om Jacobsen som sprogets maler se f.eks. Bang, H.: Realisme og Realister, Kbhv., 1879, p. 96, og Brandes, E.: Breve fra J. P. Jacobsen, Kbhv. 1899 (i udg. fra 1925 p. xxxvi).
 6. Lübke, V.: Kunsthistorien, fremstillet i dens Hovedtræk. Bearbejdet med særligt Hensyn til Kunsten i Norden af Jul. Lange, Kbhv., 1872. P. 806: *Saa forskjellig end denne nyere Bevægelse yttrede sig i de forskjellige Lande, saa gik den dog allevegne ud paa at føre Kunsten nærmere til Livet ... Skjønheden stod ikke længere som den øverste Fordring. ... Og allevegne yttrede der sig i Kunsten en stedse stigende Lyst til at see Alt paa saa nært Hold som muligt, at see Alt i Virkelighedens eget Lys, saavel Fortid som Nutid, saavel Natur som Menneskeliv. I denne sidste Bevægelse staae vi endnu i dette Øjeblik, og saaledes have vi i Løbet af kun lidt over et halvt Aarhundrede seet en Overgang fra en Bestræbelse i Kunsten, der tog Grækerne til Mønster, til en, der svarer nærmest til den hollandske.* – Springer, A.: Geschichte der bildende Künste im 19. Jahrhundert, Leipzig, 1858. Se spec. forordet p. I–XIV og Schlussbetrachtungen p. 320–23, hvor der ræsonneres over, at maleriet snare end skulpturen kan imødekomme realismens krav: »die vollkommene Wahrheit als das erste Bildungsgesetz gelten zu lassen. Se videre note 44 ndf.
 7. Om stereoskopet og billederne dertil se SV(FrN) Bd. 6, ill. nr. 221, samt ndf. ill. 7. Om Jacobsens privatliv se Linck, A.: J. P. Jacobsen, et Levnedsløb, Kbhv., 1911, passim.
 8. Heine, H.: Florentinische Nächte, trykt i H. Heines Salon, 1837. Her benyttet Sämtliche Schriften I, München, 1975 (2. Ausg.). P. 608 læses om, hvorledes fortælleren ved operaen blev taget op af sin mystiske elskede, i hendes vogn kørt til hendes slot og ført ind i hendes røde soveværelse. Om andre ligheder jf. ndf. note 12, 19, 27.
 9. Zeidler, R.: Klassizismus und Utopia, Figura 5, Upps., 1954, p. 111–13: »Paolina Borghese als Venus Victrix«.
 10. Pergola, P. della: Galleria Borghese I–II, Roma, 1955–59.

11. *Cigognara*, L.: Canova, 1823, p. 61.
12. *Heine* op.cit. p. 609. Jvf. at Fru Boye læste Heine, da Niels opsøgte hende i aftenscenen. Det var ganske vist digte, måske Junge Leiden, hvor der er mange statuer.
13. *Estlander*, C. G.: *De bildande konsternas Historia* etc. Stckh., 1867, p. 240 ff. Jvf. Fr. *Nielsen*: J. P. J., *Mennesket*, 1968, p. 75 ff. om J. P. J.s annoterede ekspl., som ikke er eftersat her. Se videre om Paolinas rygte i 1870'ernes København f.eks. *Larsen*, P.: *Conversations-Haandlexikon*, Bd. I, Kbhv., 1870, p. 473 f. f.eks. *Pauline var smuk, lidenskabelig, stolt og lunefuld; hendes ægteskabelige Forhold vare ikke de bedste. Italienerne kaldte hende »la princesse folle«* [!]. Og om Canova's rygte, netop i forbindelse med Paolina-skulpturen *Biographie nouvelle des contemporains*, III, Paris, 1821, p. 281: *Ses figures de femmes surtout sont faites pour inspirer au spectateur le désir de voir se réaliser la fable gracieuse de Pygmalion. Non content de ce que son talent leur donne de séduisant, Canova abuse de procédés factices, pour procurer à son marbre les tentes, le velouté, le brillant, dont il croit avoir besoin.*
14. *Fleischmann*, H.: *Pauline Bonaparte et ses amants*, Paris, 1910. Forf. diskuterer bl.a. indgående, om Pauline havde syfilis, fordi man herud fra ville kunne forklare hendes »hysteri«.
