

Det interessante i guldalderens litteratur

En undersøgelse af genrens betydning for fremkomsten af
det interessante



Christoffer Trosborg Stassen

Speciale - Dansk

Studienummer: 49767

Juni 2018

Vejleder: Lasse Horne Kjældgaard

Roskilde Universitet

Abstract

This thesis examines the aesthetic category “the interesting”. The term was introduced in 1797 by the German philosopher Friedrich Schlegel in his essay *On the Study of Greek Poetry*. The focal point of this dissertation’s theoretical basis is based on Søren Kierkegaard and Johan Ludvig Heiberg, both of whom have described “det interessante”.

My thesis examines how “det interessante” is expressed in three texts from the Danish Golden Age: Steen Steensen Blicher’s short story *Sildig Opvaagnen* (1828), Meïr Aron Goldschmidt’s bildungsroman *En Jøde* (1845) and Adam Oehlenschläger’s drama *Dina* (1842). I explore the proposition that “det interessante” appears differently depending on the genre within which the text is written. I also investigate the use of “det interessante” to express social criticism.

I argue that “det interessante” can be seen as a formal aesthetic category as well as a thematic psychological category. Thematically, modern literature shows a fascination for social taboos (often erotic situations) and the psychological depths of the human mind. Modern characters are shrouded and complex individuals challenging society’s demand of ethical transparency. I show the use of stylistic and rhetorical devices that create a range of possible interpretations.

My study shows that the proposed link between the genre and the emergence of “det interessante” cannot be clearly established. I demonstrate a common feature of the three texts that all seek to promote the readers’ moral imagination and empathy with the “interesting characters”, who are forced into a life of secrecy subject to the injustices of society.

Indhold

1. Indledning	3
1.1. Problemfelt og -formulering	3
1.2. Motivation.....	5
2. Teori	7
2.1. Udviklingen fra den klassiske til den moderne poesi.....	7
2.2. Dansk modeord.....	10
2.3. Den moderne karaktertegning.....	11
2.4. Kierkegaard og det etiske	14
2.5. Interessant stof og interessant form	17
2.6. Opsummering.....	19
3. Analyse	21
3.1. Dina.....	21
3.1.1. Præsentation af teksten	21
3.1.2. Ulfeld.....	23
3.1.3. Dina	28
3.1.4. Dina og Ulfeld	31
3.1.5. Pinebænken	35
3.1.6. Delkonklusion	38
3.2. Sildig Opvaagnen.....	39
3.2.1. Et navngivningsprojekt	41
3.2.2. Elises hemmelighed	45
3.2.3. Adelheid	46
3.2.4. Vilhelm	48
3.2.5. Delkonklusion	53

3.3. En Jøde.....	53
3.3.1. Præsentation af teksten	54
3.3.2. Dannelsesromanen	56
3.3.3. Splittelsen	58
3.3.4. Refleksion	68
3.3.5. Delkonklusion	71
4. Diskussion	73
4.1. Genrens betydning for det interessante.....	73
4.2. Relationen til det etiske.....	77
5. Konklusion	80
6. Litteratur	82

1. Indledning

1.1. Problemfelt og -formulering

Med mit speciale ønsker jeg at undersøge begrebet *det interessante*, og hvordan dette kommer til udtryk i guldalderens litteratur. Begrebet blev introduceret i 1797 af Friedrich Schlegel, der brugte det til at beskrive, hvordan den dengang moderne litteratur adskilte sig fra den klassiske litteratur. Begrebet er således bl.a. blevet brugt til at beskrive en litteraturhistorisk strømning, men det er også forbundet mere konkret med en litterær praksis. I Danmark har det interessante fungeret som æstetisk modeord fra ca. 1827-1857, hvor det eksplicit bringes op i adskillige teoretiske, men også fiktive værker som en modstilling til det skønne. Begrebet blev brugt som en samlebetegnelse for en række forskellige æstetiske virkemidler, der gjorde kunsten dragende og pirrende for den tids publikum, og tematisk er det interessante især forbundet med særlige karaktertræk. Med 1700-tallet fulgte et nyt syn på individet. Det moderne subjekt blev forstået som komplekst og fleksibelt, hvilket viste sig i Johan Ludvig Heibergs anmeldelse af Adam Oehlenschlägers drama *Dina* (1842), hvor han gav sin karakteristik af det interessante som æstetisk begreb. Ifølge Heiberg var dynamik og udvikling et krav til den moderne dramatiske karaktertegning, og han fremsatte her en berømt modsætning mellem de *klassiske* og *plastiske* karakterer over for de *moderne* og *maleriske*, hos hvem man finder et såkaldt *perspektiv*. Med perspektiv forstås en kompleksitet og dybde ved karaktererne, hvor personens hele identitet ikke lægger sig i overfladen, nemt og anskueligt for læseren. Det interessante forudsætter en splittelse mellem det ydre og det indre, og den interessante karakter er således forbundet med det hemmelighedsfulde og fordækte menneske. Det komplekse individsyn afspejles dog ikke alene i litteraturens emne- og stofvalg, men også i dens form og retorik. Her henter jeg bl.a. inspiration fra Finn Barlby's afhandling *Det Hemmelige Liv* (1997), hvor Barlby undersøger, hvordan det interessante opstår i samspillet mellem *det interessante stofvalg* og *den interessante retoriske behandling af stoffet*.

Begrebet har siden det først blev introduceret af Schlegel haft etiske konnotationer. Den moderne litteraturs brud med det skønne som mål for kunsten blev af Schlegel anset som en krise i kulturen, der skulle overvindes. Den skønne kunst var harmonisøgende og idealistisk både i emnevalg og i form, mens den moderne kunst vendte sig væk fra det etisk korrekte og almene mod det individuelle og frapperende. I Danmark fortsatte diskussionen om det

interessante, hvor bl.a. Søren Kierkegaard med stort engagement diskuterede kategorien og dens betydning for kunsten, individet og samfundet. Med dette projekt ønsker jeg at få en bedre forståelse for begrebets omfang, og jeg vil undersøge hvordan det interessante skabes i guldalderens litteratur – både som funktion af stofvalg, men også som funktion af en stilistisk og retorisk dimension i litteraturen.

Jeg fattede tidligt i specialeprocessen en interesse for, hvordan det interessante opstod og udviklede sig inden for forskellige litterære genrer. Jeg har i dette speciale arbejdet ud fra en tese om, at det interessante kommer forskelligt til syne alt efter hvilken genre, der skrives inden for. Med udgangspunkt i min tese har jeg valgt at analysere tre værker inden for tre forskellige genrer: Steen Steensen Blichers novelle *Sildig Opvaagnen* (1828), Meir Aron Goldschmidts dannelsesroman *En Jøde* (1845) samt Oehlenschlägers drama *Dina*. Mit mål er ikke at levere udtømmende analyser af de valgte tre værker, men derimod vil jeg fokusere på, hvordan det interessante kommer til udtryk i de forskellige tekster. Jeg vil derudover nærmere undersøge, hvordan dette æstetiske begreb er blevet knyttet til samfundsmæssige og moralske problemstillinger. Min analyse vil derfor til nogen grad være komparativ, og jeg vil arbejde ud fra følgende problemformulering:

Hvordan kommer det interessante til udtryk igennem forskellige litterære genrer i guldalderens litteratur, og hvad er relationen mellem det interessante og det etiske?

Spørgsmålet om genrens indflydelse på det interessante meldte sig tidligt i specialeprocessen, da jeg skulle vælge analysetekster. For mig synes der at være en forskel i måden hvorpå noveller, dramaer og romaner kan skabe det interessante. Hvis man som Heiberg fokuserer på det interessante som det fleksible og komplekse individ, så synes det givet, at de korte noveller ikke har de samme præmisser for at skabe dynamiske individer som fx romanen. Romangenren har en længde, der gør det muligt at beskrive lange udviklingsforløb, hvorimod novellen må skabe individets dynamik andetsteds – gennem dens form. I *Sildig Opvaagnen* er det fx i høj grad fortællerforholdet, der skaber dynamik i teksten ved at åbne op for adskillige fortolkningsmuligheder sidst i novellen. Det er først efter den egentlige tekst, at man kan begynde (eller gentage) sin analyse af historien og karaktererne, og meningsdannelsen fortsætter således ud over novellens tekstlige form. Dannelsesromanen indeholder derimod ofte et perspektivisk punkt, hvorfra hovedpersonens hele liv kan anskues. Den interessante

form som udtryk af komplekse fortællerforhold og udsigelsesstrategier må derfor forventes at være markant anderledes pga. det kompositoriske anlæg. Dramaet adskiller sig markant fra de to andre genrer deri, at det er baseret på dialog og handling frem for fortælling, og det er replikkerne og ikke en fortæller, der driver historien frem. Her træder de hemmelighedsfulde karakterer direkte frem for læseren, og man må derfor forvente, at det konkret er svært at adskille det interessante i stoffet og i den retoriske behandling.

For at besvare min problemformulering vil jeg i teorien dykke ned i de mange forskelligartede fænomener, som det interessante dækker over. Jeg vil tage udgangspunkt i Schlegels overvejelser omkring begrebet, og derfra bevæger jeg mig over i de danske formuleringer af begrebet, hvor jeg hovedsageligt har valgt at fokusere på Heiberg og Kirkegaard.

Mit teoretiske afsnit udgør fundamentet for de efterfølgende tre analyser. Da det er min ambition med dette projekt at belyse, hvordan det interessante opstår ud fra forskellige genrer, vil jeg med mine analyser forsøge at vise, hvordan det interessante knytter sig til den retoriske behandling. Jeg vil derudover undersøge værkeres relation til det etiske. For alle de tre værkers vedkommende er der et mellemværende med det etiske, de udfordrer læserens etik, og jeg vil i min analyse undersøge det samfundskritiske potentiale, der kan forbindes med det interessante. I diskussionen vil jeg samle op på mine fund fra analysen, og jeg vil her forsøge at give et bud på, hvordan det interessante som æstetisk begreb kommer til udtryk i forskellige genrer, og hvilken relation der er mellem det interessante og det etiske.

1.2. Motivation

Min interesse for det interessante og motivationen bag dette projekt begyndte tilbage i foråret 2016, hvor jeg tre gange besøgte udstillingen *Tæt På – Intimiteter i kunsten* på Statens Museum for Kunst. Her undersøgte museets direktør og udstillingens kurator Mikkel Bogh, hvordan forskellige former for *intimitet* er blevet fremstillet i billedkunsten. Bogh fokuserede ikke på en seksuel intimitet, men nærmere en følelse af nærhed og fortrolighed med et andet individ. Denne form for intimitet udviklede sig i løbet af 1700-tallet og starten af 1800-tallet i takt med en ny borgerligheds indtog, og den er forbundet med en interesse for det moderne menneskes tanke- og følelsesliv, som han kalder det *intime rum*. I et tidligere projekt ved Roskilde Universitet havde jeg sammen med tre andre studerende muligheden for at undersøge Boghs flersidige intimitetsbegreb, og i en gruppe rapport undersøgte vi, hvordan

billedkunstens interesse for det intime afspejlede sig i samtidens litteratur. Her fandt vi en spændende kobling til det interessante i litteraturen. Det intime og det interessante søger ikke at vække den samme stemning eller følelse hos modtageren, men man finder en sammenlignelig optagethed af individets dybe og komplekse indre. Heiberg formulerede det interessante i dramatikken som evnen til at "[...] *at lade os fatte det Hele igjennem Det, som forties, [...]*" (Heiberg 1861:179), og ifølge Bogh kan den intime kunst på én og samme tid vise private og intime situationer, men samtidig *skjule* det allermost intime: det indre følelsesliv. I Adolph Menzels maleri *Emilie Menzel sovende* (ca. 1848)¹ er Emilie Menzel portrætteret i en



intim situation, som ømt sovende, men der er ikke kun fokus på den intime situation, men også en gemt verden. Maleriet peger på det skjulte, der foregår i sindet og drømmene. Det intime er udforskende ift. det utilgængelige indre, og her ligner den det interessante. Det var således pga. mit tidligere projekt, at jeg blev inspireret til at undersøge det interessante. Begrebet dækker over et hav af betydninger og fænomener, og drivkraften bag dette speciale har fra begyndelsen været forbundet med en ambition om at finde ud af, hvordan dette betydningsmæssige morads passer sammen. Denne ambition har både virket som en motiverende faktor og som en enorm frustration, da der ikke altid synes at være en sammenhæng mellem de mange fænomener, som begrebet dækker over.

¹ Billedet er hentet fra Boghs bog *Tæt på – Intimiteter i kunsten 1730-1930* (2016), der udkom i forbindelse med udstillingen

2. Teori

I det følgende afsnit vil jeg udfolde nogle af de mange betydninger, der knytter sig til *det interessante* som æstetisk kategori. Jeg vil indlede min begrebsafklaring ved at redegøre for Schlegels beskrivelse af det interessante, og derefter vil jeg vende blikket mod de danske formuleringer af begrebet. Jeg har her valgt at fokusere på Heibergs og Kierkegaards beskrivelser af begrebet. Jeg vil derudover introducere Barlbys definition af det interessante som et litterært spil mellem stof og form. Denne redegørelse vil blive anvendt til at analysere og sammenligne, hvordan det interessante kommer til udtryk inden for tre forskellige litterære genrer. Dette vil munde ud i en diskussion af genrens betydning for fremkomsten af det interessante og om begrebets tilknytning til det etiske.

2.1. Udviklingen fra den klassiske til den moderne poesi

Begrebet *det interessante* blev introduceret af Friedrich Schlegel (1772-1829) i afhandlingen *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795-97),² hvor Schlegel undersøgte forskellen mellem den *klassiske* og den *moderne* poesi. Som æstetisk kategori blev begrebet brugt til at beskrive en kulturhistorisk modstilling mellem den græsk-antikke og den moderne litteratur. Den klassiske litteratur beskrives som harmonisk, naturlig og fuldendt, hvor den moderne litteratur derimod beskrives som dissonant, kunstig og til tider ligefrem hæslig (Gulddal 2000:11). Schlegel forklarede udviklingen som en forskydning i hensigten med litteraturen. Hvor den klassiske litteratur stræbte mod *det skønne*, der skal ses som en objektiv og almengyldig skønhedsopfattelse, så stræbte den moderne poesi mod det interessante og partikulære, med hvilket forstås en subjektiv æstetisk kraft (Schlegel 2000:30). Spørgsmålet handler om hvilke normsæt, man skal bedømme litteraturen ud fra. Hos Schlegel finder man en klar modstilling mellem det skønnes objektive værdi og det interessantes subjektive kraft. Begge begreber handler om kunstoplevelsen og -bedømmelsen, hvorfor de begge som sådan er subjektive. Den objektive værdi skal forstås både æstetisk og etisk: at man har almengjort nogle bestemte idealnormer, værdisæt samt love inden for æstetikken, der således må forstås som universelle. Den interessante litteratur rettede sin opmærksomhed mod de individuelle

² Afhandlingen blev færdiggjort i 1795, men pga. forlagsvanskeligheder blev den først udgivet i 1797. Inspireret af Friedrich Schillers afhandling *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795-96) havde Schlegel her tilføjet et forord til afhandlingen, hvor han forholder sig mere positivt til den interessante litteratur end i selve afhandlingen. Jeg vil i denne opgave behandle Schlegels afhandling sammen med det senere tilføjede forord uden at komme ind på Schlegels holdningsmæssige udvikling.

tilbøjeligheder i stedet for de skønne idealer – både hvad angår det tematiske, men også de kunstneriske genrer og virkemidler. Hvor den skønne kunst havde fokus på det typiske og udmærker sig ved at kunne bringe harmoni mellem alle eksisterende modsætningsforhold, så var der i det interessante en vægtning af det særegne og den splittelse, der opleves imellem det ideale og det reale (Skaftø 1975:6-8). Schlegel forstod udviklingen historie- og kulturfilosofisk:

At kunsten i samtiden er interessant, viser, at menneskeheden befinder sig i en slags krise eller en overgangsfase, hvor den i mangel af et meningsgivende centrum i sin verdensanskuelse i stedet fortaber sig i manierede enkeltheder

Auken 2008:253

Begrebet indgår i Schlegels afhandling i en moralsk og kulturfilosofisk diskussion, og det interessante blev set som et udtryk for en krise i kulturen. Schlegel kunne derfor delvist legitimere den interessante litteratur ud fra den problematiske modernitetserfaring: Den moderne verden var splittet og usammenhængende, og i litteraturen blev det almene og harmoniske erstattet af det individuelle og disharmoniske. Den græsk-antikke kunst var naturlig, fordi den udviklede sig organisk: "*Som en plante voksede, blomstrede og visnede den og delte således alt naturskabts skæbne*" (Henriksen 1969:34). Den moderne kunst var derimod kunstig. Hvor naturen var det forbindende led i den antikke kunst, der udgjorde en fuldendt og harmonisk enhed, så var den moderne kunst derimod baseret på friheden og fornuften. Med begrebet det interessante spillede Schlegel på Immanuel Kants værk *Kritik af dømmekraften* (1790), hvor Kant beskrev det skønne som et *desinteresseret* velbehag. Det skønne og det interessante dannede begrebspar, hvor det interessante blev defineret negativt som den ikke-skønne, men stadig fængslende kunst. Den antikke kunst talte til følelsen og søgte at skildre det almengyldige og objektive, og derfor var den hævet over det enkelte menneskes begær og interesse. Den moderne litteratur talte derimod til intellektet, til begæret og til behovet. Den søgte at skildre det ikke-objektive og ikke-almene, og virkeligheden som kunstneren så den: "*Den moderne digtning henvender sig ikke blot til følelsen, men også til vilje og intellekt, og derved impliceres læseren personligt deri; den er da hverken almen eller uinteresseret*" (Henriksen 1969:33).

Den moderne kunst hentede sit stof fra tilværelsens randområder og menneskets skyggesider. Det skulle være nyt og pirrende, og udtryk som det pikante, det bizarre og det exceptionelle bliver ofte forbundet med det interessante som stofkategori. Den moderne litteratur beskæftigede sig "[...] med det anderledes og exceptionelle frem for det almene og sædvanlige – eller snarere det exceptionelle i og bag den sædvanlige overflade" (Buchvald 2007:80). Konkret udarter dette sig i et fokus på de groteske og tabubelagte situationer samt i det problematiske og forborgne menneske med dets skjulte seksuelle begær og dets til tider dæmoniske sider. Det giver her mening at skelne mellem det interessante og andre kategorier såsom *det pikante* og *det exceptionelle*, for hvor de sidstnævnte kan bruges til at karakterisere det interessante stof alene, så indeholder den interessante kategori noget mere: Den bruges om relationen mellem et objekt og et oplevende subjekt. Erik A. Nielsen har beskrevet det interessante som et "[...] forløb, der foregår i en betragter som afspejling af et forløb (eller noget forløbsagtigt), som foregår for betragterens øjne" (Nielsen 1971:114). Det interessante er ikke kun en egenskab ved stoffet, men også en oplevelse hos læseren. Stoffets fængslende og pirrende effekt foregår også uden for den egentligt interesserende genstand – i relationen til den læsende. På baggrund af dette har Carl Henrik Koch identificeret to kategorier i Schlegels formulering af det interessante:

Dels opfattes det som en subjektiv æstetisk kraft, dvs. som noget, der sætter intellektet i bevægelse, fængsler det, etc., dels betragtes det som en stofkategori, nemlig som en betegnelse for det karakteristiske og det individuelle

Koch 1992:55

Betegnelsen *subjektiv æstetisk kraft* er hentet fra Schlegels tidligere nævnte afhandling, og med dette forstås, at den moderne litteratur først bliver interessant i "[...] relation imellem en genstand, et emne, og en iagttager" (Koch 1992:40). Det interessante er dét, der vækker en interesse i læseren, og som sætter gang i en refleksion. Hvor den klassiske kunsts skønhed kan forstås som en egenskab ved kunstværket selv (en objektiv og absolut æstetisk værdi), så er den moderne litteratur først interessant i forholdet til en betragtede og reflekterende

person. Koch skelner klart mellem disse to kategorier og behandler dem som uafhængige,³ men reelt må man forestille sig, at det spektakulære stof netop er interessant for læseren (Koch 1992:39-40). Ift. en begrebsafklaring giver det dog mening at skelne mellem det interessante som *stofkategori* og det interessante som en *receptionsæstetisk kategori*. Det interessante kan både forbindes med indholdet, altså bestemte temaer, situationer og (måske især) karakterer, men også med formen og den stilistiske behandlingen af stoffet, hvor der bl.a. ses komplekse udsigelsesstrategier, som skal få stoffet til at synes (mere) kaotisk og fragmentarisk: "*Den "interessante form", stilistikkens behandling af motiver, er dunkel og fragmentarisk. [...] enhver mulig enhed og sammenhæng skjules og opsplittes i gådefulde brudstykker*" (Buchvald 2007:80).

2.2. Dansk modeord

Som tidligere nævnt indførte Schlegel begrebet det interessante for at karakterisere den moderne litteratur ift. den klassiske, og begrebet dækkede over en enorm tidsmæssig periode. Forfattere som Shakespeare og Dante knyttes bl.a. af Schlegel til det interessante. I Danmark har begrebet en noget snævrere betydning, og som æstetisk modeord knyttes det ofte til en mere afgrænset periode i senromantikken fra ca. 1827-1857 begyndende med Heibergs anmeldelse af Oehlenschlägers *Væringerne i Miklagaard* (1827), hvor Heiberg kritiserede Oehlenschlägers manglende forståelse for den moderne karaktertegning, og slut ved Hans Egede Schacks *Phantasterne* (1857), hvor det interessante blev behandlet som en litterær kliché:

I Danmark blev begrebet interessant anvendt til karakteristik af de effekter, hvormed romantismens skribenter ville fange publikums opmærksomhed: raffineret og reflekteret stil, stoflig nyhed, spændende arrangement; [...]

Henriksen 1969:35

Med en begyndende økonomisk og social udvikling i perioden opstod der et nyt købestærkt publikum, hvilket medførte, at kunstnere i højere grad end før var underlagt markedsøkonomiske kræfter. Den finere kunst blev nu udfordret af den folkelige og bredere

³ Koch fastholder af nødvendighed en skarp opdeling mellem de to kategorier i sin analyse, da den analyserede tekst, Kierkegaards "*Forførerens Dagbog*", indeholder et indviklet spind af karakterer, der er interessante *i sig selv, for sig selv og for andre*.

publikumsappellerende kunsts virkemidler, ligesom at der i den tidlige romantik var en interesse for folkelige kunstgenrer såsom eventyret, folkevisen og sagnet (Nielsen 175:134). I de danske formuleringer af begrebet fortsættes Schlegels opdeling af kunsten i en klassisk og skøn kunst over for en moderne og interessant, og det interessante blev overvejende forstået som en æstetisk kategori, der dækkede over de kunstneriske virkemidler og stofområder, som faldt uden for det skønne begreb. Det er især den såkaldte nye mennesketype, som trådte frem i litteraturen og på teaterscenen, der blev beskrevet som interessante (Henriksen 1969:33). Det var dog ikke kun karaktererne i kunsten, som var psykologisk komplekse og interessante, men derimod var der i perioden fra slut 1700-tallet til langt ind i 1800-tallet et større fokus på det individuelle, og med dette opstod en ny borgerlighed og et nyt syn på individet. Det moderne subjekt blev forstået som mere fleksibelt og på mange leder derfor også mere komplekst, hvor subjektet tidligere var set som mere eller mindre statisk. Erik A. Nielsen har i *Ideologihistorie 1* (1975) betegnet den nye generation af digtere (senromantikens kunstnere) som en *interessant fejltype*, og det er Nielsens pointe, at der med den nye digtergeneration opstod en helt ny selvbevidsthed og med denne en interesse for selviagttagelse og -refleksion (Nielsen 1975:102). Det er en idé om, at mennesket indeholder andet og mere, end hvad der umiddelbart er synligt for andre. I kraft af sit skjulte liv oplevede den nye generation en kløft mellem sig selv og omverdenen, og der opstod i tiden en dyrkelse af ens eget indre liv. Denne nye selvbevidsthed føres videre i de moderne litterære karakterer, hvor individets afstand fra omverdenen samt den mere og mere dominerende selvrefleksion blev tydelige træk.