15. *Finn*, D. & F. *Licht*: Canova, N.Y., 1983, spec. p. 135 ff. I bogen sammenlignes meget åndfuldt med Ingres' Grande Odalisque, Goya's Maja, David's Récamier. Der gøres meget ud af, at Paolinas sofa er af marmorert træ, altså ligner en rigtig seng. Dette må have forstærket realismen og intimiteten.
16. Kilde til billedet (f.eks. Conti: *Moden* gennem Tiderne, Kbhv., 1965).
17. *Wilcox*, R. T.: *The mode in hats and* headdresses, N.Y., 1948. Jeg takker Hanne Frøsig, Nat. Mus. III. Afd. for hjælp. *Lange*, J.: *Træk af Kunsten i Revolutionens Tjeneste* (1886), Udv. Skr. Bd. 3, p. 169 ff. spec. p. 172 ff. om Charl. Corday.
18. Om Venus, der køber Paris' votum, symboliseret ved æblet, med Helena, se *Apuleius' Metamorphoses* (Det gyldne Æsel), (x.32), Loeb, 1977, p. 533.
19. Her kan igen sammenlignes med Florentinische Nächte, jvf. note 8 og 12. Hos *Heine* p. 612 læses: *sie war so schlank, so jung, so schön, diese Lilje die aus dem Grabe gewachsen, diese Tochter des Todes, dieses Gespenst mit dem Gesichte eine Engels und dem Leib einer Bajadere!* Men den væsentligste reference er den til 1001 Nat: Ghanems Historie. Fru Boye refererer til Ghanem p. 108, jvf. ovf. note 3. Historien kan læses i overs. fra 1879 af Weil, Bd. 3 p. 31 ff. En tidligere noget afbleget version findes hos *Thisted* Bd. 2, p. 303 f. Kbhv. 1853, her hedder slavinden »Hjertevæ«. Der findes mange slående lighedspunkter mellem denne historie og forholdet mellem Niels og Fru Boye. Vigtigst er den levende begravelse (*den aarle Skjønhed, der var død i hende, mystisk havde rørt sig i sin levende Grav*) og skildringen af den gensidige, men uforløste erotiske tiltrækning, som ligesom i NL udpensles kraftigt, under stadig henvisning til hendes status som dels tilhvinde, dels socialt højtplaceret dels slående kaliffen.
20. *Baedecker*: *Italy*, vol. II: *Central Italy and Rome*, 1879, p. 162-63.
21. J.P.J. opholdt sig i Rom i vinteren 1878-79, inkl. et længere ophold på Capri. Hans adresse var Via dei due Macelli, nær Borgheseparken. Nogle museumsbesøg fremgår af hans breve SV(FrN) Bd. 6 p. 64-87, nr. 194-212. Der er ikke belæg for, at han skulle

Faidia
2508
uaf.
VI. 1. 47

- have set netop disse skulpturer i Villa Borghese. Af ill. nr. 82 i SV(FrN) Bd. 2 ses, at J.P.J. arbejdede med flg. sider (i 1. udg.) i Rom den vinter: s. 98-107 Rom. Nov. 78-April 79, s. 108-48 *Thisted, Juli 79-Dec. 79*.
22. If. Brev nr. 212 til Edv. Brandes SV(FrN) Bd. 6 p. 86-7 så J.P.J. på vejen hjem fra Rom i Hamburg *Shakespeare's The Winter's Tale*. Heri optræder en forskudt hustru, Hermione, som hendes mand troede død, som en statue af sig selv. Manden undrer sig over, at statuen ser ældre ud, end konen gjorde, da han så hende sidst. Intrigens arkitekt, Paulina forklarer: *So much the more our carvers excellence, which lets go by some sixteen years and makes her, as she liv'd now*. (V, iii, 30-32), citeret efter *Blatt*, Th.: William Shakespeare, Digteren og hans Værk, Kbhv., 1974, p. 168. Af brev 212, jvf. ovf., fremgår, at statuen i opførelsen havde farven *giallo antico*, jf. det *gule Lys*, i hvilket Niels ser Fru Boye p. 117.
23. *Ovid, P. N.: Metamorphoses*, overs. af Meisling, Kbhv., 1831, p. 20-21.
24. *Biographie nouvelle des contemporains*, vol. III, sp. 280b, Paris, 1821.
25. Om Gerda-historien se NL kap. XIII. Om navnet jvf. H. C. Andersens æventyr om Snedronningen.
26. *Baggesen, S.: Oehlenschlägers Helge og Hroars Saga*, i Nordisk Litteraturhistorie – en bog til Brøndsted, Odense, 1978, p. 91 ff. Heri behandles netop Fru Boyes forhold til digtet om Kong Helges fatale møde med havfruen. Baggesens pointe er, at Jacobsen vil kritisere seksualitetens fortrængning i Oehlenschlägers digtning. Ud fra den læsning, der fremlægges i nærværende art., er seksualiteten ikke signifié men signifiant jf. note 43.
27. I SV(Bo) II p. 309f. findes et tidligere udkast til aftenscenen. Heri findes flere farver: *Corday*-kappen er *kridhvid*, og hendes *Silkeslåbrok* er *blodbrun*. I det hele er hendes påklædning mere udførligt skildret, så den minder om Prud'hons billede i Louvre af Kejserinde Josephine, især den spidsnæsede sko og den blodbrune silkeslåbrok, se billede Contini op.cit. p. 226. Dette må J.P.J. bevidst have rettet til det farveløse.
28. Jvf. i øvr. andre udtryk for »påtagne« eller »påførte« træk ved personerne som *Liberi* og *Maskeradedragt* (p. 128). I udkastet (note 27) siger fruen: *tal nu bare som om De var Dem selv*, jvf. at Heine (p. 612) lader fortælleren spille den gamle general.
29. I et brev fra 30.3.1880 til Edv. Brandes skriver J.P.J. (SV(FrN) Bd. 6, p. 104-5) om sit forhold til realismen og til kompleksiteten og sammenhængen hos hans »personer«. Brevet er i sin helhed af største interesse for vor problemstilling. Vigtigst netop for Fru Boye er flg. parentes: (*I Virkeligheden er der enkelte Sider i Menneskene, der ikke hænger sammen; hvor skulde ogsaa en saa complex, saa mange Steder fra hentet, uddannet og paavirket Ting som den aandelige Side af et Menneske, være organisk heel*). J.P.J. fortsætter: *Naturligvis skal der være Sammenhæng i det hele Store, men hvis Bøgerne ikke skal blive hele Conversationslexica for Menneskekundskab maa man stille Fordringer til Publikums Intelligens og ikke ængstelig og omhyggelig trække et rødt Ankertoug igjennem alle en Figurs Stadier og Phaser*.
30. *Flaubert, G.: Mdme Bovary* (1857), Troisième partie.
31. *Isjomfruen* kyssede den lille *Rudy*, da kun han overlevede faldet ned i gletscherspalten sammen med sin mor. Isjomfruen gav ham dermed et andet sind, så han uden frygt klatrede på de vildeste tinder. Og hun tager til slut hans liv, natten før hans bryllup, net-

- op som han sammen med sin tilkommende beundrer alpegløden – den også Niels' mor beundrede og fandt fred ved, før sin død i det fremmede (jfv. NL p. 147). Det er svært ikke også i kap. VIII at se en vis opposition hos J.P.J. til den noget forlorne »Ingemannske« slutning på æventyret.