2.3. Den moderne karaktertegning

I det forrige delafsnit blev fremkomsten af et nyt syn på individet introduceret, og i den moderne litteratur refereres der ofte til en egentlig *interessant karaktertype*, som kan kaldes *den interessante helt*. Hvor den klassicistiske karaktertegning har fokus på at forme helten ud fra en overordnet tematisk helhedsopfattelse, så er der i det moderne karakterbillede en bevidst mangel på logisk enhed (Skaftø 1975:32). Frem for at fokusere på det typiske ved en karakter, vægtes det særegne og individuelle. Lig de interessante digtere oplever de interessante karakterer en fremmedgørelse ift. samfundet, og vender i stedet interessen indad, hvorfor refleksion bliver et hovedtræk i den interessante karakter (Skaftø 1975:33). Med den moderne poesis fokus på den indre verden åbnes der op for en diskussion om

forholdet mellem det ydre og åbenbare over for det indre og skjulte. Dette forhold er bl.a. behandlet af Johan Ludvig Heiberg (1791-1860), der må regnes for at være en af de danske pionerer, når det gælder beskrivelsen af det interessante i Danmark. Heibergs anmeldelse af Oehlenschlägers drama *Dina* i 1842 er blandt de mest citerede danske formuleringer af kategorien. Med *Dina* havde Oehlenschläger ifølge Heiberg formået at skabe et interessant drama og en interessant karakter, nemlig Dina Vinhofer. For Heiberg står *karaktertegningen* frem som det centrale ved det interessante. Han bygger sin beskrivelse af begrebet på en distinktion mellem *antik* og *moderne karaktertegning*, og han har i samme anledning defineret det interessante som et moderne begreb uden sidestykke i antikkens dramatik. Ifølge Heiberg var de antikke karakterer plastiske i den betydning

[...] at deres hele Indhold har lagt sig paa Overfladen; der er Intet i dem, som ikke kommer tilsyne, Intet, som ikke udtaler sig. Dette ligger allerede deri, at de antike Sujetter vare bekendte for Folket, [...] Men anderledes forholder det sig med de moderne Characterer. Dersom de antike ere plastiske, saa ere de moderne maleriske, thi idet de vende den ene Side mod Beskueren, unddrage de den anden fra hans Øie; der er Perspectiv i dem, og dermed Illusion, og de selv staae som Led i en høiere Perspectiv, [...]

Heiberg 1861:371-372

I modsætning til de plastiske karakterer besidder de moderne og maleriske karakterer et skjult indre. I de moderne karakterer er der en dybde og kompleksitet, der adskiller dem fra de endimensionelle og åbenbare antikke karakterer. I dette lys skal det interessante som æstetisk begreb altså ikke alene defineres ud fra tekstens stofområde, hvor den interessante karakter skal forstås som en *tilhyllet eksistens*, men også konkret i stilistikken og *måden* hvorpå karakterer fremstilles. Det interessante opstår gennem det litterære spil mellem et indre og et ydre – som en uoverensstemmelse mellem dét, der bliver vist (kropssprog, ansigtsudtryk, replikker), og dét, der skjules (tanker, følelser, intentioner). Det interessante opstår i spændingsfeltet mellem dét, der siges, og dét, der forties. Både antikke og moderne karakterer eksisterer som principielle muligheder for kunstnere i Heibergs tid, og med sin modsætning mellem de to karaktertegninger peger han på brugen af moderne psykologiske effekter i dramatikken. Heiberg knytter betegnelserne perspektiv og illusion til de moderne karakterer, og begge ord peger på læserens forståelsesproducerende proces i mødet med

værket. Perspektiv og illusion må helt konkret være noget, der kun kan anes ud fra en tekst, og som ikke direkte skrives frem. Det er læserens perspektiv og illusion, der udfylder de bagvedliggende hemmeligheder og skjulte intentioner og tanker. Læseren bliver således medproducent, og de interessante tekster kommer til at indeholde et menings-/fortolkningsmæssigt *mere*, som går ud over det, der konkret skrives frem.

Ifølge Heiberg ligger det moderne og interessante ikke så meget i karakterskildringen som i *karakterudviklingen*, altså en udvikling i læserens forståelse af karaktererens indre. Skellet mellem karakterbeskrivelse og -udvikling er vigtigt, da det er et skel mellem en statisk og en dynamisk forståelse af individualiteten (Koch 1992:28). Den antikke digtart "[...] *fordrer Characteer-Skildringer, saa lidet kan den i Grunden tilstede Characteer-Udviklinger; her er nemlig, saa at sige, Intet at udvikle, lige saa lidt som i en Marmorstatue; Alt er fra Begyndelsen af plastisk bestemt i alle sine Omrids, ja endog forudbestemt*" (Heiberg 1861:371). Den dynamiske individforståelse er derimod knyttet til det moderne, hvor der er mulighed for psykologisk udvikling. Begrebet skal således forstås i samspil med skellet mellem det skjulte og det åbenlyse, der tillader en gradvis afsløring af karakterens indre.

Heiberg åbner med sin teori op for mere komplekse og nuancerede karakterer, men han retter samtidig en kritik mod kunstnere, der lader det individuelle få overhånd. Heiberg finder det problematisk, når den moderne kunstner tegner sine karakterer uden blik for den psykologiske helhed. Litterære karakterer har en repræsentativ funktion som formidler af det almene og ideale, og hvis kunstneren gør det interessante og individuelle til *målet* for kunsten, så er der fare for, at karakterskildringen uarter sig i "[...] *det tilfældige, "en abstract almindelighed", [der står] i modsætning til det antikkens "ideale almindelighed", det almenes archetypiske billeder af guder og helte*" (Hviid 1976:27). Heibergs æstetik blander således det antikkens ideale almindelighed sammen med det interessantes fokus på det ikke-ideale og det skjulte – dét, som umiddelbart ikke tåler at blive afsløret. For at forstå denne sammenblanding må man kigge på forudsætningen for Heibergs udtalelser om den moderne karaktertegnning. Som før nævnt stammer ovenstående citater fra Heibergs anmeldelse af dramaet *Dina*, og hans udtalelser er specifikke for den dramatiske digtekunst. Modsat epikken og lyrikken, der indeholder en fortællerstemme, er dramaet både som litterær genre og som skuespil hovedsageligt bygget op af dialog og handling. Dramatikken har således skåret det fortællende mellemlid ud, og karaktererne træder direkte frem for publikummet.

Karaktererne skal derfor ikke, som Heiberg kritiserede Oehlenschläger for i et tidligere drama,⁴ *fortælle* tilskueren om sine følelser og tanker. Det indre skal derimod *vises* og udvikles gennem dialogen og den dramatiske situation:

Digtere, hvis Genie er mere lyrisk end dramatisk, have Vanskelighed med at lade en Character udvikle sig i den blotte Samtale, hvori der saa sjelden er Leilighed til at udtale sig heelt, ja hvor Tilbageholdenhed og selv Forstillelse ofte ere betingede. Men den dramatiske Kunst bestaaer just i at lade os fatte det Hele igjennem Det, som forties, og Sandheden gjennem dens Fordreielse

Heiberg 1861:179

Det interessante taler til refleksionen, men ifølge Heiberg må det interessante aldrig være et selvstændigt *mål* for kunsten. Det kan derimod kun være *vejen* til at opnå andre effekter, som taler til følelserne og ikke refleksionen, fx det morsomme eller sublime. Hos Heiberg indgår det interessante således i en etisk diskussion, hvor "[...] *de individuelle udslag af ondskab og hæslighed skal ledsages af en højere begrebsmæssig motivation, således at det psykologiske vil blive ophævet i det moralske*" (Skaftø 1975:102).

2.4. Kierkegaard og det etiske

Ligesom Heiberg har Søren Kierkegaard med stor energi beskæftiget sig med det interessante, og for Kierkegaard som for Heiberg er det interessante forbundet med refleksionen og den tilhyllede eksistens. I Kierkegaards "Forførerens Dagbog"⁵ tages begrebet under behandling af hovedpersonen Johannes, der søger efter det interessante gennem sin forførelse af den unge Cordelia. Begrebet optræder i romanen i et hav af forskellige betydninger, hvilket Koch bl.a. tilskriver, at Kierkegaard har ladet sine fiktive personer bruge et poetologisk begreb om sig selv og om andre. Koch arbejder med Kierkegaards tekst ud fra en opdeling mellem det interessante som receptionsæstetisk kategori og stofkategori, hvilket viser et indviklet spind af karakterer, der er interessante *i sig selv, for sig selv* og *for andre* (Koch 1992:60). Johannes er en splittet og tilhyllet eksistens. På overfladen er han en del af den anstændige borgerlighed, men hans indre indeholder vilde og forbudte lidenskaber. Han er den reflekterede forfører, der ikke blot er interessant for læseren, men ligeså vigtigt for sig selv.

⁴ *Væringerne i Miklagaard* (1827)

⁵ Fra 1. bind af *Enten-Eller* (1843)

Vha. refleksionen har han splittet sig selv. Han har gjort sit indre til objekt for en voyeuristisk iagttagelse og nydelse, hvor refleksionen ophæver den umiddelbare *væren*. Ifølge Johannes indebærer oplevelsen af det interessante en splittelse af jeget. Den umiddelbare følelse af at være forelsket kan virke overvældende og uoverskuelig, og for at opnå det interessante må Johannes inddrage refleksionen, så han på afstand kan nyde sin indre storm:

Mit Sind bruser som et oprørt Hav for Lidenskabens Storme. [...] Bruus op I vilde Kræfter, rører Eder Lidenskabens Magter, om Eders Bølgeslag end kaster Skummet mod Skyerne, I formaae dog ikke at optaarne Eder over mit Hoved; jeg sidder rolig som Klintekongen

Kierkegaard 1994:301

Kierkegaard gentager Schlegels opdeling af det skønne og det interessante, og han betegner den umiddelbare forelskelse som *skøn*, hvorimod det interessante først finder sted, når lidenskab og drift bliver genstand for refleksion og viden og derved kommer under kontrol. Ifølge Koch er Johannes således både interessant for sig selv og i sig selv, sidstnævnte fordi han har erhvervet kontrol over sig selv. Cordelia har derimod (ved forførelsens begyndelse) ikke erhvervet sig selv. Forstået som stofkategori er hun ikke den interessante, fordi hendes lidenskab er umiddelbar og ikke-reflekteret (Koch 1992:77). Gennem forførelsen bliver hun dog den interessante *for* Johannes. Hans forførelse af Cordelia er ikke af kødelig art, men derimod søger han et indblik i hendes erotiske udvikling:

[...] i den unge pige, som er blevet sig sin attrå bevidst, mødes viljen til hengivelse af den naturlige blufærdigheds stærke indre modstand, og det er hendes svimlen under sammenstødet, der er interessant. Det interessantes område begynder altså, hvor driften til hengivelse forbindes med bevidsthed og ophører, når også modstanden gennem erfaring og kundskab er bragt under kontrol

Henriksen 1969:39

Cordelias udvikling er bevægelsen hvori, hun bliver bevidst om sin egen erotiske lyst og tiltrækningskraft. Hun går fra at være umiddelbar til at være reflekteret omkring sin egen seksualitet. I det øjeblik hun bliver bevidst om og opnår kontrol over sine erotiske virkemidler, bliver hun uinteressant for Johannes. Kierkegaards forståelse af det interessante

viser her affinitet til Heibergs, da det netop er hendes (karakter)udvikling, der er interessant for Johannes. Da udviklingen er gennemgået, må han finde en ny kilde at beskæftige sig med. Johannes' behov for det interessante er derfor kun midlertidigt opfyldt. Forførerens interesse for sig selv kræver en udefrakommende kilde. Hans interesse er ikke udadvendt, den er indadvendt, og Cordelia er kun interessant for ham så længe, hun nærer Johannes' egen selvrefleksion og -smagen. Refleksionen fylder individet med en tomhed, der skaber en uendelig afhængighed efter nye kilder, der kan tilvejebringe en ny selvrefleksion: "*Der er intet i ham undtagen refleksionen, og denne forudsætter dog et stof; en genspejling af et intet er et intet. Dette stof må komme udefra*" (Koch 1992:74).

Kierkegaard forholder sig negativt til den interessante livsform, og for ham bliver målet at generhverve umiddelbarheden gennem den *enfoldige* tro. I *Frygt og Bæven* (1843) tager pseudonymet Johannes de Silentio begrebet under behandling i en etisk diskussion: "*Det at være interessant sættes altså af de Silentio lig med det at være dæmonisk, der igen er lig med at være skjult for det almene, i differens dertil*" (Hviid 1976:33). Ifølge de Silentio er det individets pligt at bortvælge den interessante skjulthed til fordel for en etisk gennemskuelighed: "*Det Ethiske er som saadant det Almene, som det Almene er det igjen det Aabenbare. Den Enkelte er som umiddelbar sandselig og sjælelig bestemmet den Skjulte. Hans ethiske Opgave er da den, at vikle sig ud af sin Skjulthed og blive aabenbar i det Almene*" (Kierkegaard 1978:75). Som modsætning til den etiske position kan man her definere en modsat interessant position, hvor mennesket lever skjult for og i modstrid med det almene. Torben Hviid beskriver ud fra de Silentios diskussion det interessante som en særlig *bevidsthedsdisposition*, der "[...] *omspænder både det etiske som viden og det æstetiske som oplevelse og livsform*" (Hviid 1976:33), og han fortsætter ved at definere det interessante "[...] *som det der er i differens til det almene ved at omspændes af en bevidsthed, der i sin synsvinkel indbefatter både det almene og differensen til det almene*" (Hviid 1976:35). Forstået på den måde er det interessante grundlæggende en uetisk position, da den interessante person hæver sig over det almene ved bevidst at fravælge den etiske gennemsigtighed. Her peger Kierkegaard dog på et paradoks: over for den dæmonisk indesluttede er der en individualitet, der berettiget kan undlade at åbenbare sin differens fra det almene:

[...] da kunde han ikke tale, om han end nok saa gjerne vilde. Han nød da ikke sig selv i Tausheden, men han leed Smerten, men denne var ham

netop Forvisningen om, at han var berettiget. Hans Taushed havde da ikke sin Grund i, at han som den Enkelte vilde stille sig i et absolut Forhold til det *Almene*, men at han som den Enkelte var sat i et absolut Forhold til det *Absolute*

Kierkegaard 1978:85

Med udgangspunkt i Kierkegaards teoretiske overvejelser om det interessante har jeg defineret mine egne to mulige etiske problemstillinger, som jeg vil undersøge i mine analysetekster: Først og fremmest kan et værks interessante person i sig selv være uetisk, som fx Johannes Forførelsen, hvis perverterede og afvigende indre moralsk må fordømmes pga. dets socialt forkastelige karakter. Man kan dog også forestille sig en karakter, for hvem den tilhullede eksistens er påtvungen pga. en i samfundet indgroet uretfærdighed. Det interessante kan således både forbindes med den uetiske karakter, der står i modstrid til det almene og harmoniske samfund, men omvendt står den tilhullede og idealistiske karakter, der gør opmærksom på samfundets uretfærdigheder og uligheder. Derved kan det interessante bruges til at udfordre læserens egen etik, og begrebet indeholder derfor et samfundskritisk potentiale.

2.5. Interessant stof og interessant form

Opdelingen mellem stof og form vil jeg i det følgende behandle ud fra Finn Barlbys (1945-) afhandling *Det hemmelige liv* (1997). Barlby analyserer i sin afhandling fire noveller, og han tager udgangspunkt i det interessante i den sene romantiks novelle. Barlby identificerer her to sider ved det interessante. Barlby interesserer sig for, hvordan det *interessante stof* sættes i scene gennem den *interessante retoriske behandling*. Barlby kalder dette for en *dobbelt forskydning* med den pointe, at det interessante skal forstås som en dobbelthed, hvor de to sider, stof og form, virker genspejlende over for hinanden og skaber en dynamik i værket, der giver teksten et såkaldt *æstetisk overskud*. Opdelingen mellem stof og form skal derfor kun forstås analytisk, da det interessante ifølge Barlby sker i samspillet mellem de to *forskydninger*.

Den første forskydning, det interessante stofvalg, skal forstås bredt som valget af "[...] personer (karakterer) og steder (geo- og topografiske), situationer og tilstande, der er anderledes og mærkværdige, mærk-værdige" (Barlby 1997:20). Ifølge Barlby skal det

interessante stof forklares som dét, der afviger fra det almene. I modsætning til den almindelige verden af regler, love og fornuft, er der en verden uden for, hvor meningen forsvinder og fornuften ikke hersker. Barlby skriver, at det interessante er en slags forskelstænkning: en dobbeltbevidsthed der både indeholder det almene og det afvigende (Barlby 1997:17). Ved behandlingen af de anderledes og mærkværdige situationer og personer gælder det således ikke om at almindeliggøre disse i de interessante værker, men tværtimod at fremstille dem netop som unikke og atypiske. Konkret kan man bl.a. nævne Blichers novelle *Sildig Opvaagnen*, hvor en interessant udenomsægteskabelig affære iscenesættes som en klar modsætning til det biedermeierske og småborgerlige miljø, som beskrevet af den eksplicitte fortæller. Ved hjælp af Heibergs Dina-anmeldelse kan Barlby definere to sider af det interessante stof: det *på overfladen interessante* og det *skjulte interessante*. For Barlbys analyser betyder dette konkret, at det interessante på overfladen skal ses som indgangsvinklen til det skjulte: "*Alt det her stof er ikke kun stof. Det er billeder. Det er først og fremmest billeder, metaforer*" (Barlby 1997:21). For Barlby er det skjulte det virkeligt interessante. Det er tekstens hemmeligheder, som skal graves frem gennem grundig analyse, og her melder en anden forskydning sig: den interessante behandling: "*Det er ironien og parodien. Det er de upålidelige fortællere. Det er hullerne, de tomme pladser.Men der er først og sidst de implicitte fortælleres leg med teksten – og dermed med læseren*" (Barlby 1997:22). Barlby har således implementeret Heibergs teori om det interessante som et spændingsfelt mellem dét, der vises, og dét, der ikke vises. Herved sker der en forskydning ift. begrebets betydning. Heiberg fokuserer på spændingen mellem det skjulte og det åbenbare som en mellemmenneskelig grundbetingelse, der i den dramatiske kunst derfor er til stede i den dramatiske handling og i karakterernes replikker. Barlby flytter i stedet fokuset hen mod det retoriske og stilistiske plan. Det retoriske niveau skal forstås bredt som de virkemidler, der kaster nyt lys ind over det fortalte. Det er på samme tid det niveau, hvor noget underliggende mærkværdigt forsøges skjult, men også der, hvor det skjulte skal findes frem. Det er her, hvor læserens refleksion over teksten sættes i gang. Som før nævnt beskriver Barlby disse to sider som genspejlende over for hinanden. Den dobbelte forskydning mellem form og stof er derfor en dynamisk proces. Det kan betegnes som en fortsat refleksionsproces hos læseren, hvor der ud fra den interessante tekst springer et utal af tolkningsmæssige potentialer frem: "*Det romantisk Interessante sætter tingene i perspektiv og forbinder sig med en uendelighed af forskydninger, fordoblinger og afbrydelser. Perspektivet er, at det destruktivt-*

subversive går hånd i hånd med det drilagtigt-euforiske" (Barlby 1997:8). Her fornemmes der et slægtskab med Schlegels definition af den *romantiske ironi*, der er blevet formuleret som kunstens "[...] *vekslen mellem selvskabelse og selvtilintetgørelse*" (Schlegel 2000:97).

Det er som før nævnt Barlbys pointe, at dobbeltbevægelsen mellem de to forskydninger virker til at skabe det egentligt interessante, der af Barlby beskrives som et *æstetisk overskud* (Barlby 1997:118). Ud fra Barlbys tekst er det svært at komme med en præcis beskrivelse af det æstetiske overskud, så jeg vil tillade mig at lave min fortolkning af betegnelsen: Med *æstetisk overskud* forstår jeg, at kunstværket giver et ikke-harmonisk helhedsindtryk. Den interessante tekst indeholder et kaotisk væv af mulige betydninger og fortolkninger. Derved engageres og fascineres læseren, og intellektet sættes i bevægelse for at finde fodfæste i den fortolkningskrise, som den interessante litteratur anbringer læseren i. Det interessante tager således form af paradokser, og gennem paradokset aktiveres læserens (endeløse) refleksion.

2.6. Opsummering

Gennem arbejdet med dette teoriafsnit har det stået klart, at det interessante som begreb dækker over en forvirrende mængde af forskellige betydninger og fænomener, der ikke alle umiddelbart passer sammen. Man kan nemt udvikle en frustration over det begrebmæssige rod, som det interessante udgør, da det på én og samme tid kan forstås som en formalæstetisk og en tematisk-psykologisk kategori. Derudover har begrebet en række moralske og eksistensfilosofiske bibetydninger. Da jeg undersøger det interessante i dansk litteratur, vil min videre brug af begrebet tage udgangspunkt i Heibergs og Kierkegaards beskrivelser af det interessante.

Det interessante hænger sammen med kunstens tilhyllede eksistenser og karakterudviklingen, og æstetisk kan man forbinde begrebet med en række tilslørings- og afslørings teknikker. Her kan man forestille sig virkemidler som bl.a. ironi, komplekse udsigelsesstrategier, billedlige omskrivninger og generelt upålidelighed og tilbageholdelse af information (både hos fortælleren og på karakterplan). Det interessante knytter sig desuden til refleksionen. Dette kan forstås tematisk som den reflekterede helt; det kan forstås receptionsæstetisk som dét, der sætter gang i læserens refleksion, og det kan forstås formalæstetisk som den (selv)reflekterede litteratur, der er bevidst om sine virkemidler, og

som medtænker og inddrager de processuelle betingelser og vilkår, der ligger til grund for poesien selv som æstetisk produkt.

Ud fra Kierkegaards overvejelser har jeg præsenteret to mulige etiske problemstillinger, der kan knyttes til det interessante. Teksten kan understøtte den herskende ideologi ved at fremstille en tilhyllet eksistens, som er moralsk forkastelig. Modsat kan den afvigende karakter skabe opmærksomhed om samfundets uretfærdigheder, og derved kan det interessante bruges til at udfordre den bestående ideologi og læserens etik.

3. Analyse

Jeg vil i min analyse tage udgangspunkt i det interessante og rette opmærksomheden mod de kunstneriske virkemidler og stofområder, der falder inden for kategorien. Min problemformulering spørger ind til, hvordan det interessante konkret kommer til syne inden for tre forskellige genre, og de tre behandlede værker har præsenteret forskellige udfordringer. Med mine teoretiske overvejelser i ryggen har jeg forsøgt at gå åbensindet til mine tre analyser. Da jeg arbejder med tekster i forskellige genrer og af forskellige forfattere, har det ikke givet mening at arbejde ud fra en fast analysemodel. I stedet har jeg forsøgt at slå ned på det, som jeg finder særligt relevant ved hvert af værkerne ift. opgavens optik. Jeg vil løbende inddrage mine refleksioner over, hvad det betyder for den måde, det interessante er iscenesat på, at værket er udmøntet i en bestemt genre. Jeg vil derudover undersøge, hvilken funktion det interessante har ift. det etiske skel, som jeg præsenterede i teorien.

3.1. Dina

I sin anmeldelse af *Væringerne i Miklagaard* kritiserede Heiberg Oehlenschlägers evne til at lade sine karakterer udvikle sig i den »blotte Samtale«⁶ (Heiberg 1861:179), hvilket ifølge Heiberg var blomsten af den dramatiske kunst. Som nævnt i teorien var det i en anmeldelse af Adam Oehlenschlägers (1779-1850) drama *Dina* (1842), at Heiberg gav sin formulering af det interessante i det moderne drama, hvor især den moderne karaktertegnning var i fokus. Det har derfor været oplagt at vælge *Dina* i min analyse, og jeg vil løbende inddrage og diskutere Heibergs beskrivelse af dramaet i min analyse.

Parentetiske sidetal i brødteksten henviser i dette afsnit til *Dina* i *Oehlenschlägers Tragedier* (Oehlenschläger 1901).