32. Det zigeuneragtige refererer til Edele Lyhne, og dermed til en afgørende hændelse i Niels' liv. Tanten Edele, poserede for drengen i et zigeuneragtigt kostume, henslængt på den søgrønne puf, som en havfrue på land, endnu våd, som en Esmeralda betraget af en Quasimodo, som en Amor betraget af en Psyke, der trods alle forbud har tændt faklen (et rigtigt salonstykke, der må kunne identificeres). Åbenbaringen ender med, at tan-ten smider drengen ud, da hun ser, på hvilken måde han påvirkes. Hun gør det med de ord, der skal gentages så mange gange i romanen: *Gaa, gaa, gaa, gaa!* (p. 42). Niels følte da første gang erotiske lyster i sig. Edele døde kort efter, trods Niels' fortvivlede bønner til Gud om at lade hende leve. Deraf hans forbitrelse mod Gud, jf. ndf. om Bigum.
33. *Ovids Metamorphoser* II. 150f. og VIII, 195f.
34. *Misserini, M.: Della vita di Antonio Canova libri quattro*, Prato, 1824. P. 188 læses: *Posta la statua della Venere trionfatrice nel palazzo Borghese in Roma eccitò tal desiderio negli illustri stranieri, che a folla corsero ad ammirarla, che non pur paghi furono d'idolatrarla nel giorno, ma anche la sera al lume de' torchetti vederla bramavano, per meglio rilevarne le bellezze e le gradazioni della carnagione, che fu forza circoscrivere l'accesso.*
35. *Olsen, O. Andkjær & Simo Køppe: Freuds Psykoanalyse*, Kbhv., 1981, p. 83-90. Spec om Niels Lyhne p. 87-88. Jvf. også *Brandell, G.: Vid Seklets Källor*, spec. p. 47-64, heraf om Niels Lyhne p. 58f., Stockholm, 1961.
36. *Frenzel, E.: Stoffe der Weltliteratur* (1970) og *Motive der Weltliteratur* (1980), f.eks. *Der künstliche Mensch, Statuenverlobung, Pygmalion, Raffael, Tannhäuser, Die dämonische Verführerin, Die verläumdete Gattin* osv. osv. Hertil kommer en rig speciallitteratur f.eks. *Schlüter, H.: Das Pygmalion-Symbol bei Rousseau, Hamann, Schiller etc.*, Zürich, 1968. *Dinter, Annegret: Der Pygmalion-Ströff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgesch. einer Ovid-Fabel, Studien z. Fortwirk.*, d. Antieke, Bd. XI, Heidelb. 1979, spec. p. 96-125. *Hoppe: Das Bild Raffaels in der deutschen Literatur*, Diss. Fr.a.M., 1935. Som et eksempel på en dansk og samtidig tekst kan nævnes *Topsøe, V.: Daphne, i Fra Studiebogen*, Kbhv. 1879. Og en lidt senere, der måske ikke blot skatter til Shakespeares Vinteræventyr, jvf. note 23, men også til Niels Lyhne: *Ibsen, H.: Naar vi døde vaagner* (1898), hvor billedhuggeren prof. Rubek, møder sin gamle model, Irene. Se spec. p. 245 i *Seips* udg. af Saml. Værker, Bd. VI, 1918. Jvf. fra den æstetiske litt. Jean Pauls vurdering af brugen af den antikke mytologi *Richter, Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, Erster Teil* §23, Bd. 4 i Leipz.-udg. 1908, p. 140. *Die Dämonologie wurde die eigentliche Mythologie der Körperwelt, und Teufel als Verführer zogen in Menschen und Götterstatuen.* ... Det er interessant at sammenligne denne §23 med f.eks. citaterne fra Jul. Lange note 6 vedr. idealisme/realisme, Grækenland/kristenhed.
37. *Saxtorph, V.: Billedsprog som Personkarakteristik*, in *Festskrift til Vilh. Andersen*, Kbhv., 1934, p. 203-15.