3.1.1. Præsentation af teksten

De moderne karakterer var komplekse og tilhullede eksistenser, og det er gennem spillet mellem det skjulte og det i teksten åbenlyse, at læseren bid for bid får stykket sin forståelse af karaktererne sammen. Heiberg fokuserer især på titelfiguren Dina Vinhofer, men flere af

⁶ Jeg vil i min analyse gøre brug af citations-vinkler («...») for at markere, at der henvises til en specifik, kortere ordlyd fra en tekst. Alle citater er gengivet korrekt og efterfulgt af en henvisning til den relevante tekst med sidetal, men jeg vil tillade mig at undlade udeladelsesprikker ved gengivelser af kortere formuleringer.

dramaets karakterer kan betegnes som tilhørende det interessantes kategori. Jeg vil i min analyse fokusere på de to mest fremtrædende karakterer, nemlig Dina og Corfitz Ulfeld. *Dina* består af fem akter, der i dramaet kaldes *handlinger*, og er skrevet på urimede vers. I de første to akter præsenteres de to hovedpersoner, og samlet udgør de to akter dramaets eksposition. Første akt er én lang scene, der udspiller sig i Ulfelds hjem. Scenen udspiller sig som en lang konfliktoptrapning og er eksemplarisk for den heibergske definition af den moderne digtekunst, da Ulfeld viser mere og mere af sig selv i takt med, at han gradvis belastes af dialogen med de forskellige karakterer, der på skift besøger ham. Scenen kulminerer, da Ulfeld til sidst eksploderer i et raserianfald og truer med at forgive kongen med en giftflaske, som lægen Sperling tidligere i scenen havde glemt på hans kaminhylde. I anden akt introduceres læseren for Dina, og her røber hun til sin svigerinde Johanna, at hun og Ulfeld engang har haft en kortvarig (og ikke seksuelt fuldbyrdet) affære. Først nu har Dina lært, at han var og stadig er gift, og i tredje akt, der udgør dramaets peripeti, opsøger hun ham i hans hjem forklædt som en amagerpige.⁷ Gemt bag en hæk i Ulfelds have hører hun Ulfelds kone, Eleonora Christina, tale med Ulfeld om giftflasken og hans udbrud mod kongen. Ulfeld lyver efterfølgende over for Dina og fortæller, at udbruddet aldrig har fundet sted. Dina overbevises dog ikke, og hun tager direkte fra Ulfeld hen til sin tidligere bejler Walter, som nu er kongens gehejmeråd, for at anstalte en officiel anklage mod Ulfeld. I begyndelsen af fjerde akt befinder Dina sig i en fængselscelle, hvor slotsherren, Otho Krag, forsøger at få Dina til at indrømme, at hendes anklager er falske. Dina nægter, indtil hun konfronteres med pinebænken, hvorefter hun falskt tilstår at have bagvasket Ulfeld. Ulfeld og Walter forsøger at redde hende ud af fængslet, men i dramaets sidste scene accepterer hun endeligt sin skæbne og vælger ikke at følge Ulfeld, da han kommer for at redde hende. Stykket ender ved, at hun på knæ sidder og afventer en velsignelse fra den katolske skriftefader.

Dramaets handlingsforløb og karakterer er inspireret af historiske personer og begivenheder fra anden halvdel af 1600-tallet, hvor greve og rigshofmester Corfitz Ulfeldt blev anklaget for et mordkomplot mod kong Frederik den 3. Som Heiberg dog også skriver, er *Dina* ikke et historisk drama pga. dets lemfældige behandling af det historiske materiale (Heiberg 1861:378). Alvhild Dvergsdal har i *Oehlenschlägers tragediekunst* (1997) påpeget, at dramaet indeholder anakronistiske detaljer ift. dramaets tid, hvilket "[...] indikerer at Dina er inspirert

⁷ En betegnelse som Oehlenschläger har valgt i stedet for amagerkone velsagtens for at belyse Dinas seksuelle tiltrækningskraft

av en senere virkelighet enn dramaets historiske tid, nemlig etter kronprins Frederiks reformer på slutten av 1700-tallet og tidlig 1800-tallet [...]” (Dvergsdal 1997:260). Ifølge Dvergsdal var stoffet i *Dina* aktuelt og samfundsrelevant, da det behandlede viktige temaer, som blev debatteret i 1840’erne: ”Men i 1840-årene pågikk viktige diskusjoner omkring forholdet mellom monarki og demokrati, eneveldens og borgernes rettigheter, som man kan relatere det komiske plotet i *Dina* til” (Dvergsdal 1997:260).⁸ Dvergsdals analyse af *Dina* fokuserer på, hvordan Oehlenschläger har blandet tragedie- og komediegenrens konventioner og strukturer, og hun peger her på muligheden for, at man kan definere en særlig »oehlenschlägersk tragedieform« ud fra det særlige og spændingsfyldte samspil mellem de to genrer (Dvergsdal 1997:249). Dvergsdals analyse centrerer om, hvordan blandingen af genrekonventionerne tilfører figurerne og dramaet en ”[...] ny kraft og energi, på måter som ikke harmoniserer og idylliserer, men konfronterer publikum med ulike former for dissonanser og motsetninger” (Dvergsdal 1997:253). Det er min holdning, at denne ikkeharmoniske dynamik, som Dvergsdal beskriver, er tæt forbundet med det interessante, da de tolkningsmæssige dissonanser og modsætninger netop har en fængslende og pirrende effekt på læseren. Jeg vil forsøge at vise dette i min analyse af scenen, hvor *Dina* konfronteres med pinebænken, men først vil jeg vende mit blik mod karaktertegningen, der netop er i fokus i Heibergs beskrivelse af det interessante.

3.1.2. Ulfeld

Vi møder Ulfeld første gang i første akt. Regien lader os vide, at vi befinder os i et værelse i »Ulfelds Pallads« (s. 621), hvilket indikerer, at Ulfeld er en standsperson med en vis magt og velstand. Ulfeld sidder i samtale med præsten Hennings, og det bemærkes yderligere, at Ulfeld er iført en slåbrok. Ud fra situationen viser den afslappede beklædning en grad af arrogance og respektløshed over for gæsten samt religionen som institution. Samtalen med Hennings udtrykker to af Ulfelds markante karaktertræk: hans intelligens samt hans ærgerrighed. Dramaets første replik er en hyldest til Ulfelds intellekt (s. 621). Præsten roser hans sprogevner, og i sit svar røber Ulfeld sit syn på sprogkundskaberne, der ikke er noget særligt i sig selv, men derimod blot et middel til at opnå rigdom og magt:

Kunne mange Sprog,
[...] det er Penge,

⁸ Dramaet udkom kun syv år forinden Junigrundloven af 1849, hvor standsprivilegier principielt blev ophævet i Danmark.

Courante Penge, som man skaffer sig,
Og som man med en god Oeconomie
Kan købe meget for

s. 621

Hennings forlader umiddelbart derefter scenen og erstattes af en anden karakter, lægen Otho Sperling, der er kommen for at tilse Ulfelds ben. I regien bemærkes det, at Ulfeld forbliver »siddende i Lænestolen« (s. 622), mens han tager afsked med præsten, hvilket viser en vis arrogance og ophøjethed hos Ulfeld, og som gentages hver gang, nye karakterer træder ind på scenen (s. 624; 625). Lægen Sperling er Ulfeld værdig som samtalepartner, hvilket han pointerer, ved at benævne sig selv med betegnelsen »*Doctor loquens*« (s. 622). Ulfelds forhold til de to karakterer som repræsentanter for hver sin profession fortæller meget om hans syn på verden: ”*De to får funktionen å uttrykke hver sin tidsalder med tilhørende mentaliteter. Den siste avløser den første og angir prinsippene og premissene for den dramatiske nåtid*” (Dvergsdal 1997:257). Ulfeld er pragmatiker, og videnskaben har derfor en højere rang end religionen.

I de indledende bemærkninger mellem Ulfeld og Sperling etableres en bevidsthed om, at det ydre udtryk ikke nødvendigvis afspejler eller afslører det indre, hvilket er en tilbagevendende grundanskuelse for den interessante kunst:

SPERLING.

Det glæder mig at finde Jer saa lystig.

ULFELD.

Der har maaskee dog Psychologen stærkt

Forregnet sig. – Har I ei mærket tidt,

At Overgivenhed er Mismods Søster,

Og vidner om et mørkt, uroligt Sind? –

See nu mit Been!

s. 622

Oehlenschläger lader her Ulfeld *fortælle* læseren, at det ydre kan gemme over et mørkt indre, i stedet for at lade det komme frem af sig selv gennem scenen og dialogen. Man kan her nævne

Heibergs kritik af *Væringerne i Miklagaard*, hvor han definerer den dramatiske kunst som evnen til at *vis* og ikke *fortælle*, hvordan læseren skal forstå karaktererne og situationen. Oehlenschläger viser altså stadig et besvær ved at lade sin karakterer udvikle sig gennem samtalen, og den efterfølgende udvikling af Ulfelds karakter sker ikke uden en advarsel til læseren om, at der er et misforhold mellem det ydre og det indre. Ulfeld insisterer på en vedvarende smerte, der holder ham fra at ride til kongen og aflægge rapport, men replikkerne lader ane en anden bagvedliggende grund til, at han ikke ønsker at se kongen: "*Den Byld, jeg havde der, som I curerte,/ Da jeg som Brudgom maatte vente lidt,/ Før jeg var værdig til at byde Christian/ Den Fierdes Datter, Frøken Leonore,/ Min Haand. – maa ikke være ret coureert*" (s. 622). Samtalen mellem de to omhandler kun på overfladen det sygdomsramte ben. Det fysiske mén ligger som en tynd hinde over et andet, psykologisk mén, at kongen ikke fandt Ulfeld sin datter værdig. Her viser sig endnu en side af Ulfelds karakter: han er en stolt mand, der hungrer efter ære og anerkendelse. Han har længe ærgret sig over, at kongen ikke viser ham den respekt og taknemlighed, som han selv mener, han fortjener: "*Jeg faaer kun liden Tak for Tienester,/ Jeg viste Fædrelandet*" (s. 623).

Da hustruen Eleonora i første akt træder ind på scenen, ser vi en anden Ulfeld. Eleonora repræsenterer andre værdier end Ulfeld: vi får senere at vide at hun elsker kunst og litteratur (s. 636), hun er følsom og beskrives i regien som sværmerisk.⁹ Det sværmeriske forbindes af Ulfeld med kvindens natur, hvor manden derimod repræsenterer forstanden og det pragmatiske: "*Lad hende sværme! Det er smukt og qvindligt./ Berøv ei med Forstandens Fingergnidning/ Violens Blad sin Skiønhed og sin Duft!*" (s. 624). Men Ulfeld er en splittet karakter. Overfor pragmatismen og forstanden står nemlig en anden side af hans karakter, der i dramaet gentagne gange forbindes med noget kvindeligt (s. 645; 653). Han tilskriver selv denne anden side sit adelige blod og en særlig form for »Ridderaand« (s. 646). Ulfeld har på visse måder et ædelt sind, og det er hans chevalereske ånd, som både Eleonora og Dina er forelskede i. Det er den ophøjede, ædle og poetiske side ved hans karakter, der forbinder ham med datidens skønne riddere og bringer minder om en skøn og poetisk »Oldtid« (s. 639).¹⁰ Men det »stolte Blod« giver ham en til tider vild og voldsom natur. Eleonora beskriver det som

⁹ Oehlenschläger bruger ofte ordet *sværmerisk* i situationer, hvor karakterer forholder sig idealistisk og/eller drømmende til verden, og fantasien og følelserne vægter højere end den materielle virkelighed.

¹⁰ Riddere forbindes generelt med poesi i dette drama, da middelalderens ridder- og kæmpeviser har en stor betydning for titelkarakteren Dina, for hvem poesien er det vigtigste i tilværelsen. Dette vil blive uddybet i afsnittet om Dina.

en voldsom indre kraft, der kan tage kontrol over ham: "Men det er ei dit Hierte,/ Som handler, kun din Phantasie, som sværmer./ Det er en Raptus af dit stolte Blod,/ Der i sligt Øieblik behersker Dig" (s. 627). Det er denne dobbelthed, der gør ham interessant for læseren. Splittelsen gør ham til en vanskelig karakter, og hans enorme temperament, der ulmer under det forstandige og rolige ydre, giver en uro omkring hans karakter. Man fornemmer en vildskab og lidenskab ved ham, der til hver tid kan flamme op, hvilket vi første gang ser i slutningen af første akt. Ulfeld er både forfængelig og stolt, og som ridder og adelsmand bliver han ramt på sin stolthed, da den nyligt adeliggjorte Walter mod slutningen af første akt ikke behandler ham med den fornødne respekt:

Fordømte Træl! Du truer mig med Steilen?
Ha, var han kommen ei fra Kongen selv,
Jeg skulde stoppet ham den frække Mund,
Jeg skulde glemt hans usle Byrd, og tugtet
Den Uforskammede, saa aldrig meer
Han havde denne Tærskel overtraadt

s. 626

Det er i kølvandet på dette vredesudbrud, at Ulfeld kommer med sin trussel mod kongen. Truslen kommer som et voldsomt og uventet udbrud, der af Eleonora sammenlignes med vulkanens pludselige og destruktive kraft (s. 628). Vulkanen er en tilbagevendende metafor i forbindelse med det interessante. I Schacks *Phantasterne* er det interessante blevet til en litterær kliché, der kan parodieres og latterliggøres, og i "Christians Novelle" bliver den interessante Valfred netop sammenlignet med en vulkan (Schack 1993:37), hvilket peger på, at metaforen nu er blevet udslidt og banal. Ulfeld ser ved en tilfældighed giftflasken, som Sperling har glemt på kaminhylden, og i et øjeblik indfald taler han i hypotetisk form om kongens død og de muligheder, som det ville give Ulfeld selv. Truslen er dog dårligt udtalt, før end han som af en trance vågner op. Ikke alene synes Ulfeld i sine replikker pludseligt at have glemt, hvad han før havde sagt i raseri, men regien bakker denne forståelse op, da Ulfeld »vaagnende« lægger flasken fra sig:

ELEONORA (seer forundret paa ham).
Er du nu færdig, Ulfeld?

ULFELD (som vaagnende, sætter Flasken hen igien).

Hvad for noget?

ELEONORA.

Har Du din Crisis overstaaet?

ULFELD.

Hvad?

s. 625

Dramaet giver ikke et klart svar på, hvor alvorligt denne trussel skal forstås. Ulfeld selv forklarer det som en »Vredeslyd«, som *"Et Skrald, forstummet hurtigt som det kom,"* (s. 652). Som nævnt ovenover kalder Eleonora det selv en »Raptus« af det »stolte Blod« (s. 627). Det er en mangel på autonomi pga. af den indre lidenskab, der kortvarigt tager kontrol over ham, hvilket er karakteristisk for den interessante karakter, som det senere skal vise sig i mine to andre analyser. Eleonora godtager derfor umiddelbart Ulfelds forklaring. Men senere, da Dina i akt tre har opsøgt Ulfeld i hans have, kommer Eleonora løbende ned til Ulfeld og giver udtryk for sin uro ved, at giftflasken stadig står på kaminhylden (s. 639). Den blinde tillid, som hun viste Ulfeld i første akt, er ikke længere så tydelig i tredje akt. Man kan pege på handlingen, der omhandler et usselt og hemmeligt komplot mod kongen, som en interessant side ved *Dina*:

Det er anelsen om, hvorledes der i en person ligger noget hektisk og dunkelt, noget endnu uudfoldet, som udgør den kunstneriske tiltrækningskraft i de »interessante« emner. Tilskueren skal på et tidligt tidspunkt bringes i uro, så at han eller hun bliver tvivlende om, hvilke muligheder der ligger latent bagved det, som indtil videre er synligt

Nielsen 1975:138

Samtidig indeholder teksten komiske elementer, der virker kontrapunktisk ift. det uhyggelige plot. Sperling, der glemmer giftflasken hos Ulfeld, beskrives af Henrik Holm-Hansen som en komisk figur, da han er distræt og glemsom (Holm-Hansen 1967:105). Sperlings nær-senile optræden er på overfladen et komisk indslag, men man kan dog også tolke situationen ganske anderledes og mere ondsindet. Læst ud fra en *"[...] mistankens hermeneutikk, [...] gir Sperling*

her Ulfeld et middel til å løse sitt "problem", samtidig som han ved henvisning til sin distraksjon gir seg et "alibi" (Dvergsdal 1997:254). Sammenblandingen af det komiske og det onskabsfulde skaber derfor en ambiguitet, der gør det vanskeligt for læseren at tolke situationen og Sperlings motiv. Sammenblandingen af forskellige genretræk bringer på den måde refleksionen ind i kunsten, hvilket må forbindes med det interessante. Fra start til slut er læseren i tvivl om, hvor oprigtige karaktererne er, og hvilke tanker og motiver der ligger bag replikkerne. Da Ulfeld skal forsikre Eleonora om, at han ikke vil kongens død, bruger han ørnen som billede på sig selv:

ELEONORA.

En Ulfeld – kunde han

Nejlade feigt sig til et usselt Snigmord?

ULFELD.

Før Ørnen skulde søle sine Vinger

I Mudderpølen.

s. 627

Ulfelds brug af ørne-billedet indeholder dog en spændende lighed med hans egen situation: Kongen har besluttet, at han ikke længere kan køre sin karet hele vejen op til slottet, men at han må stå af og gå fra de ydre porte. Mudderet på ørnens vinge er ikke langt fra mudderet, der må komme på Ulfelds støvler, når han nu må kæmpe sig vej til kongens slots. Ørne-metaforen blev introduceret tidligere i akten, hvor Sperling sammenlignede Ulfeld med den »stolten Ørn« (s. 623). Ulfelds svar til Eleonora bygger derfor videre på samtalen med Sperling, der havde farlige undertoner af et muligt mordkomplot. Den opmærksomme læser efterlades derfor med flere tolkningsmuligheder, hvilket gør handlingen spændende og pirrende, og Ulfelds hemmelighedsfulde (og måske onskabsfulde!) væsen bliver interessant for læseren.

3.1.3. Dina

I anden akt befinder vi os i det vinhoferske hjem, og Dina præsenteres umiddelbart som en direkte modsætning til Ulfeld. Først lægger man mærke til kontrasten i de to rum, hvor scenerne udspiller sig. Ulfeld er en del af samfundets top, og vi møder ham første gang i et værelse i hans fornemme bolig, mens Dina derimod tilhører et lavere socialt lag. Vi finder Dina

i »Et lille Værelse« med »tarveligt Bohave« (s. 628), hvor hun bor med sin bror samt hans hustru og barn. Her skal hun til at fortælle sin niece lille Dina et eventyr om den danske riddertid. Som de tidlige romantikere, heriblandt Oehlenschläger selv, har Dina en stor kærlighed til riddertiden og de gamle danske folkeviser og eventyr (s. 638). Hun er en drømmende og idealistisk person, der flere gange beskrives som *sværmerisk* af de omkringværende karakterer. Dinas sværmeriske væsen passer ikke ind i det moderne borgerlige samfund. Hun lever ikke som en almindelig kvinde i 1600-tallets Danmark. Hun er ikke gift, i stedet tager hun direkte afstand fra ægteskabet som institution (s. 631). Hun er yderst intelligent og belæst, og hun bruger mere tid på bøger og poesi, end hvad der passer til hendes »Kiøn« og »Stand« (s. 629). Hendes kærlighed til poesien beskrives af både svigerinden, Johanna, samt af den tidligere bejler, Walter, som unyttig (s. 629; 633), hvis man vil frem i den moderne verden. Men Dina "[...] vil ei frem./ Jeg vil ei klinge med i Melodien,/ Men skurre som en selsom Dissonants;/ Den løser sig dog op i Harmonien" (s. 630). Dinas drift er markant anderledes fra Ulfelds og flere af de andre karakterers (især de mandlige). Hvor magt og ærgerrighed var klare temaer hos Ulfeld i første akt, som bl.a. har tillært sig forskellige sprog for derved at kunne opnå rigdom og magt, så giver Dina udtryk for en anderledes indre drift, der er forankret i poesien. Dina har ligesom Ulfeld tillært sig selv adskillige sprog, men hendes mål var poesien i sig selv: at kunne læse i de »Vises skrifter« (s. 629). For Dina er poesien kilden til livets (åndelige) mening, og hun reagerer derfor med en voldsom vrede og indignation, da Walter som før nævnt kalder poesien unyttig:

Er Poesie ei nyttig og alvorlig?
(Stamper i Gulvet)
[...]
Foragt kun Poesie, Begeistringen!
Bortjag af Livet alt, hvad der er Siident
Og Eventyrligt, Stort!

s. 633

Hendes vrede vækker læserens interesse, da den netop bryder så markant med den overlegne munterhed, som hun ellers viser frem i resten af scenen. I anden akt fremstilles Dina som en ironisk og munter person, der har et legende forhold til tilværelsen, eller som Johanna formulerer det: "*Den hele Verden bruger Du letsindig/ Til Tumblepladsen for din*

Phantasie" (s. 632). Bag det letsindige ydre gemmer der sig dog en indre passion og oprørstrang, der netop kommer til syne som ovenover, når hendes sjæl bringes i bevægelse af begivenhederne og de andre karakterer. Jeg er enig i Heibergs beskrivelse af Dina som en »tilhylllet Eksistens« (Heiberg 1861:384). Heiberg knytter hende til begrebet om det interessante, netop fordi hun virker hemmelighedsfuld og mystisk for både læseren og de andre karakterer, der ikke med det samme kan forstå dybderne i hendes usædvanlige væsen. Helt konkret sidder Dina inde med hemmeligheder, der ifølge Johanna er grunden til, at folk løber med rygter bag hendes ryg (s. 630). Men det egentligt interessante er det hemmelighedsfulde ved hendes hele fremtræden: "*Hvad hun nemlig lader komme til Eksistens paa Overfladen af sit Væsen, er Munterhed, Ironie, Letsind; men alt Dette er – ingenlunde en Maske, nei, men et Gevant, hvorunder hendes Aand tilhyller sine virkelige Former, og netop viser dem derved, at den skjuler dem*" (Heiberg 1861:384). Som nævnt i teorien er Heibergs fascination for det interessante tvetydig. Heiberg er stærk fortaler for, at den interessante karakter ligesom den skønne, skal manifestere sig i en overordnet helhedsanskuelse af ideal karakter. Det interessante kan således kun være et middel inden for litteraturen, der engagerer læseren ved at skabe dybde og perspektiv i karakteren, hvilket gør ham/hende mere autentisk og nærværende for læseren. Med Dina er det interessante netop gemt i dette *gevant*, der dækker over en idealisme, som ikke kan finde plads i den moderne verden. Dinas ironi, der til tider bevæger sig over i en spydig sarkasme, dækker over en desperat bitterhed over fremmedgørelsen og meningsløsheden i det moderne samfund. I det ovennævnte udfald mod Walter fortsætter hun eksempelvis ved sarkastisk at hylde Walters stræbsomme væsen:

Lug alle Blomster ud af Livets Hauge!
Slib Industriens Øxe paa Jer Pande!
Hug hvert et Frugttræ bort, som bar ei Brød!
Saae Havre, Rug, Byg, Ærter overalt!
Nedriv hver herlig gammel Ridderborg,
Og byg en Faaresti, en Lo istedet!
Pløi Kæmpehøien bort, som staaer paa Marken!
Hvad skal vi ogsaa meer med Kirkerne?
Med Taarnene? Sløif Kirketaarnene!
Man træffer Dem i Krigstid dog med Bomber.
Gjør Alting fladt og flaut og byg saa smukt

Paa denne Slette Stræbsomhedens Alter!
Saa har I virket som en sielden Helt,
Og Tiden har ved Jer giort Kæmpeskridt.
(Neier dybt, vender ham Ryggen, og gaaer ind i Sideværelset.)

s. 633

Dina beskriver en forvandling af den ydre verden, hvor alt der er smukt og poetisk fjernes til fordel for det nyttige. Både poesien, repræsenteret ved de nedrevne ridderborge, og kirken mister deres spirituelle betydning, og i stedet beder den moderne mand¹¹ ved »Stræbsomhedens Alter«. Den øgede mekanisering af samfundet er et genkommende tema i *Dina*. Dinas syn på tilværelsen har sit ophav i romantikkens verdenssyn: "[...] *verden blev betragtet som organisk natur i modsætning til rationalismens syn på verden som en mekanisk maskine; [...]*" (Busk-Jensen 2009:61). Det moderne industrisamfund fordrer en bestemt slags mennesker, og Dinas værdier får ingen plads, da de, som Walter siger, ikke er »Nyttige« (s. 633). En del af Ulfeld, hans intellekt og pragmatisme, passer ind i samtiden, ligesom den ambitiøse Walter passer ind, men udviklingen er problematisk, når den moderne mand formes efter industrisamfundet, og nærmest selv bliver en maskine. Dina beskriver fx Walter i vendinger, der bringer associationer til maskinen: "*O, alt for exemplarisk og fortræfflig;/ Saa regelmæssig, troer jeg, at der i/ Hans Liv ei gives en Undtagelse/ Fra Reglen*" (s. 630).

Dina er modsætningen til det moderne industrielle samfund og dets konventioner. Hun elsker naturen og poesien. Hendes kærlighed til Ulfeld eksisterer uafhængigt af ægtestanden, og måske trives den endda netop pga. friheden: "*Intet forekommer/ Mig meer utaaleligt end Baand og Tvang*" (s. 630). Man kan betegne Dinas karakter som *skøn*, netop fordi den samler sig om nogle idealistiske idéer: en friheds- og oprørstrang samt en tro på det poetiske og harmoniske i livet. Dinas karakter blander det interessante og det skønne, da det skønne indre ikke passer ind i samfundet og derfor må skjules, og dette var ifølge Heiberg målet for den moderne karaktertegnning.

3.1.4. Dina og Ulfeld

Nu hvor jeg har beskrevet forskellene mellem Ulfeld og Dina, vil jeg vende blikket mod lighederne, der har ført dem sammen. Dvergsdal har samlet de vigtigste ligheder:

¹¹ Jeg skriver *mand* i stedet for *menneske*, da kvindekaraktererne i *Dina* generelt repræsenterer alternative værdier, der ikke passer ind i samfundet.

Som Ulfeld er Dina språkmektig. Hun "har et herlig Hoved" og har lært seg fransk, engelsk, spansk og italiensk (287). Hun synes "godt om Ironien" (299), er uten ydmykhet (299) og viser temperament som han (jf. f.eks. s. 301). Parallellene understreker en felles "germansk" natur hos de to

Dvergsdal 1997:257

Dvergsdal uddyber desværre ikke, hvad hun mener med en *germansk natur*, men jeg vil netop mene, at hun her peger på den egentlige forbindelse mellem Dina og Ulfeld. Ulfeld er af et særligt chevaleresk sind. Eleonora nævner hans ædle sind i første akt, der synes at være i direkte modstrid med den ærgerrighed, som han ellers har givet udtryk for: "*Din Ret Du roser over Hals og Haand,/ Dog gav Du stedse ringest Almuesmand/ Sin Ret, – selv naar den stred mod egen Fordeel*" (s. 627). På samme måde forelskede Dina sig i Ulfelds såkaldte *riddermine*: "*Jeg saa Jer sidstegang – dansk Herremand,/ Der mindte mig om Oldtid, Middelalder,*" (s. 639). Dina's affære med Ulfeld var en virkeliggørelse af de eventyr og ridderviser, som hun så længe havde dyrket. Ulfelds natur er meget lig Dina's. Som før beskrevet har Dina en fyrig lidenskab inde i sig. Til tider viser det sig som en kølig ironi, andre gange som et iltert temperament, og det bringer hende på kant med samfundets forestilling om kvindekønnet. Ulfeld har på samme måde en vild natur. I første akt sammenligner Eleonora ham med vulkanen, men den måske bedste beskrivelse af Ulfeld kommer fra Dina, da hun i tredje akt venter på ham i haven uden for det ulfeldske palads:

Og hvor forskiellig er Naturen her
Fra den, hvor sidstegang vi saaes. Der kiendte
Det vilde Sand- og Vandstøv ingen Skranker;
Her drømmer Blomsten bag den snevre Muur,
Som om den sad i Fængsel

s. 637

Ulfelds karakter spejler sig i omgivelserne. I den vilde natur ved Højby var det Ulfelds vilde lidenskab, der var fremtrædende. Ulfeld har ligesom Dina en indre drift og kraft, der er i modstrid med det etablerede borgerlige samfund, og som kun i momenter kan komme frem som en sprudlende vulkan. Det er denne vilde lidenskab, der er det interessante ved Ulfelds karakter, og læseren kommer i berøring med det interessante, når han/hun fornemmer den vilde natur bag muren. I første akt ses det eksempelvis, da han ophidses og kommer med en

trussel mod kongen: *"Det hede Blod, det løber af med mig;/ Dog hersker Aandens Kraft, naar Blodet kjøles"* (s. 628). I tredje akt fornemmer vi den vilde natur igennem hans forelskelse i Dina: *"[...] hans forelskelse i Dina er dæmonisk ved, at han, den modne etablerede ægtemand, mens hans hustru ligger i barselsseng, falder tilbage til en ungdommelig sværmende tilbedelsesform"* (Nielsen 1971:127). Ifølge Dvergsdal er der her en markant modsætning mellem Dina og Ulfeld, da Ulfeld har evnen til at identificere og tilpasse sig tidens mode og samfundets normer. Dette bliver pointeret, da Dina under deres samtale i haven kommenterer Ulfelds hår, der har ændret sig siden deres første møde, så Dina først tror, at det er en paryk. Ulfeld svarer: *"Det er mit eget Haar,/ Men langt og krøllet efter Tidens Mode"* (s. 638). Hvor Dina er en idealistisk karakter, er Ulfeld derimod pragmatisk. Dina har en position i yderkanten af samfundet, mens Ulfeld har en magtfuld position som rigshofmester. Ulfeld besidder mange af de samme kvaliteter som Dina, men han er samtidig i stand til at gemme den del af sin natur væk, som ikke er i overensstemmelse med det borgerlige samfunds krav til det moderne individ (Dvergsdal 1997:256). Jeg er her kun delvist enig i Dvergsdals analyse, da Ulfeld i dramaet udfolder en kompleks og sammensat karakter, hvor han ved provokationer kan miste sin kontrol og reagere uhensigtsmæssigt. I modsætning til Dina har han viljen til at tilpasse sig samfundets orden. Dette sker ikke ud fra en idealistisk tro på samfundets konventioner – jeg vil nærmere betegne Ulfeld som opportunist, hvilket bl.a. ses ved hans forhold til Dina:

DINA.

Hvor tør en Rigshovmester lyve sig
Til Ungkarl, naar han alt er Ægtemand?

ULFELD.

En Rigshovmester og en Lutheraner
Dog aldrig havde kunnet ægte Dig,
Den Borgelig-Catholske, om han altid
Var bleven Ungkarl

s. 638

For den pragmatiske Ulfeld, der stræber efter magt og prestige i samfundet, er det en selvfølgelighed, at han ikke kan gifte sig med Dina, der både er af lavere stand og af anden tro.

Men det er værd at lægge mærke til, at religionen ikke holder ham fra at have en affære med Dina – en affære der er beskrevet næsten som et bryllup: De er i en kirke, Ulfeld giver Dina en ring, episoden ender med et kys (s. 631). Ægteskabet er en social konvention, der skal overholdes for at opretholde et ydre billede, men i det skjulte kan han frit jage kvinder.¹² Ligesom Ulfeld tror Dina heller ikke på ægteskabet som institution. Dina opsøger Ulfeld i hans have, og hun forklarer, at det blot er for at aflevere hans ring tilbage. Heiberg har lagt vægt på denne scene i tredje akt, fordi Dina udstråler en »Tilsyneladende Ligeegyldighed«, ”*Men just derfor skinner [hendes væsen] med dobbelt Kraft [...]*” (Heiberg 1861:384). På overfladen er Dina kold og afvisende i scenen, men hun gemmer på en stor kærlighed til Ulfeld. Dina kommer forklædt som en amagerpige med blomstersvibler til salg, men læseren kan ane andre bagvedliggende intentioner, da hun giver sviblerne en særlig symbolsk betydning:

ULFELD kommer.

Min Gartner siger mig, her er en Pige
Med Blomstersvibler.

DINA.

(vender sig halvt fra ham og rager i Kurven).

Svibler har jeg nok af;
Som dunkle Haab, som uopfyldte Ønsker,
Som Børn i Svøbet ligge de i Kurven;
Det kommer an paa Eder selv, Herr Greve
Om de skal plantes her i Eders Hauge,
Om der skal blive Hyacinther af dem.

s. 637

Sviblernes potentiale symboliserer Dinas håb om, at de kan fortsætte deres forhold, og gennem symbolikken kan læseren komme bag om den *tilsyneladende ligeegyldighed*. Scenen er derfor et klart eksempel på det interessante i karaktertegningen, og karakterens fortiede indhold kommer her til syne gennem symbolik. Dina viser således også, at hans ægteskab med Eleonora ikke er en hindring for hende. Her er både sammenhængen og forskellen mellem Ulfeld og Dina. Begge har en kærlighed til det gamle og poetiske, begge har en manglende tro

¹² Hans glæde ved smukke piger nævnes af flere karakterer, heriblandt Ulfeld selv

på det smukke og skønne ved den moderne indretning af verden, men Ulfeld har i modsætning til Dina et ønske om at opnå magt og rigdom i nutiden:

ULFELD.

Hver Tid sin Fordom har. Den skønne Dina

Var altid Hader af sin egen Tid

Og Tidens Tænkemaade. Men hvorfor?

Det er dog den, man lever i, dog den,

Man er afhængig af.

s. 638

Hvor jeg tidligere har skrevet, at Dinas karakter er skøn idet, den samler sig om en idealistisk helhedsanskuelse, er Ulfelds karakter derimod gennemført ambivalent. Man kan forestille sig, at Heibergs æstetiske dom over dramaet havde set anderledes ud, hvis Ulfeld var den (eneste) fremtrædende karakter. Som individualitet er han splittet mellem to modstridende naturer: en nobel ridderånd med et ædelt og stolt sind, som står i modsætning til den ærgerrige diplomat, der er pragmatisk og kløgtig, og som kan tilpasse sig enhver situation:

Jeg saa Jer sidstegang – dansk Herremand,

Der mindte mig om Oldtid, Middelalder, –

Nu er I bleven – fornem Diplomat.

Det slebne Frankrig og Italien

Har slikket Eder Ridderminen bort,

Til søde Smil optrukket Eders Læber,

Og gjort Jer til – en fiin Ambassadeur.

s. 639

Ift. det interessante som stofkategori kan man derfor definere Ulfeld som dramaets *mest* interessante person, da han i højere grad end Dina afviser enhver form for entydig fortolkning. Dinas karakter er interessant i form af sin afvigende natur, men den afvigelse, som hun dækker over, er et idealistisk sind.

3.1.5. Pinebænken

Dinas karakter repræsenterer værdier, der går direkte imod samfundets udvikling. Hun passer ikke ind, og for at opretholde samfundsordenen er en udrensning nødvendig. Som

konsekvens af at have beskyldt Ulfeld for at konspirere mod kongen, bliver Dina fængslet for at have rettet falsk anklage mod Ulfeld, og i fjerde akt kommer den ganske betydningsfulde scene, "[...] hvori hendes heltemodige Beslutning, at udholde Torturen hellere end at tale mod sin Overbeviisning, pludselig knuses ved det umiddelbare Syn af de materielle Tilberedelser til hendes legemlige Piinsel" (Heiberg 1861:388-389). For denne analyse er der to vigtige pointer i Heibergs korte beskrivelse af scenen med pinebænken. Først og fremmest fremhæver Heiberg, at det interessante opstår, når Dinas vilje konfronteres med truslerne om tortur og vold. Det interessante opstår i kampen mellem vilje og instinkt, hvor Dina ofrer sin idealistiske tro på det sande for at redde sin krop fra pinsler, på trods af at hun i replikken før får sagt, at sandheden er vigtigere end kødet, idéen vigtigere end materien: "*Dit sunde Legem falmer, [...] men dit Rygte har Du frelst*" (s. 644). Dinas afmagt i situationen bliver total, da hun til sidst "[...] falder til Jorden i Afmagt" (s. 644), og det ydre viser glimt af et interessant indre. Den næste pointe handler om karakterens repræsentative funktion. Ifølge Heiberg er scenen af særlig betydning for Dinas individualitet og det interessante, men han fokuserer samtidig på, at scenen fører det individuelle over i det overindividuelle:

Dette Overslag af den crasse Materie i Aandens frie Verden, fordi "Aanden er villig, men Kjødet skrøbeligt", er, ligesom den pludselige Feighed hos Kleists Prinds af Homburg, netop et uendelig tragisk Moment, fordi ikke blot den Enkeltes, men hele Menneskeslægtens Usalighed udtaler sig deri

Heiberg 1861:389

Dinas karakter er interessant i kraft af hendes afvigende individualitet, men det afvigende bruges til at formidle en konkret og almengyldig kritik af samfundsudviklingen. Dina er afvigende, fordi hun elsker og repræsenterer det skønne og poetiske, der mister værdi i den moderne tidsalder. På et symbolsk plan kan man sige, at Dinas karakter skal udrenses af systemet, da hendes valg om at holde fast i gamle værdier ikke passer ind. Hun må fjernes, hvis det moderne samfund skal fungere. Den tilhyllede og interessante karakter skjuler et skønt og idealistisk indre, som *burde* kunne træde åbenlyst frem i verden. Det er således ikke Dina, der som tilhyllet karakter er uetisk, men derimod samfundet, der tvinger hendes væsen gemt væk. Krag, der repræsenterer samfundets regler, siger selv, at han søger sandheden, men han har allerede bestemt, hvad sandheden er. Nu søger han kun den »frivillige Bekiendelse« (s. 644), som han ironisk nok får ved at tvinge hende med trusler om tortur.

Midlet til at nå frem til sandheden er (selvfølgelig) en maskine, netop den forfærdelige pinebænk, og da Dina først ser maskinen, reagerer hun med en for hende karakteristisk ironi:

O, det er herligt! Hvilken skøn Indretning,
Til at faae Sandheden at vide paa;
At tvinge Hiertet, naar det ei vil lystre
Fornuftens, Dydens, Religionens Røst,
[...]
En skøn Indretning! Sagtens noget plump:
Haandskruer, Strikker, Hiul – skal gjøre fyldest
For Overtydning, Villie, Tanke, Pligt –
I Mennesket det Allerhelligste.
Hvi gjør man ikke Hierner, ikke Hierter
Af Jern og Træ? – Pilatus spurgte Christus
Hvad Sandhed er – her, her han kunde lært det

s. 644

Maskinen har erstattet tanken og følelsen, og den tvinger Dina til at opgive sin idealistiske tro på en subjektiv sandhed.¹³ Dvergsdal læser dramaets ende som et brud med den traditionelle tragedies struktur, hvor affæren får en antiklimatisk ende, da hun opgiver den idealistiske holdning for at redde sin krop for pinsler:

Den heroiske holdningen faller til jorden og fører spillet ut av tragedien, der antiklimakset fører det i retning av komedien. Samtidig blir nettopp denne scenen et av dramaets sterkeste scener. Her uttrykkes menneskelig frykt og avmakt, og de "sannhetene" som maktbruk kan skape. Dinafiguren øker i interesse og betydning ved denne scenen. Komediens konvensjoner og handlingslogikk tilfører spillet ny kraft og energi, på måter som ikke harmoniserer og idylliserer, men konfronterer publikum med ulike former for dissonanser og motsetninger

¹³ Med betegnelsen *subjektiv sandhed* refereres der til Heibergs analyse, hvor der desværre ikke foreligger nogen uddybning af, hvad han mener med betegnelsen. Det er min forståelse, at Dinas anklage mod Ulfeld her betegnes som kun subjektivt sand, da hun reagerer uden at have alle oplysninger. Ulfeld nægter overfor Dina i tredje akt at have fremsagt en trussel mod kongen, og Dina anklager ham, da hun (korrekt) opfatter dette som en løgn. I femte akt erkender han, at han har ytret ordene, men at det ikke var ment alvorligt, men blot resultatet af et vredesudbrud. Dina godkender denne forklaring, men bebrejder ham hans stolte natur, der førte til misforståelsen (s. 652-653).

Som Dvergsdal skriver, bryder scenen med det harmoniserende og idylliserende, idet Dina viser sine menneskelige svagheder. Hun ender ikke som den typiske tragediehelt, da heroismen opgives, og samfundet får korrumperet den skønne afvigelse. Slutningen er ikke komisk, men derimod, som Heiberg kalder det, et *uendeligt tragisk moment*, da ikke engang den idealistiske holdning får lov til at leve til ende i dramaet. Dina er ikke den eneste karakter, der får en ulykkelig ende: Ulfeld og hans kone ender begge som landflygtige,¹⁴ og Dina kommer med en uhyggelig profeti om Ulfelds skæbne (s. 653). Walter mister kongens gunst og al sin tilkæmpede velstand, da han, som Dina beskriver det, selv bliver sværmerisk og vælger at følge sin kærlighed til Dina (s. 650). Fremtidens håb hviler hos den yngre generation, da Dina til sidst giver niecen lille Dina en bog med kæmpeviser, der symboliserer, at det skønne vil leve videre og muligvis få plads i fremtiden: "*De stærke Træk af længst forsvunden Tid/ Vil røre Dig, vil præges i dit Sind/ Og gjøre Dig fortrolig med det Skønne*" (s. 648).

3.1.6. Delkonklusion

For Heiberg handlede det om at *vise* og ikke *fortælle*, når karakterer skulle udvikles i den dramatiske tekst. Tematisk knytter det interessante sig til spændingen mellem over- og underflade, hvor karaktererne udvikles gradvist gennem dialogen og handlingen. I *Dina* er sproget i replikkerne antipatetisk og konversationsagtig (Heiberg 1861:376), og i karakteren Dina udtrykkes det i en overfladisk ironi og munterhed, som dækker over et idealistisk og skønt indre. Dina er en drømmer, der ikke kan finde plads i den moderne verden. Ironien anvendes til at skjule den vrede, fremmedgørelse og meningsløshed, som hun oplever, og som kommer til syne ved en stampen i gulvet (s. 633). Det skjulte i Dinas og Ulfelds natur forbindes med den skønne poesi og den vilde naturs voldsomhed, hvilket står i modstrid med det mekaniserede samfunds rationalisme. Det interessante knyttes derfor til det utilpassede, men ikke som noget uetisk og uskønt. Dina er en ugift kvinde med en mere eller mindre ufin affære med den gifte Ulfeld, og hun bryder derfor med samfundets konventioner. Hun har dog

¹⁴ Hverken Ulfeld eller Eleonora passer helt og holdent ind i samfundet. Eleonora minder på mange måder om Dina: hun elsker poesi og er som Dina sværmerisk. Ulfeld består af to naturer, og i sidste ende bliver den vilde natur og forfængeligheden grund til den ulykkelige skæbne. Han vælger at forsøge at redde Dina, for derefter at flygte landet, men dette sker først, da han opdager, at han fra kongen aldrig vil få den anerkendelse, som han føler sig fortjent til (s. 646).

et skønt og idealistisk indre. Ift. mit etiske spørgsmål vil jeg derfor konkludere, at hun udfordrer samfundets og læserens etik, og hendes karakter peger på nogle af de værdier, der ikke får lov til at leve i det moderne samfund.

I *Dina* er der flere niveauer af viden, og ift. det interessante er det vigtigt, at læseren selv skal tolke situationerne og replikkerne. Teksten i replikkerne indeholder et rigt billedsprog, hvor bl.a. symbolik og metaforer inviterer læseren til en flertydig tolkning af dramaets karakterer. I Ulfelds have er der en spænding mellem det åbenlyse og det skjulte, da læseren aner et underliggende betydningsniveau, der ikke afsløres i dialogen, men gennem symbolikken. Dina afslører sit motiv, da hun omtaler de spirende blomstersvibler, og Ulfelds natur, der har ændret sig markant siden deres første møde, bliver skildret gennem den kontrast, der er mellem den dresserede natur i haven og den vilde natur ved Højby. Ligesom at Dinas letsind dækker over et lidenskabeligt indre, kan man sige, at intrigen og det potentielle komplot mod kongen eksisterer side om side med de komiske optrin i teksten. Blandingen af det komiske og det intrigante skaber en urolig stemning i dramaet, og det interessante knytter sig til den nervøsitet og spænding, som læseren oplever i mødet med teksten, og som udfordrer den ligefremme forståelse og fortolkning.

3.2. Sildig Opvaagnen

I min analyse af en novelle har jeg valgt Steen Steensen Blichers (1782-1848) *Sildig Opvaagnen* (1828). Novellen "[...] kredser om splittelsen mellem en pæn og acceptabel overflade og en skjult og skandaløs lidenskabelighed [...]" (Auken 2008:253), og den er derfor oplagt at analysere ud fra Heibergs formulering af det interessante. *Sildig Opvaagnen* skildrer en skandaløs fortælling: jeg-fortællerens gode ven, Dr. L., har begået selvmord efter at have opdaget, at hans kone, Elise, har begået ægteskabsbrud. Fortælleren, præsten Vilhelm, sætter sig for at forklare forholdene omkring selvmordet og affæren, og novellen er en beretning om fire begivenheder, der tilsammen skal overbevise læseren om, at den utro kone bør fordømmes. Novellens fire begivenheder er i kronologisk rækkefølge: et bal, en maskerade, majorens¹⁵ sygdom og lægens selvmord. Ved ballet møder fortælleren første gang Dr. L. og Elise, der på dette tidspunkt er hemmeligt forlovede. Ved majorens, Frans, sygdom afsløres

¹⁵ Jeg bruger konsekvent betegnelsen *major* uden at tage hensyn til hans senere advancement inden for militæret.

det, at han og Elise har haft en langvarig affære, der angiveligt begyndte med en forveksling ved maskeraden. Afsløringen af deres forhold fører til, at lægen begår selvmord.

Novellens stof og tematik har i sig selv kunnet vække forargelsen hos datidens anmeldere, hvor bl.a. J.N. Madvig skrev om novellen: "*Men frem for alt burde en ubetinget Forkastelsesdom have truffet den indtil den smudsigste Detail udførte, aldeles uæsthetiske Skildring af et dobbelt Ægteskabsbrud og Horeliv, der fører Navnet Sildig Opvaagnen*" (Madvig i Gregersen 2011:111). Min analyse vil tage udgangspunkt i novellens to interessante karakterer: jeg-fortælleren Wilhelm og den utro Elise. Jeg er i min analyse inspireret af især Søren Baggesen og Barlby, der behandler novellen med afsæt i hhv. genren og det interessante. Deres konklusioner vil undervejs blive inddraget og diskuteret i forlængelse af mine egne fund, og samtidig vil jeg forsøge at belyse, hvordan genren spiller ind i fremkomsten af det interessante. Baggesens analyse fra *Den blicherske novelle* (1965) behandler *Sildig Opvaagnen* ud fra hans eget begreb om den blicherske novelle. Med udgangspunkt i novellegenren argumenterer han for, at Dr. L. er hovedpersonen, da hans selvmord er novellens centrale begivenhed (Baggesen 1995:61). Baggesen har i sine analyser af de blicherske noveller et blik for, hvordan individuelle skæbner kan udvides til universelle udsagn om menneskers vilkår. Det er bl.a. derfor, at han fokuserer på lægens skæbne frem for de psykologiske nuancer: "*Netop fordi »Sildig Opvaagnen« er centreret i lægens skæbne, bliver dens tilværelsestolkning total*" (Baggesen 1995:218). Dette sker dog på bekostning af en mere dybdegående udforskning af de to interessante karakterer, der begge er besværlige størrelser pga. de mange modstridende informationer, som læseren får foræret i løbet af novellen. Med mit fokus på det interessante vil jeg ikke i min analyse gøre de enkelte og begrænsede motiver almengyldige, men derimod rette opmærksomheden på de individuelle, partikulære skæbner. På den måde vil min analyse minde mere om Barlbys, da han netop tager udgangspunkt i de interessante karakterer og den interessante fortællersituation.

Parentetiske sidetal i brødteksten henviser i dette afsnit til *Sildig Opvaagnen* i *Samlede noveller* (Blicher 1977).¹⁶

¹⁶ Jeg vil her gøre opmærksom på, at jeg har lagt mærke til visse mindre-betydningsfulde uoverensstemmelser mellem denne og andre udgaver af novellen.