38. Om det Flaubertske *Jeg*, se J.P.J.s brev til V. Møller af 6.12.1880 SV(FrN)

- Bd. 6. *Møller Kristensen*, Sv.: Æstetiske Studier etc., Kbhv., 1937 p. 26. *Jensen*, A. E.: Lidt om den autoritative forfatter, p. 32ff. in Festskr. til Hans *Sørensen*: Romanproblemer, Odense, 1968.
39. *Ritzu*, M. K.: Besjæling og sjæleafbildning i J. P. Jacobsens noveller, in Kortprosa i Norden, ed. *Brøndsted*, M., Odense, 1983, p. 295-300. I art. refereres først og fremmest nyere behandlinger, som antyder symbolistiske træk i Jacobsens fremstillingsform, f.eks. Borum, Espmark.
40. *Tigerschiöld*, B.: J. P. Jacobsen og Niels Lyhne, disp. Göteborg, 1945.
41. *Hauberg Mortensen*, F.: Litteraturfunktion og symbolnorm, I p. 20-23 og II p. 527 og 610, Odense, 1973.
42. *Dines Johansen*, J.: Psykoanalyse, litteratur, tekstteori, Kbhv., 1977. Se spec. om *projektion* og *introjektion*, f.eks. Bd. II, p. 132. *Girard*, R.: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, 1976 (1. udg. 1961). Her udvikles en problemstilling svarende til statue-metaforikken hos Jacobsen. Girard begynder med Don Quijote, der bruger Amadis som »*médiateur*«, dvs. model. I Girards kap. II: *Les hommes seront des dieux les uns pour les autres* læses f.eks. om, hvordan Mdme Bovary dyrker Rodolphe. Girard kommenterer, hvorledes hun skriver brev til ham *Mais en écrivant, elle percevait un autre homme, un fantôme fait de ses plus ardents souvenirs ...* G. refererer naturligvis til Stendhal, jf. ndf. note 43. *Flaubert* udtrykker selv meget præcist det samme forhold vedr. mandens forhold til kvinden i et brev til Louise Colet (27.3.1853): *La femme est un produit de l'homme. Dieu a créé la femelle, et l'homme a fait la femme; elle est le résultat de la civilisation, une oeuvre factice.* Correspondance, 3^{me} ser. (1852-54), Paris, 1927, p. 138.
43. *Beyle*, H. (Stendhal): *De l'Amour*, cit. efter udg. fra Paris, 1856.
44. *Seeba*, H. C.: Die Kinder des Pygmalion. Die Bildlichkeit des Kunstbegriffes bei Heine. Beobachtungen zur Tendenzwende der Ästhetik, p. 158-202 in Deutsche Vierteljahrschr. f. Lit. Wis. & Geistesgesch., Jahrg. 50, Heft 1-2, Stuttg., 1976. Om Pygmalions barnløshed se spec. p. 171, om Heine spec. p. 200f. Se i øvrigt kritik af Seebas position hos Dinter, jf. note 36.
45. *Lange*, J.: Michelangelo og Marmoret (1876). Udv. Skr. Bd. 3, p. 42f., spec. med citat fra Alberti p. 57.
46. Jf. dog Bigums marmordrøm p. 30f.
47. Om udtrykket *at dø stående* se SV(Bo) II, p. 326. Hertil *Nedergård* i DaStu. 1974, p. 152f.
- Siden jeg første gang for snart 4 år siden begyndte at snakke om mine iagttagelser og at udsende arbejdspapirer, har jeg modtaget råd, vink og kritik fra mange – også uden for familiens kreds: K. Heggelund, M. Nøjgaard, J. Bruun Pedersen, Emma Salling, S. Schou, B. Svane, R. Zeitler, Museet i Thisted og udgiveren af nærværende værk. Manus. afsluttet sept. 1984 før udgivelsen af *Jørn Vosmars* disputats: J. P. Jacobsens digtning, og *Mogens Pahuus*: J. P. Jacobsens forfatterskab.