3.2.1. Et navngivningsprojekt

Novellens første interessante lag er det interessante stof. Det er de pikante og skandaløse omstændigheder, der omgiver den katastrofale begivenhed: lægens selvmord. Vilhelm, byens præst og god ven af den afdøde Dr. L., er novellens jeg-fortæller. Han forklarer indledningsvis, at hans intention med fortællingen er at redegøre for de hændte begivenheder og deres sande omstændigheder: *"Hvad i hint tidspunkt sneg sig skummelt omkring som blot mundtligt rygter, kan gerne nu betros til papiret med udeladelse af de pågældendes navne; [...]"* (s. 7). Fortællingen bliver dog ikke bare en dokumentering af begivenhederne, for hurtigt udvikler fortællingen sig til et psykologisk studie, og interessen vendes mod særligt en karakter: Elise er om ikke hovedperson så hovedagerende, og i Vilhelms fortælling må hun anses som det absolutte omdrejningspunkt. Med Barlby i ryggen vil jeg karakterisere fortællerens eksplicite projekt som et *navngivningsprojekt*: han skal forsøge at bringe klarhed over den mærkværdige Elise. Projektet med at forklare og afklare hendes karakter er den eneste måde at afværge hendes korrumperende effekt: *"[Jeg-fortælleren] søger at inddæmme og bortmane det nye, fordi det anses for at være truende og undergravende [...] Det tages under behandling, så det kan blive reduceret og gjort ufarligt ved at blive fortalt og forklaret"* (Barlby 1997:66-67). I Vilhelms fortælling tillægges hun overnaturlige og nærmest magiske kræfter – bl.a. gennem fortællerens brug af metaforer, som jeg senere vil undersøge. Han har for nylig ift. skrivesituationen set hende i en alder *"[...] ikke langt fra de halvtreds – men hun er næsten uforandret, nyder en blomstrende sundhed og en altid lige, altid uforstyrret munterhed"* (s. 10). Elise er på magisk vis (for ikke at sige dæmonisk) evigt ung, og hun virker altid upåvirket af de ydre omstændigheder, lige meget hvor sindsoprivende de synes at være. Jævnfører man Barlbys diskussion af det interessante som dét, der afviger fra det almene, må man ud fra Vilhelms beskrivelser af Elise karakterisere hende som interessant for ham og igennem hans fortælling således også for læseren:

Det var ikke så meget jomfru W.s håndtryk som det første blik på hendes ansigt, der tilhviskede mig: denne dejlige pige er ikke for én mand. Der var i hendes øjne **hverken** dette sødt hensmægtende **eller** det fyrigt opfordrende, **ikke det** ømt tilladende, **ej heller** det dybt udforskende; hendes smil var **hverken** sødligt eller skælmsk og **endnu langt mindre** kækt; hendes ranke, fuldkommen skønne figurs bevægelser **havde intet**

ypdigt, intet, som forrådede sanselig vellyst; og dog lå der i dette blide,
lidenskabsløse ansigt noget forborgent, noget fordægtig;

s. 9, mine udhævelser

Elise er på alle måder en interessant karakter. Som det fremgår af citatet, er Vilhelm ude af stand til at placere det forbryderiske ved Elises karakter, og i stedet må han ty til en række nægtende sætninger i forsøget på at nærme sig en beskrivelse. Elise er altså, i Vilhelms optik, afvigende fra det almene i en grad, hvor enhver skildring vil komme til kort. Fra tekstens begyndelse og hele vejen til slutningen er Elise en gåde for fortælleren. Hun er interessant for ham. Elise er en kold ugennemtrængelig overflade, men bag denne anes et vildt og dæmonisk indre, og man genkender Heibergs definition af det interessante som de skjulte psykologiske dybder, der aldrig udtales, men kun lader sig ane under overfladen. Hvor Heiberg taler om det interessante som et middel i dramatikken, må man konstatere, at det hemmelighedsfulde og interessante ved Elises natur i første omgang er en effekt af fortællersituation mere end replikkerne og den dramatiske handling.

Hun er i hele sin karakter i besiddelse af en »helvedes rolighed« (s. 14), der står i skarp kontrast til den forborgenhed og fordægtighed, der gemmer sig bag hendes fuldkomne beherskelse af "[...] *alle sine bevægelser, ord og miner*" (s. 10). Normalt er rolighed og beherskelse positive kvaliteter, men fortælleren lader beskrivelserne med negative modsætninger: hendes rolighed er en *helvedes rolighed*, og hendes beherskelse af sit ydre er dæmonisk. På den måde er jeg-fortælleren forståelse af Elise paradoksalt: Det påfaldende ved hende er, at der i hendes ydre netop ikke er noget påfaldende. Modsat de andre karakterer i Vilhelms omgangskreds, mest øjensynligt Dr. L. og majoren, kommer Elises indre næsten aldrig til udtryk i hendes ydre. Dr. L. er en åben bog – allerede fra første møde kan Vilhelm læse hans sindsbevægelser: "*Fyren var skinsyg, det var åbenbart*" (s. 8). Skinsygen forvandler sig til en uslukkelig glæde efter offentliggørelsen af Dr. L. og Elises forhold, hvor lægens lykke står i kraftig modsætning til Elises beherskede glæde. Mod enden af novellen kommer en ligeså åbenlys forvandling i det ydre, der viser hans fortvivlelse over Elises forhold til Frans. Frans' evige munterhed kommer til en smertelig ende efter fejltagelsen ved maskeraden og den efterfølgende affære med Elise. Det indre pres kommer tydeligt til udtryk i det ydre, hvilket umiddelbart kan forklare, hvorfor Vilhelm ikke fordømmer Frans for deres fælles

affære, men kun Elise. Elises *helvedes rolighed* over for Frans' åbenlyse skyldfølelse leder Vilhelm til den konklusion, at Elise er den aktivt forførende og Frans den passivt forførte.

Misforholdet mellem Elises rolige ydre og det sanseligt vellystige indre bringer Vilhelm til en klar konklusion: Bag overfladen gemmer sig noget overnaturligt og dæmonisk. Her kommer vi til det tætteste på en egentlig beskrivelse af Elise, der dog kun eksisterer som metaforer, billedlige omskrivninger, og ikke som del af begreberne og forstandens klare og afgrænsede verden. Hovedmetaforerne er *vampyren* og *vulkanen*.

Var vampyrer andet end misfostre af en tøjlesløs indbildningskraft, da måtte jeg have set en af disse skabninger – udvortes levende, indvortes livløse, legemer uden sjæle, kødmasser uden hjerte [...]

s. 9-10

[...] da vulkanen, der så længe og så lønligt havde ulmet i mørke, brød forborgenhedens dække og ved sin uventede eruption ødelagde tvende familiers jordiske lyksalighed

s. 15

Ift. det førnævnte navngivningsprojekt skal det konstateres, at Vilhelm langt fra gør hende mindre farlig med sine billedlige omskrivninger, men tværtimod giver han hendes væsen vulkanens monstrøse og destruktive naturkraft samt vampyrens komplette mangel på menneskelige væsenssegenskaber. Vampyren ligner i det ydre på alle måder et menneske, men besidder dæmoniske kræfter og karaktertræk. Vampyrmetaforen må derfor i første omgang forstås ud fra, at Elise er ulidenskabelig på overfladen, men at det ydre gemmer på en indre, forfærdelig passion. Vulkanen er en irrationel naturkraft, der pludseligt kan eksplodere og kaste sit fordærv ud over den jordiske lyksalighed. Der sker en forskydning i betydningen fra Vilhelms brug af vulkan-metaforen til Dr. L.s brug af samme. I sidstnævnte er det ikke Elise, der kaster sit fordærv ud over en ordnet tilværelse, men derimod er verdenen i sig selv i uorden, og Elises løgn har været det tynde lag mellem tilværelsens himmel og helvede. Fortællerens forklarende projekt hjælper reelt til at mystificere hende yderligere, hvilket skærper læserens interesse for denne dæmoniske tilstedeværelse, der bryder med den umiddelbare harmoni og jævne tilværelse. I Vilhelms fantasier gøres Elises natur til en enorm og unaturlig kraft. Samtidig afslører hans brug af metaforer, hvordan han opfatter verdenen. I

novellen sidestiller han Elise med to mytiske væsner: *vampyren* og *feen*. Vilhelm ser sig selv som samfundets stemme og en fornuftens mand. Han taler for en jævn munterhed frem for en overstadig glæde (s. 12), og ud fra hans beskrivelser af ægteskabet med konen er deres kærlighed ikke baseret på en erotisk drift (s. 15). Elise derimod lever i fantasiens og eventyrenes verden (ifølge Vilhelm i hvert fald). Hans brug af metaforer peger på, hvordan Elises karakter afviser, at blive forklaret vha. fornuften. Vampyren har som litterær figur både forbindelser til horrorgenrens uhygge og erotikken,¹⁷ og feen er et magisk væsen, der stammer fra eventyrernes univers. Vampyrens funktion som blodsuger kan både forstås ift. de to elskere, der begge dør, den ene synligt svækket af deres længerevarende erotiske forhold, men derudover kan det også forstås ift. samfundet: Elise undergraver samfundsordenen i og med, at hun suger sin erotiske næringskraft i spændingen mellem den hemmelighedsfulde kærlighed og samfundets formelle krav om åbenhed – samt dets forestillinger om den korrekte kærlighed og den korrekte kvinde. Fortællerens beskrivelse af Elise er derfor ikke helt forkert. I Elises breve beskrives hemmeligheden som drivkraften bag affæren med Frans, og det er det hemmelighedsfulde, der giver kærligheden værdi. I det ydre opretholder hun forestillingen om, at ægteskabet med lægen lever op til de kedelige konventioner, men i lysthuset med majoren udlever hun sine afvigende fantasier, der for hende er det primære i tilværelsen. Fe-metaforen introduceres af jeg-fortælleren for at illustrere den erotiske magt, som Elise har over sin mand: "[...] *den søde uro jog ham hid og did og omsider [...] tilbage i feens tryllekreds*" (s. 10). Feens tryllekreds har noget med magt at gøre, og man må formode ud fra sammenhængen, at der er tale om en erotisk magt. Ifølge Vilhelm er Elises forbrydelse forbundet med den *sanselige vellyst*, som hun gemmer på (s. 9). Hendes dæmoni er både viljen og ligeså vigtigt evnen til at virkeliggøre sine fantasier; til at forføre og styre de forsvarsløse mænd og gøre dem til objekter for sin vilde seksualitet. Præsten udtrykker her nogle klare holdninger til kvindens rolle i samfundet, der gennem novellen tages til debat. Vilhelm har fundet sig selv en mere *korrekt* kvinde i sin egen »fromme, bløde, ydmyge hustru« (s. 12). Her kan man måske tilføje kedelig til listen af adjektiver, da hans beskrivelser af konen fremstår aldeles ulidenskabelige ift. den energi, der lægges i undersøgelsen af Elise. Problemet med Vilhelms beskrivelse er, at "[...] *han ved hvordan hun bør vurderes, men det vil ikke sige, at han*

¹⁷ Se eksempelvis J.W. Goethes ballade *Die Braut von Korinth* (1797) og W. Scotts digt *Rokeby* (1813)

ved hvordan hun er" (Ingwersen 1971:40). For at forstå Elise vil jeg derfor vende blikket mod hendes stemme i novellen.

3.2.2. Elises hemmelighed

Vilhelms fortælling står ikke alene, for foruden et fåtal af replikker har Elise med sine tre breve en markant stemme. Vi starter med det tredje brev: »Hemmelighed« indledes det med, og der lægges ekstra vægt på ordet ved at isolere det fra resten af sætningen ved *inquit* (s. 20). Ifølge Baggesen er netop hemmeligheden nøglen til at forstå Elise. Hemmeligheden er »livsprincippet i kærligheden« (s. 20), og kærligheden er for Elise den højeste magt i verden. Hun påberåber sig derfor en anden etik end den almene, netop kærlighedens etik. På denne måde kan Elise ikke blot forsvare, men nødvendiggøre sit bedrag af Dr. L., da kærligheden til Frans står og falder med løggen:

[Kærligheden] kender kun én brøde – utroskab mod den elskede; den har kun én pligt – at gøre alt for den dyrebare genstand, at hengive den både legeme og sjæl, ja, om det udfordres, at opofre begge dele.

s. 20

Iht. Kierkegaard kan man beskrive hende som *dæmonisk indesluttet*, da Elise netop er en tilhyllet eksistens, der ikke ønsker at åbenbare de tanker og motiver, som lægger til grund for hendes handlinger. Hendes hele væsen søger at gemme et fyrigt indre under et roligt ydre, for kun sådan eksisterer kærligheden, der for Elise er meningen med tilværelsen. Med denne nye viden som fortolkningsnøgle kan man gennemgå novellens begivenheder igen. De to håndtryk, som præsten og Elise delte ved deres første møde, blev af Vilhelm tolket som tegn på koketteri, men kan nu forstås som Elises måde at sikre et fuldt og trofast kærlighedsforhold til lægen (Baggesen 1995:64). Ligeledes kan hendes beherskede glæde efter deres vielse, der står i skarp kontrast til den lidenskabelige kvinde i de tre breve, anses som Elises måde at vedligeholde hemmeligheden om det fyrige forhold, der leder til et barn blot otte måneder efter vielsen (s. 11). Dr. L. derimod har ingen interesse i at holde den lidenskabelige kærlighed hemmelig efter vielsen, og han indikerer over for jeg-fortælleren, at deres sexliv er fyrigt, ved at fremsige et vers fra et kærlighedsdigt af G.A. Bürger (s. 11). Men derved gør han kærligheden imellem dem umulig for Elise. For lægen var hemmeligheden kun en ydre nødvendighed, men for Elise er det en indre nødvendighed. Der hvor lægens lykke for alvor

begynder, hvor deres kærlighed bliver legitim og derfor kan offentliggøres, da bliver kærligheden til lægen umulig for Elise. Hun genfinder kærligheden og deri sig selv efter forvekslingen under maskeraden: *"Jeg føler det, jeg ved det: siden hin nat er jeg Deres for evigt; jeg har fået et nyt hjerte, en ny sjæl"* (s. 20). I sine breve beskriver Elise sig selv som utrolig selvopofrende og tro af natur, og ifølge hende selv skyldes forholdet til Frans ikke en uren kødelig vellyst. Den seksuelle del af forholdet forklares ved, at Frans ikke havde nogen børn med sin egen kone, hvorfor Elise nu kan skænke ham den største gave (s. 20). Den synlige mangel på anger er i fokus i præstens historie, og den går igen i hendes breve, men hvor præsten ser hende som dæmonisk, mener hun selv, at hun følger en anden og højere etik end den, præsten kender til. Jeg vil komme ind på den etiske diskussion senere og for nu blot konstatere, at den tillader hende (faktisk kræver af hende) at gøre alt for kærligheden og for den elskede. Dette indebærer at føre Dr. L. bag lyset og vedligeholde dét, han betegner som et »jordisk paradys«, der viser sig at være *"[...] en vulkan, der lønlig brændte under [hans] fødder [...]"* (s. 23).

3.2.3. Adelheid

I sit tredje brev nøjes Elise ikke blot med at konstatere, at hemmeligheden er livsprincippet for kærligheden. Hun følger denne konstatering op ved at skrive til Frans: *"Dersom nogen vidste, at jeg elskede dig, dersom du var min ægteviede mand, ja jeg tror, at det umulige blev virkeligt"* (s. 20). Citatet kan læses på to måder: Enten flytter Elise sit fokus fra en kærlighed forankret til hemmeligheden til en mere normal kærlighed bundet til en person. Det umulige, der bliver virkeligt, må i så fald være, at hun i forholdet til Frans kan bevare kærligheden på trods af, at deres forhold er åbenbart. Man kan også læse citatet ift. det tidligere brev, hvor hun skriver: *"[...] siden hin nat er jeg Deres for evigt; [...]"* (s. 20). Det umulige må her tolkes stik modsat, at hun må slå op med Frans, hvis deres forhold blev gjort offentligt kendt. Denne tolkning kan understøttes i den måde, Elise fortsætter i det tredje brev: hun finder umiddelbart en uforbeholden nydelse ved det hemmelige forhold, der kan forvandle et pulterkammer til et kærlighedens tempel: *"Men hvilket tempel for vore lønlige glæder! Et pulterkammer fuldt af kommiskjoler og blårlærred!"* (s. 20-21).¹⁸ Hvor jeg-fortælleren mistænker Elise for at have forledt Frans under maskeraden, så giver Elise alene skæbnen

¹⁸ Ingwersen læser dette citat som et udtryk for sarkasme, og han mener derfor, at Elise viser en lede ved deres hemmelighedsforhold. Jeg er ikke enig, men det er værd at nævne, at Elises breve generelt er fyldt med dobbelttydige formuleringer, der gør det svært at afgrænse hendes karakter

skylden for forvekslingen. Dette kan imidlertid betyde to ting: enten at forvekslingen var uforsætlig, eller at Elise anser sin flammende lidenskab som en kraft så stærk, at det ikke er muligt for hende at gå imod sin natur. Det kan umiddelbart synes, at Elise opfatter sig selv som offer for sin egen naturs irrationelle kraft.¹⁹

Ud fra Frans Gregersens analyse *Sildig Opvaagnen, men til hvad?* (2011) kan man definere intertekstualiteten som endnu et værktøj, der skaber en interessant dobbelthed. I sin analyse gør Gregersen spændende overvejelser over Blichers intertekstuelle reference til karakteren Adelheid fra Goethes drama *Götz von Berlichingen* (1774). Elises sidste ord i novellen og afslutningen på det tredje brev er en (fejl)citering af Adelheid, der i situationen virker erotisk-suggestivt og pirrende: "*Frantz! Frantz! Steh auf! Der Morgen graut*" (s. 21). Goethes Adelheid er skøn, men kold og manipulerende (ikke ulig Vilhelms beskrivelse af Elise):

Adelheid er en af Goethes mest komplicerede kvindeskikkelser – og en af de uhyggeligste, som han senere selv sagde. Hun repræsenterer et kvindeligt magtstræb, der også går over lig, hun er en erobrere. Men hun står også for en emancipation, som er underlagt betingelser, der gør det vanskeligt for hende at udfolde sig på andre måder end netop denne

Øhrgaard 2001:40

Det er Gregersens pointe, at Blicher lader Elise citere Adelheid for at pege på muligheden for, at Elises karakter kan tolkes som lig Adelheids: en beregnende forførrerske, der bruger sin kvindelige charme til at manipulere med omverdenen (Gregersen 2011:120). Elise stræber ikke efter magt, men jeg finder sammenligningen relevant af en anden grund. Som tidligere nævnt beskriver Elise sin kærlighed til Frans som *ren*: "*Det er ikke sanselighed, som drager mig til Dem; nej! Ren skal min kærlighed være; [...]*" (s. 20). Elise sætter her en grænse mellem den etisk korrekte kærlighed over for det sanselige og moralsk forkastelige begær. Som repræsentant for samfundets stemme anklager Vilhelm hende for at være drevet af sanselighed, men dette modsiges af Elise. Hvis man godtager denne forklaring, har hun optaget det almenes syn på kærligheden, men hun har blot fravristet det fra ægttestanden. Hendes kærlighed er ren, og hun er en tro elsker (men ikke hustru). Man kan dog også læse brevene med en vis skepsis, og her bliver hendes karakter igen interessant for læseren, da

¹⁹ Hvor Baggesen beskriver Dr. L. som offer for en *ydre* irrationel kraft (Baggesen 1995:67)

brevene præsenterer adskillige fortolkningsmuligheder. Først og fremmest mener jeg ikke, at skellet mellem sanselighed og ren kærlighed er et naturligt skel. Man kan sagtens forestille sig, at sanselighed og kærlighed hænger sammen. Dette kan selvfølgelig vække en moralsk harme, da sanselighed måske i højere grad end kærlighed bliver anset som en både uren og flygtig følelse, og derfor udfordrer den en konventionel og monogam kærlighed. I Elises breve er der en tydelig erotisk passion, og jeg godtager derfor ikke ovenstående beskrivelse af den rene kærlighed – men måske var den nødvendig for at overtale Frans til at fortsætte deres affære. I samspil med Per Øhrgaards beskrivelse af Adelheid læser jeg Elise som en forførrerske, men det gør ikke hendes kærlighed uren. Elise er idealistisk og kontroversiel: hun står til ansvar for kærligheden og ikke for mennesker. Hun *kan* lyve over for sin elskede og manipulere med omverdenen, uden at det betyder, at hendes kærlighed ikke er ren. Elise er selvopofrende og tro i sin kærlighed, først til Dr. L. og derefter Frans, og hun udnytter "[...] *ikke kaptajnen for blot at undgå den trivielle, dagligdags livløshed, men elsker ham virkelig [...]*" (Ingwersen 1971:41). Men hendes særlige kærlighedsetik tillader løgneren, også over for Frans. Hun hengiver sig til de indre lidenskabelige kræfter og kærligheden som overordnet princip, hvilket lægger op til den moralske dom, som Vilhelm fælder over hende. Ift. det etiske må man derfor kigge på den anden interessante karakter, netop Vilhelm, og se på, hvordan det interessante bruges til at udfordre hans (og læserens!) etik.

3.2.4. Vilhelm

Vilhelm er den anden interessante karakter i novellen. På overfladen er han repræsentant for en biedermeiersk småborgerlighed, og han fremstiller sig selv som aldeles jævn og uinteressant. Vilhelm er dog interessant for læseren igennem sin duplicitet. I *Sildig Opvaagnen* forekommer der to modsatrettede stemmer i fortællerens beretning, og man kunne beskrive teksten med brug af Mikhail Bachtins begreb om det polyfone. Vilhelm fremstiller sig selv som en troværdig formidler af den ulykkelige situation – til dels på baggrund af sin (præste)rolle som etikkens og moralens vogter, og til dels pga. af sin viden som nær ven af lægen og flittig observatør af begivenhederne. Præsten indleder sin historie med at konkludere, at den fortalte forbrydelse alene kunne indstilles »for den evige retfærdiges domstol« (s. 7), men det afholder ham ikke fra selv at påtage sig rollen som dommer: "*Jeg har mine skriftetaler nogle gange prøvet at ryste hendes samvittighed vågen; [...]*" (s. 10). Heri ligger en central egenskab ved den interessante karakter: at der ikke er overensstemmelse mellem tale og handling.

Vilhelm fremstiller sig selv som en gudfrygtig præst over for læseren, men hans handlinger er i modstrid med dette billede. Den interessante skjulthed og dybde i Vilhelms karakter viser sig derfor i misforholdet mellem det fortalte og handlingen.

Da han ikke kan vække Elises samvittighed eller afvente Guds dom, må han i stedet betroe sig til papiret. Dette sker flere år efter lægens selvmord i anledning af, at han for nyligt har set Elise, der nyder "[...] *en blomstrende sundhed og en altid lige, altid uforstyrret munterhed*" (s. 10). Vilhelm skriver altså sin beretning "*Med en moralsk indignation, der nærmer sig raseri over tilværelsens uretfærdighed, [...]*" (Ingwersen 1971:40). Gennem fortællingen krakelerer den etisk korrekte facade, og læseren ser glimt af en person med egeninteresser og (ud fra præstens egen optik) en farlig hang til sanselig vellyst. To af de tydeligste eksempler på flerstemmigheden findes i hhv. den indledende balscene og i scenen fra den senere maskerade. Sidstnævnte indledes således: "[...] *jeg var imod min vilje blevet vidne til en scene, som aldrig udslettes af min hukommelse [...]*" (s. 13). Som det fortælles, er Vilhelm altså ganske uvildigt blevet vidne til partnerbyttet under maskeraden, men denne forståelse negeres under gengivelsen af episoden. Efter at de to maskerede personer er kommet ind i det værelse, hvor Vilhelm lå og sov, hører han lyden af et kys. Frem for at gøre opmærksom på sin tilstedeværelse sad han i "[...] *nogen tid og lyttede forgæves [...]*" (s. 14). *At lytte* er et aktivt verbum i modsætning til det mere passive *at høre*, og han fremstår i scenen mere belurende end oprindeligt fortalt. Den snagende side af jeget er ikke i overensstemmelse med den moralsk korrekte side. I den indledende balscene, hvor han møder Elise for første gang, kommer præstens duplicitet særligt til syne:

Blandt damerne opdagede jeg snart den bedste danserinde, som tillige ustridigt var den smukkeste. Dog må jeg tilstå, at hun i den første egenskab gjorde størst indtryk på mig. [...]

Da jeg takkede af og måske med nogen varme kyssede hendes hånd, modtog og besvarede jeg det andet tryk. Jeg kan forsikre, at hverken mit hjerte eller min sanselighed kom herved i mindste bevægelse; kun min forfængelighed fandt sig behageligt smigret

Præstens brug af verbet *tilstå* fungerer mærkeligt i den skrevne sammenhæng: at han må tilstå at hans egentlige interesse ligger i hendes danseevner frem for hendes udseende. Præstens tabuisering af enhver sanselighed kommer til udtryk gennem hans gentagne forsøg på at forsikre læseren om, at han ikke på nogen måde lader sig påvirke af den smukke Elise, bl.a. da han en halv side længere nede fornægter muligheden for en erotisk interesse. Men hvor Elise er i stand til at fremvise en uigennemtrængelig overflade, viser Vilhelms indre sig i det ydre i form af en let blussen ved muligheden for at kysse hendes hånd. Der synes at være to stemmer, der på samme tid forsøger at komme til orde: Præstens etos, men bag dette også et mere lidenskabeligt jeg, der ikke kan skjule sin (seksuelle) fascination for det smukke og interessante kvindemenneske. Ved ballet kan han uden skyggen af tvivl sige, at Elise var den smukkeste. Han kalder hende for den *ubestrideligt smukkeste*, og derved fjerner han fokus fra den smagsdom, som han unægtelig selv foretager, ved at forklare det som et almenkendt faktum. Men Vilhelm viser mere end én gang, at han har et godt øje for kvindelig skønhed. I et allerede gengivet citat forsøger han med en række nægtende sætninger at indfange Elises kokette natur (s. 9). Beskrivelserne afslører, at præsten har et bredt kendskab til forskellige former for kvindelig charme. Ifølge præsten selv er det Elises overdrevne *sanselige vellyst* (s. 9), der forarger ham, og det er den komplette mangel på (synlig) anger, der bringer ham i fortvivlelse. Dog ser det ud til, at Elise formår at realisere noget, som præsten forsøger at begrave i sig selv. Ligheden mellem de to karakterer bliver direkte italesat af præsten:

Dersom lighed i karakteren skulle være betingelse for ægteskabelig lyksalighed, burde vi seks mennesker have været anderledes parrede; der måtte have sket en total omskiftning. Mit jævne humør, min naturlige sathed, som ved min stands værdighed fik en fastere holdning, måtte da have forbundet mig med fru L.

s. 12

Citatet ses i adskillige analyser som argument for, at Vilhelm nærer en skjult seksuel interesse for Elise, da han fikst placerer sig selv i et forhold med hende. Jeg er på ingen måde uenig i denne tolkning, men citatet kan også læses meget bogstaveligt: Med *lighed i karakteren* som argument forbinder Vilhelm sig med den forbryderiske og hemmelighedsfulde Elise. Han er ikke på samme måde som Elise i stand til at stille en kold uigennemtrængelig overflade frem, men han har en hemmelighed: Han deler to hemmelige håndtryk med Elise fra deres første

møde, et såkaldt »lønligt tegn af en smuk pighånd« (s. 9). Denne hændelse har fået en fremtrædende plads i fortællingens begyndelse på trods af dens tilsyneladende mangel på logisk sammenhæng med de øvrige hændelser i novellen. Hemmeligheden eksisterer som en form for bedreviden i hans forhold til de andre karakterer: i begyndelsen Dr. L., senere Vilhelms egen kone og mod enden Charlotte (majorens kone). I fortællingen bruges hans merviden også til at sætte de efterfølgende begivenheder og Elises karakter i en forståelsesramme: hun er koket!

Lighed i karakter røber i ovenstående citat mere om Vilhelm end om Elise. Jeg indledte afsnittet med at erklære, at Vilhelm er en interessant karakter, men gennem hele fortællingen er der en mangel på selvrefleksion. Evnen til at reflektere over sig selv er ikke til stede, velsagtens fordi han kæmper en indre kamp med at skjule sit sanselige jeg – en kamp der uden tvivl kan føre til »en ikke usædvanlig hovedpine« (s. 13). Han kan ikke se sin egen interessantheit, som eksempelvis Kierkegaards Johannes Forføreren kan. Han er tilsyneladende fuldstændig uvidende omkring sin egen natur, hvilket er stærkt ukarakteristisk for den interessante helt. Dette betyder imidlertid ikke, at han ikke er refleksiv,²⁰ men han vender blot sin interesse ud mod verdenen, og særligt Elise er genstand for observation og refleksion. Som Koch skriver, er enhver interesse en selvinteresse (Koch 1992:34), og med *lighed i karakteren* bliver hans beskrivelse af Elise en genspejling af hans egen karakter. Den interessante selvrefleksion kommer derfor i *Sildig Opvaagnen* kun indirekte til udtryk, da Vilhelm projicerer sit skjulte væsen, sin egen interessantheit, over i Elise. Et godt eksempel ses i hans brug af metaforiske udtryk. To gange bruger jeg-fortælleren *ild* som metafor til at beskrive Elise: den førnævnte vulkan-metafor er det ene eksempel, men tidligere i fortællingen beskriver han Elises indre som en "[...] *kold ild, eller dog kun en mat glød, som aldrig kunne opblusse til lue, måske lige så lidet udslukkes*" (s. 11). Den kolde ild stemmer umiddelbart ikke overens med vulkan-metaforen, der er en eksplosiv og utilregnelig kraft. Den kolde ild ligger derimod stille ulmende under overfladen. Den kolde ild har langt mere tilfældes med Vilhelms egen lidenskab, der er forsøgt gemt væk under præstekjolen. Præsten vil aldrig lade den blusse op, men slukkes kan den heller aldrig, hvilket vi ser i den fortsatte interesse i Elise. Præstens kamp mod Elise skal således ikke kun læses som en kamp mod hendes dæmoni, men ligeledes er det en kamp mod et indre dyb i ham selv, der, hvis han

²⁰ Hans handlinger er på intet tidspunkt vigtige for fortællingen, og hans rolle i fortællingen er udelukkende den passivt iagttagende og fortolkende.

lod sig hen til det, ville bryde med de borgerlige småkristne værdier, han ellers ser sig selv stå for.

Blicher formår ved den opdigtede jeg-fortæller, der ikke er sig selv bevidst (eller korrekt i sin tolkning af den historie, han fortæller), at opretholde Heibergs spil mellem det åbenlyse og det skjulte. Dette på trods af at størstedelen af novellen giver direkte adgang til Vilhelms indre, hans tanker og følelser, og ikke kun har fokus på det ydre, replikker og dramatisk handling. Hvor Vilhelm tilsyneladende gengiver sine tanker ufiltreret, så gemmer der sig et motiv bag ved præstens udsagn. Det er på denne måde, at man kan udvide Heibergs begreb til at behandle det skjulte som en effekt af formen – her især forstået som et (mis)forhold mellem den eksplicite fortæller og den implicitte forfatter. Som teknisk greb fanger den upålidelige fortæller læserens interesse ved både Elises, men i ligeså høj grad Vilhelms sande karakter. Ifølge Baggesen er hovedeffekten ved den uvidende jeg-fortæller, at fokus rettes mod begivenhederne frem for karaktererne (Baggesen 1995:66), men interessen bunder i de interessante karakterer og i et ønske hos læseren om at løse de gådefulde forhold, som jeg-fortælleren stiller op. Ift. det etiske præsenterer den upålidelige jeg-fortæller et problem, da hans fordømmelse af Elise nu skal ses i lyset af, at han selv lever med en hemmelighed. Hans funktion som moralens vogter er derfor en påtaget rolle, og hans dømmekraft og autoritet som præst undermineres gennem fortællingen. Novellen stiller spørgsmålstejn ved, om det er Elise som individ, der er moralsk forkastelig, eller om samfundets konventioner er for snævre til at rumme de moderne individer.

Novellen bruger det interessante til at indlede en etisk diskussion. Vilhelms moralske indignation runger hult i lyset af, at hans moralske dom siger mere om hans egen karakter end Elises. Men på trods af, at jeg-fortællerens karakteristik af Elise ikke kan godtages af læseren, kan man omvendt heller ikke nødvendigvis frikende hende. Som før nævnt fremstiller Elise sig selv som yderst selvopofrende i sit første brev, men Elises kærlighedsetik synes dog at være baseret på en ekstrem individualisme, hvor først Vilhelm og derefter Dr. L. udnyttes for at kunne skabe rammerne for den rene kærlighed. Det interessante bruges til at skabe usikkerhed om den gængse (kristne) moral, og derved udfordres læserens etik.

3.2.5. Delkonklusion

I *Sildig Opvaagnen* er der som i *Dina* opretholdt et skel mellem det skjulte og det åbenlyse, men her er det forskudt til jeg-fortællerens upålidelighed. Fortællingen kommer umiddelbart fra en position, hvor der er et klart overblik over det fortalte livsforløb, men det viser sig at være et falskt overblik, som jeg-fortælleren fremstiller som den hele og sande historie. Novellen lægger derfor op til en dobbelt læsning. Først følger læseren Vilhelms interesse for den afvigende og hemmelighedsfulde Elise, der gennem fortællerens metaforer bliver fremstillet som en mystisk og overnaturlig kraft. Mod enden af novellen melder der sig en ny fortolkningsmulighed, og man må som læser gennemgå fortællingen igen med en nyerhvervet interesse for jeg-fortælleren, der nu er blevet den interessante. Vilhelm taler med to stemmer: på overfladen er der den moraliserende præst, men bag præstens stemme anes der en fortrængt erotisk interesse, der er kilden til de fantasier, som præsten i løbet af novellen gør sig om Elise.

Det er den interessante fortællersituation, der underminerer jeg-fortælleren dom over Elise. Det er dobbeltheden i, at jeg-fortælleren ved hvordan hun bør bedømmes på baggrund af den katastrofe, hun var skyld i, men samtidig er hans konklusion omkring hendes væsen skudt ved siden af. Novellen stiller læseren i en situation, hvor præstens borgerlige moral og verdensforståelse ikke kan omfatte de to interessante individer, og der peges således på grænsen for disse moralske værdier. Dog lader Blicher ikke Elises etik sejre! Novellen når ikke frem til en enkel og korrekt etik – den peger på begrænsninger ved begge livssyn. Den ene giver sig hen til sin lidenskabelige natur, hvorimod den anden komplet fornægter dens eksistens. Ingen af dem får en lykkelig ende: Elise mister sin elskede Frans, og Vilhelm lever med en uforløst længsel – begge er de ofre for lidenskaben.

3.3. En Jøde

Den tredje tekst, jeg har valgt at analysere, er Meir Aron Goldschmidts dannelsesroman *En Jøde* (1845).²¹ Som psykologisk profil indeholder romanens hovedperson Jacob Bendixen flere typiske interessante træk: han er en lidenskabelig karakter med et heftigt temperament, der står splittet mellem sin idealistiske søgen efter en absolut harmoni i tilværelsen og de

²¹ Jeg har analyseret et optryk af 2. udgave af romanen, der er revideret af forfatteren

samfundsmæssige realiteter. Jacob passer på denne måde ind i romantismens heltebillede: han er en stærkt idealistisk karakter, der går gennem livet med en for romantismen karakteristisk *weltschmerz* pga. spændingsforholdet mellem de ydre realiteter og de indre behov.

Jeg har valgt at analysere *En Jøde* både pga. den interessante karakter, men også fordi den anfægter det dannelsesforløb, der normalt ses i dannelsesromanen. Hans Brix har skrevet, at Goldschmidts *En Jøde* er historien om "[...] eet Menneske og om to verdener" (Brix 1962:125). Paul V. Rubow har derimod beskrevet Jacob som *fantast*, og ifølge Rubows analyse har Jacobs tragiske skæbne meget lidt at gøre med problematikken mellem jøder og kristne (Rubow 1952:32). Brix og Rubow repræsenterer to fortolkningsmuligheder: en samfundsmæssig og en psykologisk forklaring på Jacobs skæbne. Jeg mener, at begge er ufuldstændige, da problematikken ikke er et enten-eller, men et både-og. Jeg vil i min analyse forsøge at navigere mellem disse to tolkninger. Jeg vil udvide formuleringen ved at tilføje, at det egentligt interessante ved *En Jøde* er, at der både er et ydre skel, men også en indre splittelse, der er rykket ind i individet og blevet en del af Jacobs karakter.

Parentetiske sidetal i brødteksten henviser i dette afsnit til *En Jøde* (Goldschmidt 1968).

3.3.1. Præsentation af teksten

Jacob vokser op i et lille indelukket jødisk ghettosamfund, der bestandigt er i konflikt med det omkringliggende kristendanske samfund. Romanen giver et sjældent indblik i noget eksotisk og fremmed, netop de danske jøders samfund og kultur, og for det kristne læserpublikum i 1840'erne (samt nutidens læser) opleves dette usædvanlige miljø som interessant stof i sig selv. Jacob både fødes og begravnes til lyden af antisemitiske smæderåb fra kristne danskere, og romanen behandler historiske begivenheder såsom Jødefejden i 1819-1820, hvilket tilsammen tegner et billede af jødernes udsatte situation i det daværende Danmark. Jacob oplever tidligt fremmedhadet fra de jævnaldrende kristne drenge, og som reaktion på en episode, hvor Jacob angriber en dreng, der havde kaldt ham jødesmovs, vælger faderen at isolere ham fra resten af samfundet af frygt for yderligere antisemitisme. Efter sin bar mitzvah flytter Jacob til København for at gå på latinskole og derefter universitetet. Konfrontationen med det dannede miljø leder til, at Jacob så småt begynder et opgør med den jødiske opdragelse, der var præget af overtro, hvilket fører til en splittelse mellem ham og familien.

Som medicinsk student finder han kortvarigt lykke gennem sit venskab med en jødisk medicinstuderende Levy samt kærligheden til den kristne pige Thora. Deres forhold forvandler sig dog hurtigt til et mareridt, da Jacob oplever en kløft mellem sin jødiske natur og Thoras kristne familie. Konflikten når sit højdepunkt, da Thora beder ham om at lade sig døbe, og Jacob flygter fra situationen ved at drage i krig i fremmede lande. Da han efter flere år vender hjem, opsøger han Thora, der nu er gift, og finder hende i færd med en udenomsægteskabelig affære. Jacob konfronterer Thora med, at han kender til hendes affære, og hun begår selvmord. I sidste kapitel befinder vi os ved Jacobs begravelse nogle år efter, og vi hører, at han var vendt hjem til Fyn og blevet ågerkarl.

En Jøde følger dannelsesromans struktur og er skrevet fra et tilbageskuende synspunkt. Ifølge Nielsen er dannelsesromanen med sit kompositoriske anlæg udtryk for en højere mening og sammenhæng i tilværelsen, og den står derfor i direkte modstrid med den interessante kunsts fokus på det fragmentariske og individuelle. Teksten giver derfor nogle helt andre præmisser for det interessante end de to foregående tekster.

Dannelsesromanens genre er med selve sit kompositoriske anlæg det kunstneriske udtryk for en perspektivisk verden. Hvad der i det forrige er kaldt livsanskuelse, viser sig i dannelsesromanen derved, at der i den altid forekommer et punkt, hvorfra et helt liv kan anskues – ikke blot som et kaos af indtryk og oplevelser, men under en pointeret organisation, som omsider bliver klar for anskuelsen

Nielsen 1975:110

Ifølge Nielsen gjorde den interessante kunst op med dannelsesromanens perspektiviske punkt, men i *En Jøde* stræbes der efter dette samlende livsoverblik. I *Dina* og *Sildig Opvaagnen* behandlede jeg det interessante som en modsætning mellem det åbenlyse og det skjulte. I *En Jøde* er det interessante som receptionskategori derimod ikke et resultat af spændingen mellem det, der siges, og det, der forties, da romanens komposition netop ikke er en fragmentarisk samling af øjeblikkets indtryk og tanker. Flere elementer i romanens første del foregriber senere begivenheder i Jacobs livshistorie, og hans oplevelser som barn bliver del af et større billede, der skal begrunde de senere valg i livet. I *En Jøde* eksisterer konflikten mellem det indre og det ydre hovedsageligt på karakterplan. Jacob er ubegribelig for de andre karakterer i romanen, hvilket bl.a. kan tilskrives, at han har et omskifteligt humør, der ifølge

en medstuderende ofte går i stik modsat retning af stemningen omkring ham (s. 133). Hans ydre afslører glimt af et stærkt og til tider ukontrollabelt indre tanke- og følelsesliv, som leder til adskillige misforståelser og tvivl om hans egentlige tanker og intentioner. Tvivlen bevæger sig dog aldrig over hos læseren. Fortælleren er, med Gérard Genettes begreber, en heterodiegetisk fortæller med nulfokalisering.²² Der skiftes (for det meste) ubesværet mellem karakterernes tanker og følelser og fortælleren beskrivelser og fortolkninger af begivenhederne. Det har derfor været en udfordring at definere, hvordan det interessante i romanen opstår i relation til læseren ift. Heibergs beskrivelse af begrebet. Min løsning har været at tage udgangspunkt i de steder, hvor jeg selv oplever en fascination for værket, for derfra at se hvordan de hænger sammen med begrebet om det interessante. Min interesse for værket er især forbundet med Jacobs ukontrollable indbildningskraft, som han udvikler pga. den tidlige isolation. Jacobs indre kamp og splittelse tager sit udgangspunkt i den overaktive fantasi, og hans splittelse mellem det danske samfund og den jødiske kultur kan ledes tilbage til barndomsoplevelserne. I Jacobs ensomme barndom er der to indtryk, som adskiller sig fra de andre: det er Jacobs følelse af ekstase ved hhv. de jødiske højtider samt moderens sange. Disse metafysiske oplevelser viser en indre passion, der fører ham i to forskellige retninger og bliver styrende for hans senere skæbne. Min analyse vil fokusere på Jacobs kamp med at bringe sit indre under kontrol, hvilket bringer mig ind i spørgsmålet om dannelsesproblematikken, som den kommer til udtryk i romanen. Jeg vil derudover undersøge de få eksempler, hvor fortælleren mister overblikket over historien og fortaber sig i løsrevne stemninger og sansninger.

3.3.2. Dannelsesromanen

Jeg har valgt at kalde *En Jøde* for en dannelsesroman, men det skal samtidig klart pointeres, at romanen anfægter flere af den romantiske dannelsesromans grundopfattelser. Ifølge Aage Lærke Hansen er dannelsens grundlag, "[...] at tilværelsen i sig selv er meningsfuld, at den rummer orden og skønhed. [...] Det er da det enkelte menneskes opgave at erkende den skjulte orden og skønhed i verden og i sit liv at hengive sig til den" (Hansen 1968:24). Den romantiske dannelsesstanke er en trefaset bevægelse, som Tine Bach i *Exodus* (2004) kalder *hjemme-hjemløs-hjem*. Bevægelsen tager "[...] udgangspunkt i en barnlig harmonitilstand (paradiset), som afløses af en tid præget af uro og disharmoni (syndefaldet), men som samtidig rummer

²² På nær romanens sidste fire kapitler, hvor der er ydre fokalisering

muligheden for frelse. Frelsen danner romanens tredje stadie med oprettelsen af en ny og højere orden (det genfundne paradys)" (Bach 2004:135). Den klassiske dannelsesroman tematiserer en dannelseshistorie, der bringer individet i harmoni med den omkringliggende verden. *En Jøde* følger umiddelbart dannelsesromanens trefasede struktur, men Jacob finder aldrig frem til det meningsfulde i tilværelsen. Ligeledes er Jacobs barndom langt fra et harmonisk paradys, og Goldschmidt har med sin roman negeret den romantiske dannelsesstanke ved at lade sin helt fødes og forblive *hjemløs* gennem hele romanen (Bach 2004:145).²³ Som barn drømmer Jacob om verden uden for den indhegnede have, men da han kommer til København, forvandler hele tilværelsen sig til et mareridt, og længslen vendes tilbage mod hjemmet:

Da Jacob gik fra Skolen til sit Hjem, Farbroderens Huus, var det for ham, som han skulde til et Fængsel, og naar han tænkte paa, at han igjen skulde tilbage til Skolen, betog ham den samme Modbydelighed. Vejret var graat og uvenligt, og det syntes ham, at selve Himlen trak sig trykkende sammen over ham og kun hvævede sig fra det ene Fængsel til det andet.

s. 99

Da han besøger familien iler han ud i haven for at genopleve sin »Barndoms kjæreste Billeder«, der var minderne om de jødiske helligdage og dagdrømmerierne, som nu huskes med glæde (s. 100). Jacob er dog her allerede begyndt sit opgør mod den jødiske overtro, og efter et opgør med sin fader føler han sig som »en Fremmed i Huset« (s. 104), og han tager tilbage til København med en følelse af "[...] *at han nu var mere husvild end Maagerne, der i Stormen flagrede om Skibet*" (s. 105). Romanen indeholder ikke et forløsende punkt, hvor harmonien indfinder sig. I stedet lever og dør Jacob med en uforløst længsel, hvilket kommer stærkest til udtryk ved hans død, hvor han med sine sidste ord råber navnet på sin store, men ulykkelige kærlighed: den nu afdøde Thora (s. 301).

Romanens fokus på den interessante karakters psykologiske nuancer er typisk for tidens romantisme og den interessante litteratur, men som Mogens Brøndsted skriver i *Goldschmidts fortællekunst* (1967), adskiller *En Jøde* sig fra andre af tidens litterære værker ved at vise, hvordan den interessante helt bliver til (Brøndsted 1967:16). Romanen giver sit bud på, hvordan Jacobs triste skæbne er forudbestemt af den splittelse og rodløshed, som udvikles

²³ Tematisk minder *En Jøde* således om det moderne gennembruds udviklingsroman

gradvist gennem opvæksten. En del af forklaringen skal findes i romanens psykologiske idé, som fortælleren definerer tidligt i romanen:

Barnets Liv er en Modtagen, for det eksisterer kun Tilstande og Tildragelser; dets Historie er Beretningen om Begivenheder i dets Omgivelse. Men af disse Tildragelser og Tilstande er det, at Barnets Sjæl suger sin Næring, ligesom den spæde Plantespire af Jord, Vand og Luft bereder de kommende Blomster

s. 32

Goldschmidt sammenligner barndommens sind med den spæde plantespire. Det tidlige liv er en tilstand af modtagelse og tildragelse, der har indflydelse på udviklingen og det senere voksne og dannede individ. Som skæbnebillede er Jacob et fint eksempel på, hvordan den jødiske identitet ikke passede ind i 1800-tallets danske samfund, og hans personlige kamp med at assimilere sig belyser et generelt samfundsmæssigt problem med at integrere fremmede etniciteter. Samtidig er Jacobs problem bundet til den idealistiske natur og det splittede selv, og jeg vil i det følgende dykke ned i Jacobs indre splittelse, der tager udgangspunkt i barndommens traumer og den tidlige antisemitisme.

3.3.3. Splittelsen

Vilddyrsmetaforer

Jacobs barndom er præget af flere stemmer. Moderen, faderen og onklen er de tre mest centrale indflydelser, og de påvirker Jacob i forskellige retninger. Som Ulfeld i *Dina* har Jacob et lunefuldt humør, der til tider viser sig som en mangel på selvkontrol. Hans uberegnelige natur kan forbindes med en af barndommens stemmer, den temperamentsfulde onkel Isak Bamberger, der leger voldsomt med drengen og fylder ham med fortællinger og bibelsagn om krig og jødiske helte. Historierne bliver nærmest en naturlig del af barnet, der "[...] forekom sig at være født med dem" (s. 14). Moderen siger i spøg kort efter Jacobs fødsel, at han kan vokse op under onklens »Store sabel« (s. 10), hvilket reelt bliver tilfældet. Onklen forærer ham en kniv, som han under Jødefejden bruger mod en kristen dreng, og onklen er tilstede ved drengens første konflikt med de kristne, hvor Jacob "*Som en løsladt Tiger [...]*" (s. 16) kaster sig over en dreng, der dagen før havde kaldt ham jødesmovs. Vilddyrbilledet gentages flere gange senere i romanen og peger på det vilde og ustadige i Jacobs natur. Bl.a. beskriver

rektoren på Jacobs latinskole i København ham som en panter modsat de kristne drenge, der blot betegnes som husdyr (s. 83). Rektorens brug af vilddyrmetaforen peger på to ting: først og fremmest fortæller det, at Jacob som jøde har en vildere natur, der kan vågne når som helst. Han har en lidenskab og et temperament, som han ikke har kontrol over.²⁴ Den anden pointe i rektorens sammenligning med panteren skal ses ift. de kristne drenge, der beskrives som tamdyr. Dyrebillederne, der bruges om Jacob, er alle eksotiske og spændende. Dyrebilledet bruges ikke kun til at beskrive det dyriske og ukontrollable ved Jacobs følelsesliv, for samtidig viser de, at han er et fremmed og interessant element i den danske verden.

Indbildningskraften

Pga. den førnævnte episode med en kristen dreng vælger faderen at indhegne haven. Jacob vokser således op isoleret fra omverdenen. Inde fra den indhegnede have kan han fantasere om verden og børnene uden for plankeværket, og isolationen fører til en ensomhed og en besværlig blanding af længsel og uvilje mod de kristne drenge, der leger udenfor hegnet (s. 17). Manglen på social omgang med mennesker på sin egen alder begrænser drengens udvikling som socialt væsen. Jacob udvikler en overaktiv fantasi, og han udlever sin barndom gennem sine egne opdigtede eventyr og ikke i den reelle verden med andre børn:

Der skabte han sig i Ensomheden en heel Verden, hvori der ikke var andre Personer end dem, han kjendte, og iblandt hvilke Den spillede Hovedrollen, som han beskjæftigede sig meest med: han selv Naar han fik Skjænd eller led Ondt, tyede han herhen og fortalte sig selv om en anden Tilstand, hvori det gik ham bedre. [...] Men det Vigtigste deri blev dog altid Erindringen om Drengene ved Stranden, hans Længsel efter dem og han Uvillie imod dem

s. 17

Eventyrene bliver dog aldrig en idyllisk virkelighedsflugt, for antisemitismen fortsætter i drømmeverdenen. Drømmene får deres eget liv, og Jacob formår ikke at beherske dem eller karaktererne i dem. Isaks historier fodrer den lille drengs fantasi med uhyggelige og voldsomme billeder, og med tårer i øjnene finder Jacob sig igen og igen nødsaget til at slå de onde ånder i sine drømme ihjel, idet han forestiller sig selv som jødiske sagnfigurer eller en

²⁴ Gennem fortællerens brug af vilddyrbilledet adskiller Jacobs vilde natur ham dog også fra andre jøder, der af fortælleren netop karakteriseres som et forunderlig tålmodigt folkefærd (s. 223).

gammeltestamentlig Gud (s. 18). I sine tanker må han hver dag skabe og dræbe de jævnaldrende drenge, hvilket er et billede på det problem, der går igennem resten af romanen. Jacob oplever en indre splittelse mellem sin stræben efter ubetinget samhørighed med de kristne drenge (og senere det kristne samfund generelt), og modsat et had rettet mod drengene og verden, da han aldrig kan opnå dette mål. Jacobs sind er svært tilgængeligt for ham selv pga. det mylder af billeder, der vokser i hans sind: "*Disse Eventyr voxede op og blev Drengen for stærke; det var Aander, som han havde fremmanet, og som han ikke forstod at beherske. De laae som Taager i hans Hoved, [...]*" (s. 19). Jacob er her på et tidligt stadie i dannelsesprocessen, nemlig barndommen, og hans udvikling til voksen burde således indebære at få kontrol over indbildningskraften. Jacob formår dog aldrig at kontrollere billederne, og i stedet undgår han dem.

Fornuften

Faderens rolle i Jacobs opdragelse tager fat hvor Isaks slap. Faderen fortsætter med at oplære drengen i den jødiske tro og kultur, men hvor Isaks historier nærrede den lille drengs fantasi med voldsomme billeder, så lægger faderen vægt på en mere disciplinerende undervisning i den jødiske religion og kultur. Modsat Isak taler faderen til drengens fornuft:

Det er paa høie Tid, at Du lærer noget Ordentligt, sagde Philip: Din Onkel præker Dig Ørene fulde med Historier – kom med mig, saa ville vi begynde paa Ol'phbeis.

Et Instinct sagde Jacob, at han hos Faderen vilde finde det bedste Værn mod de frygtelige Eventyr, og glad greb han Faderens Haand

s. 19

Jacob beskrives som en ivrig student hos faderen og senere også på Københavns Universitet. Den intellektuelle ærgerrighed, der gør faderen stolt og senere i København sikrer Jacob pladsen som klassens bedste elev, beskæftiger Jacobs tankevirksomhed, og den etableres som et skjold mod den vildtlevende fantasi: "*thi naar han fæstede Tankerne dertil, havde Eventyrene ingen Magt*" (s. 20). Den intellektuelle dannelse og refleksionen bringer ikke beherskelse af indbildningskraften, men fungerer i stedet som en flugt fra det kaotiske sinds kræfter. I den virkelige verden bruges studierne også direkte som en flugt fra vanskelige situationer, som han ikke ønsker at beskæftige sig med. Bl.a. bruges hans eksamener som undskyldning til ikke

at mødes med Thoras ubehagelige tante, der udtaler sig meget direkte om sin misfornøjelse med hans jødiske kultur og tro (s. 191).

De Jødiske ceremonier

Den anden side ved den jødiske opdragelse, der står i kontrast til faderens undervisning, er de jødiske helligdage. Ceremonierne eksisterer på det samme metafysiske niveau som Jacobs fantasier, og de træder i stedet for de uhyggelige eventyr. De jødiske ceremonier indeholder et lag af mystik og magi, der taler til Jacobs drømmertilværelse. For Jacob og for den ikke-jødiske læser er denne verden eksotisk, og det interessante forstået som stofkategori kommer her til udtryk gennem lokalkoloritten og de dunkle myter og fortællinger, der måske bedst kan karakteriseres som en blanding mellem bibelhistorier og jødiske folkeeventyr. Ceremonierne bringer ham i en tilstand af ekstase: *"Glæden steg og blev næsten vild; [...] Barnet slog Tact i Bordet med et Glas i den ene Haand og en Flaske i den anden og græd af Jubel, saa de klare Taarer trillede ned ad Kinderne"* (s. 24). Hvor eventyrene omhandlede de kristne drenge nede på stranden, så kan længslen til dels nu vendes mod Gud og hans højere orden og retfærdighed; men skiftet sker dog ikke uden en henvisning til drengens fortsatte foragt mod drengene: *"Nu vil jeg ikke længer gjøre Drengene Fortræd; naar de fortjene det, vil Jødernes Gud gjøre det"* (s. 25). Som voksen gør Jacob op med den »latterlige Overtro« (s. 97), der omgiver de jødiske ritualer og værdier, men han nærer fortsat en kærlighed til de jødiske ceremonier: *"Jo, raabte Jacob, og han hengav sig med sin hele Sjæl til de Billeder, som denne Festdags Navn fremkaldte; jo, Jaumkipur er en skjøn og poetisk Fest!"* (s. 96). Der er dog ikke meget, som tyder på, at Jacob formår at holde fast i denne skønne og mysteriøse del af religionen. Inspireret af sin københavnske rektor og hans ubesværede morgenbøn (s. 92), forsøger Jacob at gøre op med den jødiske overtro. Han forsøger at bringe refleksionen ind i det metafysiske: *"Ceremonierne havde han søgt at underkaste sig og bringe i Harmoni med Reflexionen"* (s. 101). Ordet *underkaste* får en særlig klang, da det er religionen og derfor Guds domæne, som Jacob forsøger at undertvinge sin egen kontrol. Det kan måske forklare, hvordan Guds væsen beskrives ved Jacobs første besøg i synagogen, efter at han er begyndt sit opgør med religionens overtro: *"Det blev et Øieblik saa rædselsfuldt tomt i hans Indre. Sin Gud havde han afklædt alle Attributer, og hvad der var blevet tilovers af denne Guds Væsen, var næsten Intet"* (s. 94). Jacob mister her den enfoldige tro på Gud, men følelsen beskrives som en blanding af vemod over slægtens forfatning og en modsatrettet stolthed og nydelse ved sin egen

ophøjethed. Han har nu, modsat de andre jøder, forstået sandheden: At den sande »levende Aand« findes hinsides ritualerne og de nu meningsløse fysiske objekter (s. 94). Opgøret ender dog ulykkeligt. Først og fremmest etablerer det en mur mellem ham og familien, da faderen ikke kan acceptere Jacobs beslutning. Derudover forsvinder den midlertidige ro, som Jacob følte, da han hengav sig til en højere magt. Jacob kan ikke slippe barndommens glade minder fra de jødiske højtider, men samtidig kan han ikke fuldt ud hengive sig til troen. Uroen beskrives i en scene, hvor Jacob møder rabbineren i København. Jacob beundrer og misunder rabbineren hans indre ro, der skinner klart igennem i hans ydre fremtræden:

[...] over den gamle Mands hele Ydre, over alle hans Omgivelser, hvor gammeldags og falmede de end vare, hvilede en Fred, der uvilkaarlig vakte hos Jacob en dyb, vemodig Længsel, [...] Her, kunde han see, havde Tvivlen aldrig naaet hen, her herskede en evig Sabbath; alene i Selskab med sin Gud, adskilt ved Ceremonierne fra den hele christne Verden, levede denne Mand i et aandeligt Canaan

s. 116

Omvendt fornemmer rabbineren en uro i Jacob. Han ser i ham et »fremmed Element« (s. 117), der må identificeres som Jacobs kærlighed til den danske poesi og oplyste kultur, der kan spores tilbage til moderens rolle i opdragelsen. Jacobs forsøg med at bringe refleksionen ind i troen ender i stedet med at bringe tvivl og uro ind i hans indre. Jacobs problemstilling kan derfor relateres til Kierkegaards syn på det interessante individ. Ifølge Kierkegaard kan individet (gen)erhverve umiddelbarheden gennem en enfoldig tro, men Jacobs dannelse viser en modsat og negativ bevægelse, hvor troen opgives pga. refleksionen.

Moderens sange

Som modsætning til Isak og Philips jødisk-funderede lærdomme står moderen, der synger danske viser og sange for drengen. Moderens stemme beskrives som en fremmed og livfuld melodi:

Det var for Jacob Toner fra et andet Land og en anden Slægt; gule Lokker og blaae Øine dukkede op af disse Tonebølger, de betragtede ham saa fremmed, og dog var der ligesom et hemmelighedsfuldt Bekjendtskab mellem dem og ham;

Moderens sange minder om de jødiske ceremonier idet, de frembringer en form for mystisk-ekstatisk stemning. Viserne taler til Jacobs følelser og sanser. De eksisterer på samme metafysiske plan som fantasieventyrene og de jødiske højtider, men samtidig viser de det paradoksale i Jacobs eksistens, da de danske sange fremstår som toner fra et fremmed land. Vores jødiske helt fødes som en fremmed i sit eget land. Moderens påvirkning har måske den største indflydelse på barnet, for det er hos hende, hvor kimen til Jacobs længsel mod den anden verden for alvor næres. I sin læsning af "Forførerens Dagbog" skelner Isak Winkel Holm mellem en interessant og en skøn oplevelse, og skriver at "*I den skønne oplevelse lader forstanden sig overvælde af anskuelighed og opsluges i en konkret situation*", hvorimod "*[...] det interessante beskrives som en mellemtilstand mellem anskuelig overvældelse og forstandsmæssig kontrol*" (Holm 1998:206). Jacobs nydelse, både ved poesien og ved de jødiske ceremonier, beskrives som en følelse af ekstase, der indeholder et tab af kontrol. Det er derfor ikke den interessante selvsmagen, som vi fx ser i "Forførerens Dagbog", hvor den æstetiske nydelse kommer i form af den interessante sammenblanding mellem den følelsesmæssige overvældelse og en refleksionsmæssig overskuelighed. Det er derimod en skøn oplevelse af momentan idyl og harmoni. De tidligere nævnte eventyr havde fokus på drengene på stranden og Jacobs længsel efter at lege med dem. I moderens viser forbindes hans længsel med poesiens »legende Billeder« (s. 38), og poesien bliver en unaturlig erstatning for den naturlige dannelse, der sædvanligvis opnås gennem omgang med jævnaldrende børn. Viserne peger på én gang udad, og gør drengen bevidst om en idyllisk og harmonisk verden "*[...] udenfor Stakittet, hvor han tænkte, at Fortsættelsen fandtes*" (s. 39), og samtidigt farligt indad, som en bevidsthed om alle de glæder, der allerede var ham forbigået:

[...] det uhyre Savn af al barnlig Glæde modnede Barnets Sjæl paa en unaturlig Maade; ubevidst var det for ham, ikke som om han saae ud i Livet og længtes, og længtes forgjæves, men som om han saae tilbage paa et tilbagelagt, goldt og glædeløst Liv, Savn og Smerte svulmede ud over Hjertet, og Barnet brast i heftig Graad

Melodierne har derfor ikke en entydig positiv værdi, da de for Jacob får deres kraft gennem de gamle uforløste længsler. Jacobs behov for poesi lever videre som en evig længsel, og i

København fortsætter den ved, at rektoren på hans latinskole giver ham Oehlschlägers nyligt udkomne digte med ordene: "[...] *man har godt af at see sig lidt om i Verden*" (s. 89). Poesien og drømmene kommer dog som erstatning for et ikke eksisterende venskab med de andre jævnaldrende drenge. Det er en længsel mod poesiens idyl, der fodres af virkelighedens mangel på samme. Jacob elsker den danske poesi, fordi den bringer ham i kontakt med den danske kultur, hvor han ellers normalt er et fremmed element. Poesien og hans affektion for de metafysiske oplevelser bliver en essentiel del af Jacobs karakter. På en senere skovtur med universitetskammeraterne erklærer han, at han tror på »den evige Poesi« (s. 135). For Jacob er poesien en livsnødvendighed: "*Naar Poesien dør i mig, dør min Sjæl, om end Legemet lever en Stund endnu*" (s. 135). Poesien må her forstås som et billede på den fuldkomne integration, og det bliver hans erklærede mål at bringe poesiens harmoni ind i den virkelige verden.

Balscenen

Jacobs første møde med sin senere forlovede til et bal, pigen med det tvetydige navn Thora, er derfor af stor betydning for romanen, da hun repræsenterer virkeliggørelsen af hans længsler. Scenen er i sig selv yderst interessant, og den lægger ud med en længere, nærmest lyrisk, beskrivelse af rummet fra fortælleren, hvor den trivielle sal ved lyden af violiner forvandles til et jonisk tempel og baldeltagerne til olympiske guder og gudinder (s. 148). Ift. det interessante er det værd at lægge mærke til, hvordan forfatteren ganske ukarakteristisk for romanen mister grebet om hovedpersonen. Jacobs beruselse ved situationen har direkte indflydelse på fortælleren: Jacobs sindstilstand viser sig både i beskrivelsen af scenen, men ligeså vigtigt forhindrer den fortælleren i at dykke ned i hans sind. Det klare overblik over historien, der generelt er i romanen, forsvinder kortvarigt til fordel for en beskrivelse af stemningen i scenen. Som Brix beskriver det, får fortælleren først mulighed for at videreføre historien, da Jacob "[...] *vaagner af sin skønne Rus til Refleksion [...]*" (Brix 1962:125). Jacob nævnes for første gang i scenen, da han kortvarigt stopper op for at overskue situationen: "*Et Øieblik lyttede Jacob, da Musikken jublede, [...]*" (s. 149). Når Jacobs sind oprøres, fortaber teksten sig i løsrevne stemninger og sansninger, og det interessante er ikke længere kun i stoffet, men kommer også til udtryk i formen. Den kaotiske form fortsætter i det efterfølgende kapitel, hvor Jacob i en blanding af had og kærlighed til Thora, som han endnu ikke har fortalt, at han elsker, isolerer sig fra omverden og hengiver sig til sine følelser og mørke tanker. Hanne Marie Svendsen har beskrevet denne del af romanen som dagbogsoptegnelser

(Svendsen 1967:48), hvilket jeg er ganske uenig i, men det er værd at inddrage, da det viser, hvor ukarakteristisk denne bid er ift. resten af romanen. Fortælleren synes umiddelbart at have mistet kontrollen over teksten, hvilket først brydes, da Jacob får besøg af Levy og derved igen får styr på sine tanker og følelser. Det interessante viser sig her i tekstens manglende overblik. Jacobs sindstilstand overtager fortællingen, og i en tre siders strækning forsvinder den episke fortæller fuldstændig fra teksten, hvor tolv usammenhængende og følelsesbetonede tekstbidder præsenteres direkte for læseren uden fortællerkommentarer, i en stil der minder om Kierkegaards "Diapsalmata".²⁵ Det er små løsrevne grublerier, der indeholder en forvirrende mængde af metaforer, (bibel)referencer og selvfølgelig:²⁶

... Han gaaer med rød Kjole med Epauletter, bærer Fjer i Hatten og Sværd ved Siden, og jeg – er en Jøde!

... Gemoro siger, at man skal lære at ride, fægte og svømme. Jeg har erhvervet mig disse Færdigheder. Jeg er en Ridder forklædt i jødisk Dragt – Ulykken er kun, at jeg ikke kan afkaste Forklædningen.

... Den brænder mine Indvolde som Dejaniras Kjortel bestrøgen med Nessus's Blod

s. 154

Ifølge Barlby skal det interessante forstås som et litterært spil mellem stof og form (en dobbelt forskydning): "*Forskellige fortælle-mæssige (narratologiske) greb mangedobler "det Interessante". Der er noget interessant stof, der bliver behandlet på en litterært interessant måde, [...]"* (Barlby 1997:22). Man kan her beskrive *En Jøde* ud fra Barlbys dobbelte forskydning. Formen afspejler Jacobs indre forvirring. Skellet mellem form og stof forsvinder, og læseren hensættes i en labyrintisk samling af sansninger og øjeblikstilstande. Formen giver en abstrakt forståelse af Jacobs kaotiske sind – teksten *viser* frem for at fortælle og formidle. Dermed bliver Jacobs indre kamp mere virkelig (og interessant!) for læseren.

Thora

I den hidtidige forskning i romanen har man udelukkende fokuseret på hovedpersonen, men der er også andre personer i romanen, som man kan analysere ud fra denne opgaves optik. I

²⁵ Fra 1. bind af *Enten-Eller*

²⁶ At analysere disse tanker ville være et projekt i sig selv, så jeg vil afholde mig fra at beskrive de mange billeder og intertekstuelle referencer

det før nævnte bal møder Jacob Thora, og hun bliver introduceret som en legemliggørelse af moderens sange: "*Da gjenkjendte han pludselig Scenen. Her vare de blaa Øine og de lyse Lokker fra hans Moders Sange, Eventyrene vare blevne virkelige, han holdt en af Skikkelserne i sine Arme*" (s. 149). Jacob kommer til at forbinde sin fremtidige lykke og inklusion i det danske samfund med hende og deres forhold. Jacob idealiserer derfor Thora, men allerede ved deres første møde viser der sig en krakelering i fantasibilledet. Bag hendes umiddelbare skønhed og ynde er der en farlig dobbelthed i hendes blik: "[...] *i hendes Øine var en dobbelt Bund; hun saae ikke paa ham, og dog saae hun ham. Der laa i dette Øiekast et Udtryk, som for et Øieblik satte hans Phantasi i en urolig Bevægelse*" (s. 149). Øjeblikket er dog hurtigt overstået, og pga. dets flygtighed vælger Jacob at tilskrive det en fejltagelse fra egen side, at han havde set denne »glasagtige Stirren« i det nu yndige og ufarlige ansigt (s. 149). Blikket forurolicher ham, men han vælger at se bort fra dobbeltheden og forestille sig, at den ikke eksisterer. Jacobs søgen efter evig poesi har nu fået fast form, og han projicerer alle sine forestillinger om evig harmoni og idyl over i Thoras væsen. Han forkaster enhver dårlig tanke om hende, hvilket fx ses i den efterfølgende samtale med Levy (s. 157). Selv da han finder Thora og løjtnanten Engberg, Jacobs rival, i en tete-a-tete, vil han hverken tillægge hende skyld eller anklage (s. 216). Udover balscenen optræder dobbeltheden i Thoras blik to gange yderligere i romanen: både i en scene kort efter ballet, hvor Jacob og Thora sidder alene i en intim samtale, og sidste gang i en scene mod enden af romanen, hvor Jacob opdager Thoras udenomsægteskabelige affære med løjtnant Grabow. I sidstnævnte dør Jacobs tro på den evige poesi, da han bliver vidne til Thoras moralske forfald, og han kommer med et symbolsk suk, måske et dødens suk (s. 280). I scenen bruger fortælleren to gange ordet *glasagtig* til at beskrive Thoras udtryk, og ifølge Brøndsted skal blikket tolkes som et tegn på Thoras erotiske væsen: "*Det er Thoras sensualisme, en egenskab hvis optræden hos gode borgerdøtre efter tidens decorum måtte omskrives med diskretion; den passede ikke ind i en romantisk opfattelse af erotikkens væsen*" (Brøndsted 1967:46). Thora giver selv et mere direkte indblik i sin erotiske karakter, da hun, ligesom Elise i *Sildig Opvaagnen*, får en stemme i romanen gennem brudstykker af flere ikke-afsendte breve og et enkelt afsendt. Som Brøndsted beskriver, gennemgår Thora i sine breve en gradvis tilvænnning til Jacobs jødiske afstamning (Brøndsted 1967:35). Brevene udtrykker dog andet og mere end en tilvænnning, faktisk bliver det hurtigt klart, at netop Jacobs fremmedhed virker eksotisk og dragende. I det første brev latterliggør Thora to kristne mænds forsøg på at kurtisere hende, heriblandt Jacobs rival løjtnant Engberg, ved at

sammenligne dem med stridende haner. Thora virker ganske vant med at blive kurtiseret, men blandt de velkendte typer bejlere "[...] *var der ogsaa paa dette Bal et mærkeligt Menneske*" (s. 159). Thora præciserer ved at skrive, at det mærkelige ved Jacob var, at han trods sin fremmedhed, den jødiske etnicitet, "[...] *ganske var at see til som de andre unge Cavalierer [...]*" (s. 159). Men netop pga. fremmedheden virker han interessant for Thora:

--- Jøde ... Der hyller sig noget Dunkelt, ligesom Had og Foragt, om dette Ord; men hvergang jeg betragter det i Nærheden; svinder det bort som en Skygge [...] Det maa ligge i, at der er noget Fremmed, Eventyrligt ved denne Nation; den nedstammer fra Orienten, den er saa underlig og fremmed midt iblandt os

s. 160

Ligesom Jacob er Thora fanget af sine egne drifter. Jacob forelsker sig i Thora, fordi hun for ham symboliserer inklusionen i de kristnes samfund og en jordisk idyl, som han ellers kun har oplevet metafysisk gennem religionen og moderens poesi. Jacob stræber mod inklusionen og søger offentlig accept af deres forhold. Thora oplever Jacob som eksotisk og dragende, og hun giver udtryk for et modsatrettet behov:

[...] det forekommer mig, [...] at han allerede havde valgt sig en deilig Pige af sit Folk, den bedste af dets Døttre, med hvem han engang vilde drage sig tilbage og skjult for Alverden være lykkelig. [...] jeg følte ... jeg kan jo godt skrive det, jeg behøver jo ikke at afsende Brevet ... at jeg gjerne selv vilde have været denne Pige af hans Folk

s. 161

Thora gennemgår en erotisk udvikling. Gennem forholdet til Jacob bliver hun bevidst om sin seksualitet og sine erotiske virkemidler: "*Hans Læber bævede, hans Kinder vare ganske blege; men i hans Øine var der en Stolthed, som om han havde vundet Alverden ... jeg blev ganske stolt af mig selv*" (s. 162). Thora er en interessant karakter i sin egen ret, og hendes senere moralske forfald, affæren med Grabow, viser tegn på en interessant indre kamp mellem den erotiske lyst og en samtidig foragt for sig selv og resten af verden:

Hun gyste og rev sig ud af hans Arme. Lidt efter strøg hun Haaret fra hans Pande, saae ham stivt ind i Ansigtet og sagde: Grabow! Der vil komme

en Tid, da Du forlader mig, og da vil Du ringeagte mig; men jeg agter heller ikke Dig: Det skal Du vide.

Vær nu ikke barnagtig! sagde han og lagde Armene om hendes Liv.

Hendes Øine antog igjen det glinsende, glasagtige Udtryk, og deres Læber mødtes i et langt Kys

s. 280

3.3.4. Refleksion

Som jeg ser det, er det interessante ved Jacobs karakter stærkt forbundet med den indre splittelse og den kaotiske indbildningskraft. Jacob er ikke en interessant helt i samme stil som fx Johannes Forførelsen, der via den kølige refleksion formår at spalte sit indre i et sansende jeg og et reflekteret jeg, og derfor kan opnå en voyeuristisk nydelse af sig selv. Jacob er derimod opslugt af indbildningskraften. I de ovenstående beskrivelser af Jacobs barndom er han langt mere sammenlignelig med den forførte Cordelia, der netop ikke har erhvervet sig selv gennem refleksionen. Aage Henriksen skriver i *Kierkegaards romaner*, at den interessante kategori, som Johannes søger i Cordelia, kan beskrives som en strid mellem natur og frihed, der bliver synlig i det ydre: "[...] i den unge pige, som er blevet sig sin attrå bevidst, mødes viljen til hengivelse af den naturlige blufærdigheds stærke indre modstand, og det er hendes svimlen under sammenstødet, der er interessant" (Henriksen 1969:39). Cordelia bliver interessant for Johannes, idet det erotiske begær forbindes med bevidstheden, uden at driften derved kommer under kontrol. Det er udviklingen fra erotisk begær til seksualitet, der er det interessante ved Cordelia. I *En Jøde* er driften ikke af erotisk art, men Jacob oplever en indre kamp mellem en drift og en indre modstand, der ikke klart kan formuleres og kontrolleres af forstanden. Jacob ønsker til dels at underkaste sig den danske kultur, hvorved han håber på at blive accepteret som et frit menneske. Iht. Brøndsted kan man kalde naturdriften for en *frihedstrang* (Brøndsted 1967:28). Men driften mødes af en indre modstand, Jacobs jødiske natur, og han får modsat Cordelia aldrig kontrol over de indre kræfter.

Jacob oplever en splid mellem sin umiddelbare væren og refleksionen, og han må med Kierkegaards begrebsapparat beskrives som en dæmonisk indesluttet karakter. Umiddelbarheden, som Jacob aldrig fik afprøvet og finpudset som barn, bliver forsøgt gemt væk af frygt for, at hans fremmede natur ikke passer ind i omgivelserne: "*Mig forekommer det, at vi netop ere det Modsatte af Amphibier, at vi have forladt det Element, hvor vi hørte hjemme,*

og begivet os ind paa et, der ikke stemmer med vor Natur" (s. 114). Det tidligere omtalte vilddyrbillede, der blev forbundet med den jødiske etnicitet, er blevet indoptaget i Jacobs egen selvforståelse, hvilket ses ved, at han bruger tigreren som metafor om sig selv (s. 153). Han har internaliseret den tidlige antisemitisme og hadet fra omverdenen, hvilket skaber problemer, da han samtidig insisterer på at identificere sig med det jødiske. Jacobs problem er således både en reaktion på den ydre verdens uretfærdighed og en indre strid forbundet med det idealistiske i hans natur: Han insisterer på at blive anerkendt som en naturlig del af det dannede danske samfund, men samtidig identificerer han sig med dét, som er anderledes fra resten af samfundet (og som han selv forstår som et fremmed element).

Som Bach skriver, er Jacob selv dette ubevidst: "*At konflikterne ligger gemt i ham selv, undgår han ved forskellige manøvrer at se i øjnene*" (Bach 2004:140). Jacob vender sit kritiske blik udad mod verdens uretfærdigheder. Jacob forsøger at holde sin fremmede (jødiske) natur skjult fra omverden, og her bliver selvrefleksionen et middel. Når han mister kontrollen over sit ydre og viser glimt af sit fremmede indre, følges det af en skamfuldhed. Et eksempel på dette ses på den tidligere nævnte skovtur, efter at han i bitterhed havde raset over, at jøder ikke var berettiget til at få de samme erhverv som de danske: "*Jacob var udmattet af sin egen Ivrighed, han følte en vis Skamfuldhed over den Hensynsløshed, hvormed han havde hengivet sig til sine Følelser*" (s. 142). For Jacob får selvrefleksionen derfor en negativ effekt, da den forhindrer ham i at leve i nuet. Jacob er en tilhyllet eksistens. Der er en disharmoni mellem det indre og det ydre, og det er på flere måder hans hemmelige verden, der skaber hans problemer, hvilket Levy også gør ham opmærksom på: "*hvorfor overvinder De ikke Dem selv til engang at berøre disse delicate Følelser, gjør hende til Deres Fortrolige – nu! der have vi jo Lægemidlet! Tal til Pigebarnet, Menneske!*" (s. 178). Som Brøndsted har skrevet, har Levy to hovedfunktioner (ud over sin umiddelbare funktion som karakter): "*dels at stille [Jacob] i relief gennem sin egen analoge situation, dels at indvirke på ham næsten som forfatterens medium*" (Brøndsted 1967:26). Her er det forfatterens medium, der kritiserer Jacobs valg om, ikke at åbne sig op for omverdenen. Jacobs erklærede tro på evig poesi er også en stræben efter fuldstændig harmoni i tilværelsen, der ville betyde en fuldkommen accept af Jacobs fremmedhed og en uforbeholden inkludering af ham i det dannede kristnes miljø. En sådan harmoni og frihed kan dog ikke opnås, så længe Jacob ikke selv forliger sig med sin fremmedhed og gør den synlig for omverdenen. Ifølge Bach undgår Jacob at forholde sig til sin

egen fremmedhed. Som barn søgte Jacob ly for sine tanker og sin fantasi ved at fordybe sig i faderens lærdomme om den jødiske kultur, og senere som voksen "[...] *sker der en flugt fra problemernes virkelige centrum, der kanaliseres ud til konflikter i omverdenen, [...]*" (Bach 2004:140). Han formår aldrig at komme til bunds i barndommens traume: splittelsen mellem længsel og had til de kristne.

Levy som kontrastfigur

Levy fungerer som kontrastfigur til Jacob, da han netop får en lignende situation til at fungere, og for Rubow er Levy derfor beviset på, at Jacobs problemer ikke er forbundet med den ydre konflikt mellem det jødiske og kristne (Rubow 1952:32). Jacob og Levy er på mange måder lig hinanden: ligesom Jacob er Levy opdraget i et ortodokst jødisk hjem, for senere at flytte til København for at blive akademisk uddannet. Begge lever de mellem to miljøer: et traditionsbundet jødisk samfund og et moderne, dannet samfund i København. De tænker »i samme Retning« (s. 114) og udvikler hurtigt et stærkt venskab. I en før nævnt samtale mellem Levy og Jacob peges der på en essentiel forskel i deres opfattelse af misforholdet mellem de etnisk danske og dem af jødisk afstamning. Hvor Jacob beskriver forholdet som en kamp mellem sin jødiske natur og det dannede danske samfund, så ser Levy anderledes positivt på sagen: "*Vi jødiske Studenter ere Amphibier, der kunne leve baade hos Jøder og Christne*" (s. 114). I modsætning til Jacob kan han tilegne sig begge sociale situationer lige vel, så længe de ikke sammenblandes. Det kulturelle skel er ikke blevet en del af hans natur. Jacob derimod oplever skellet som en kamp mellem sin natur og omgivelserne. Han kan ikke fravælge hverken den jødiske opdragelse eller den akademiske dannelse ud fra omstændighederne, og følgelig er han til hver en tid splittet, både blandt jøder og kristne. Ift. dannelsesproblematikken kan man her sige, at hvor Jacobs projekt er idealistisk, er Levys projekt derimod realistisk. Levy løser ikke problemstillingen med det kulturelle skel, men vælger at forlige sig med en opdelt verden. Han lider ikke den samme tragiske skæbne som Jacob, men hans succes er kun relativ, da den baserer sig på en evne og villighed til at overhøre samfundets antisemitisme. Jacobs idealistiske forestilling om en komplet harmoni mellem de to kulturer fører til, at han ikke kan acceptere den samfundsmæssige uretfærdighed, og netop accepten er ifølge Hansen grundlæggende for dannelsens succes, da man kun bliver et frit menneske "[...] *ved at acceptere og elske den guddommelige nødvendighed, ved at gøre sig til ét med den*" (Hansen 1968:25). Levy accepterer den *guddommelige nødvendighed*, men hans egen tilværelse og

frihed er relativ og kræver en accept af potentiel diskrimination, eller som Levy selv formulerer det, er alt godt "*Naar man har et let Sind og engang imellem lukker Ørene i, [...]*" (s. 114). I modstrid med Rubow mener jeg, at Levy både viser det individuelle og kollektive ved Jacobs tragiske situation. Levy lider ikke samme skæbne, men Jacobs problem løftes over i en generel problematik omkring den jødiske identitet, der for begge vores jødiske repræsentanter skal gemmes væk, hvis man ønsker at blive inkluderet i samfundet. Som jeg ser det, er Levys løsning, om end bedre end Jacobs, ikke fantastisk. Romanen præsenterer ikke en højere orden, som individet skal finde frem til for at nå frem til det ideale i tilværelsen. Friheden for den danske jøde er relativ og kræver en accept af tilværelsens manglende retfærdighed. *En Jøde* udfordrer derfor, ligesom *Dina* og *Sildig Opvaagnen*, de Silentios beskrivelse af det etiske som det åbenbare. Positionen som tilhyllet karakter er, når vi kigger på både Levy og Jacob, ikke et aktivt tilvalg for 1800-tallets danske jøder. Det er ikke en uetisk position, men en påtvungen identitet, som er resultatet af samfundets konventioner, og heri ligger romanens samfundskritiske potentiale. Det er dog umiddelbart kun Jacob, der er interessant. Modsat Levy kan han ikke holde sin fremmede natur gemt væk. Han kan ikke, som Levy fordrer af ham, *betvinge sit sind*: "*De kan godt være som jeg og omgaaes de Christne. Betving blot Deres Sinds Pirrelighed*" (s. 129). Det interessante er således ikke blot det tilhyllede, men i ligeså høj grad det utilpassede. Den skjulte natur bliver først interessant for andre, når den kan ses/fornemmes i det ydre, og Jacob bliver gennem hele romanen, i både det jødiske og det kristne miljø, karakteriseret ved den indre uro og fremmedhed af både forfatteren og andre karakterer. Deri ligger det psykologiske problem, som Jacob ikke er stærk nok til at overvinde: at tilpasse sig en samfundsorden, der i grunden er uretfærdig.

3.3.5. Delkonklusion

Det interessante i *En Jøde* kommer til udtryk på flere måder, men mest markant for genren vil jeg nævne to ting: Først og fremmest viser det sig i tematikken som et brud med dannelsesromanens søgen efter harmoni. Fortællingen følger dannelsesromanens trefasede struktur, men det lykkes aldrig for Jacob at finde det meningsfulde i tilværelsen. I modsætning til grundopfattelsen i den klassiske dannelsesroman er barndommen ikke et harmonisk paradys, og Jacob formår aldrig at overvinde kampen mellem sin jødiske natur og længslen mod inklusionen i det danske samfund. Jacob forbliver hjemløs gennem hele livet, og den indre splittelse og kamp er i sig selv interessant at følge. Dernæst viser det interessante sig i

formen de steder, hvor fortælleren mister kontrol over historien. Det sker i de situationer, hvor Jacobs voldsomme indre rørelser overtager fortællingen, der fortaber sig i løsrevne stemninger og sansninger. Formen giver her en abstrakt forståelse af Jacobs kaotiske sind, hvor skellet mellem stof og form forsvinder, således at den indre kamp fremstår mere interessant for læseren.

I *En Jøde* udfordres de Silentios beskrivelse af det etiske som det åbenbare. Både Levy og Jacob er nødt til at skjule deres fremmede, jødiske natur. Positionen som tilhyllet eksistens er derfor ikke en uetisk position, som de selv har valgt, men en identitet som er dem påtvunget for at kunne inkluderes i det danske samfund. For danske jøder er friheden relativ, og Jacob går til grunde, da han aldrig bliver i stand til at tilpasse sig en samfundsorden, som er grundlæggende uretfærdig over for jøderne. Levy lider ikke den samme skæbne, da han forstår at acceptere netop dette, og han viser således både det individuelle og det kollektive ved Jacobs situation. Romanen viser derfor, hvordan den etiske gennemskuelighed ikke er gældende for danske jøder, og det interessante får en samfundskritisk funktion i romanen.

4. Diskussion

4.1. Genrens betydning for det interessante

I min problemformulering spurgte jeg ind til genrens betydning for fremkomsten af det interessante, og jeg har i mine tre analyser set forskellige måder, hvorpå det interessante kommer til udtryk. Det er dog mindre klart, i hvor høj grad forskellene kan tilskrives de forskellige genrer.

Der er adskillige fællestræk i de tre analyserede tekster, hvor især stoffet og tematikken er sammenligneligt. I alle de tre tekster er der en fascination for tabubelagte situationer og individets komplekse psykologiske dybder, og de interessante karakterer viser flere lighedstræk: Temperament, lunefuldhed, duplicitet og lidenskabelighed er alle karakteristiske interessante træk. Billedsproget har en fremtrædende rolle ift. det interessante, og metaforer, symbolik og sammenligninger er alle virkemidler, der bruges i teksterne til at forbinde nye og anderledes forestillingsområder til karakterer og situationer. Billeder rummer et betydningsoverskud. De har evnen til at tilføre nye betydninger til et fænomen og udvide læserens forståelse, men på samme tid forhindrer de en entydig betydningsdannelse. I *Sildig Opvaagnen* bruger fortælleren metaforer til at understrege det exceptionelle og nærmest overnaturlige ved Elises karakter, og i *En Jøde* bruges bl.a. vilddyrmetaforen adskillige gange for at vise, at Jacob er et fremmed element, der skiller sig ud fra de etnisk danske. I *Dina* bruges symbolikken til at pege på nogle af de indre rørelser, som ikke kan blive direkte fortalt. Dette ses bl.a. i *Ulfelds have*, hvor den dresserede natur står i modsætning til den vilde natur ved Højby, hvilket symboliserer dupliciteten i hans indre. Derudover giver *Dina* sine blomstersvibler en symbolsk betydning, der lader læseren ane, hvilke motiver der gemmer sig i hendes sind.

I *Dina* er det dialogen og handlingen, der åbner op for det indre. Heibergs *moderne karaktertegning* er derfor heller ikke specifik for dramagenren, men potentielt mulig for alle teksttyper, der indeholder handling og dialog. *Dina* giver glimtvisse indblik i det indre, og karaktererne udvikles gradvist. Det er hovedsageligt læseren selv, der må tolke replikkerne og handlingen. Der er dog eksempler, hvor Oehlenschläger vender tilbage til den antikke karaktertegning, som Heiberg kritiserede. I analysen viste jeg et eksempel, hvor Ulfeld selv fortæller, at hans ydre overgivenhed vidner om et mørkt sind (Oehlenschläger 1901:622).

Ligeledes lader Oehlenschläger en af sine karakterer, hofmarsken Lykke, sige »afslides« (hvilket teknisk nærmer sig monologen, der blev stærkt kritiseret af Heiberg): "*Fordømt! Jeg havde haabet, at han skulde/ Forløbet sig. Han fandt sig dog deri/ Med mere Fatning, end jeg havde ventet*" (Oehlenschläger 1901:625). Ulfelds senere udbrud sker derfor ikke uden et par forvarsler, hvor karakterer i værket påtager sig en formidlende rolle og forbereder læseren på Ulfelds interessante udbrud. Dette går imod Heibergs beskrivelse af den moderne karaktertegning. Heibergs kritik af *Væringerne i Miklagaard* lægger op til, at den dramatiske kunst gradvist skal *vise* glimt af de indre rørelser frem for at lade sine karakterer *fortælle* læseren, hvordan tingene hænger sammen. Dramaet har ikke en fortolkende og formidlende fortæller. Den tydeligste forskel mellem dramaet og de to episke genrer har derfor været fortælleren, da man må forestille sig, at karaktertegningen i de episke tekster adskiller sig fra dramatikken deri, at fortælleren vil afsløre karakterernes indre. I *Sildig Opvaagnen* er den homodiegetiske fortæller personligt involveret i historien. Alt i novellen er fortalt, men det personlige engagement fører til, at Vilhelms fortolkning kommer til at stå i et misforhold til hans gengivelse af handlingen. Vilhelm indgår i en form for dialog med læseren, da han ønsker at inddrage denne i domsfældelsen af Elise. I første omgang er det derfor ud fra det fortalte, at Elise er interessant, men gennem novellen bliver fortælleren selv interessant. Det er den implicitte forfatters demaskering af den eksplicitte fortæller, der skaber en ny forståelse af karaktererne. Ifølge Baggesen er hovedeffekten ved den uvidende jeg-fortæller, at fokus rettes mod begivenhederne frem for karaktererne:

Hvis nemlig præsten havde forstået den kvinde, han nu skildrer som en almindelig tøs og havde ladet denne forståelse farve sin fortælling, ville det psykologiske portræt alene være kommet til at stå i hans fortællings brændpunkt, og de begivenheder, denne psyke udløste, ville være reduceret til blot ledsagende omstændigheder til karakteristikken. Men nu rettes opmærksomheden i langt højere grad mod begivenhederne selv

Baggesen 1995:66

Det interessante er derfor knyttet til den dobbelte læsning, som læseren er nødt til at foretage, da den rette fortolkningsnøgle først introduceres i Elises breve til sidst i novellen. På den måde bruges den upålidelige fortæller til at styrke læserens opmærksomhed på handlingen og fortællerenes formuleringer. Dette er sammenligneligt med Heibergs fokus på at vise frem for

at fortælle, da læseren afviser jeg-fortællerens fortolkning og nærlæser beretningen i et ønske om at løse de gådefulde forhold, som han stiller op. Man kan derfor overføre Heibergs beskrivelse af den moderne karaktertegnning i dramatikken til *Sildig Opvaagnen*, fordi novellen udfordrer fortællerens pålidelig, men den upålidelige fortæller er dog på ingen måde specifik for novellen. Det var ikke Heibergs intention, at man skulle overføre hans dramateori til episke tekster, der hellere skal »fortælles end vises« (Heiberg 1861:261), men det har netop givet mening at undersøge, hvordan fortællende tekster har valgt at udfordre fortællernes autoritet. Erik A. Nielsen har beskrevet, hvordan det interessante blev en del af kompositionen og den stilistiske behandling af stoffet. Man kan her bl.a. nævne Kierkegaards "Forførerens Dagbog", der er en fragmentarisk samling af brudstykker fra Johannes' dagbog og breve. I "Forførerens Dagbog" har man fornemmelsen af at læse en tekst af en person, der er ude af kontrol. Johannes' dagbogsoptegnelser veksler mellem det euforiske og ufokuserede og andre kynisk-kølige tekstbidder, hvor Johannes med overblik og præcision tilrettelægger forførelsen af Cordelia. Denne vekslen mellem lidenskab og kølig refleksion giver teksten et præg af disharmoni, der minder om fortælleren i *En Jøde*, når denne kortvarigt mister kontrollen over historien. Nielsen nævner selv H.C. Andersens *Kun en Spillemand* (1837) som et eksempel på en roman, der dengang blev kritiseret for ikke at indeholde et perspektivisk punkt, men i stedet fortabte sig i løsrevne iagttagelser og sansninger. Ifølge Nielsen var dette kendetegnende for den interessante litteratur:

Også kompositionen antager dæmoniske træk. Hvis man om den foregående kunst kunne sige, at den havde til hensigt at anbringe læseren eller tilskueren i værkets perspektiviske punkt, og således stillede frem imod en art livsoverblik, så kommer det om den interessante kunst til at gælde, at den egentlig ikke er i besiddelse af en sådant perspektivisk punkt. Eller: der hvor kunsten stadig kan siges at være i besiddelse af et sådant, dér stiler den ikke direkte imod at bringe læseren dertil, men interesserer sig mere for at nedsænke ham eller hende i den række af kriseagtige sindsstemninger som indfinder sig, mens vejen tilbagelægges. Også kunstværket bliver labyrintisk, skønt rimeligt nok i mange forskellige grader for forskellige kunstneres vedkommende

Nielsen 1975:135-136

I *En Jøde* eksisterer dette perspektiviske punkt, og den har derfor været særlig svær at analysere ud fra det interessante, for så vidt man ikke blot leder efter begrebet forstået som tematik og stof. Romanen er ikke en disharmonisk og gådefuld samling af stemninger, men derimod er den harmonisk opbygget. Tematisk bryder Goldschmidt med dannelsesromanens ofte harmoniserende udtryk, men i kompositionen er den i overensstemmelse med genrekonventionerne. For det meste. I *En Jøde* ses det interessante i formen, når fortælleren kortvarigt mister evnen til at overskue og klart formidle stoffet. Jeg har i analysen peget på, hvordan dette sker, når Jacob er oprørt, hvorved skellet mellem form og indhold opløses. I dansk kontekst kan man på den måde finde tidlige eksempler på det interessante i den litterære form i bl.a. Jens Baggesens (1764-1826) *Labyrinthen* (1792-93) og Johannes Ewalds (1743-1781) *Levnet og Meeninger* (1774-78). I førstnævnte kan man bl.a. nævne beskrivelsen af katedralen i Strasbourg, hvor sproget indeholder den samme febrilske svimmelhed, som Baggesen selv havde oplevet, da han besteg katedralens spir. Formen har derfor taget karakter af indholdet, hvilket er det samme, som vi ser i romantismens interessante litteratur. Det interessante er derfor forbundet med den fortolkningskrise, som læseren sættes i, når de stilistiske virkemidler er blevet vigtigere end den ligefremme formidling af stoffet. I Jacobs diapsalmata-grublerier prøver Goldschmidt ikke på at forklare hans forvirrede sindstilstand, men derimod viser han det gennem formen, der i sig selv er blevet kaotisk. Man kan forestille sig, at dette tab af kontrol er forholdsvist enestående for romangenren. Helt lavpraktisk giver romanen pga. sin længde en mulighed for at fortabe sig i enkelte fragmentariske stemninger og sansninger, der ikke på samme måde er tænkelig for hhv. det fortællerløse drama eller i den kortere novelle, hvor fokus i sidstnævnte ofte er på én begivenhed. Man kan måske se en forbindelse til lyrikken, hvor det er de enkelte følelser og stemninger, som kommer til udtryk, og ikke et samlet narrativ. Fx kunne man inddrage Emil Aarestrups "Erotiske Situationer"²⁷ som et eksempel, hvor hvert digt fortaber sig i en enkelt erotisk situation. Omvendt kan man sige, at fortabelsen i stemninger er interessant i *En Jøde* og i "Forførereens Dagbog" netop fordi, den bringer forvirring ind i fortælleren formidling af et overordnet narrativ.

Mit udgangspunkt i genreforskellene har vist sig at være mindre produktivt, end jeg havde håbet på, da forskellene i de måder, det interessante kommer til udtryk på, ikke med sikkerhed kan tilskrives de forskellige genrer. Til gengæld har det åbnet op for et nyt

²⁷ Fra *Digte* (1838)

perspektiv, nemlig det etiske spørgsmål, som har givet nogle nye erkendelser omkring det interessante. Dette perspektiv var jeg måske ikke nået frem til, hvis jeg ikke havde valgt at arbejde ud fra min oprindelige tese. De forskellige tekster har dannet en baggrund for at kunne se nogle mønstre på tværs af forskellige forfatterskaber og genrer, og det er med udgangspunkt i dette grundlag, at jeg har udviklet min interesse for forholdet mellem det interessante og det etiske.

4.2. Relationen til det etiske

Som det kom til udtryk i teorien, har man i dansk sammenhæng tolket det interessante hovedsageligt som en psykologisk og subjektfilosofisk kategori. Det interessante blev beskrevet som det fremmede og skjulte, og den interessante person er generelt interessant pga. sin afvigende karakter. I min analyse har det dog vist sig produktivt at analysere begrebet med blik for det socialpsykologiske.

Det er et generelt tema i de analyserede tekster, at de interessante karakterer finder det nødvendigt at skjule deres afvigende karakter fra resten af samfundet. I *Dina*, *Elise* og *Jacob* har vi tre idealistiske karakterer, der alle oplever, at deres indre natur ikke passer ind i samfundet. De har ikke valgt det interessante, og de er heller ikke nødvendigvis født interessante. Det er i konfrontationen med den omkringliggende verden, at de tvinges til at gemme deres natur, og hvor de bliver opfattet som interessante. De interessante individer fordømmes eksplicit i værkerne af andre karakterer, men der skabes generelt i de tre tekster sympati med de personer, der af nødvendighed må leve som tilhylede eksistenser, fordi de ikke passer ind i samfundets begrænsende og ofte uretfærdige konventioner. Det interessante bruges derfor overvejende i de analyserede tekster til at udfordre læserens etik ved at pege på, hvordan samfundet undertrykker bestemte naturer.

I mine tre valgte analysetekster er der fokus på marginaliserede befolkningsgrupper. Generelt viser mine tre tekster en interesse for kvindens seksualitet og et begyndende seksuelt oprør. I både *En Jøde* og i *Dina* er den kvindelige seksualitet som tematik repræsenteret ved hhv. Thora og Dina, men det kvindelige oprør som motiv er mest karakteristisk for *Sildig Opvaagnen*. Elises dæmoni og oprør mod samfundets konventioner er knyttet til hendes seksualitet. Jeg-fortælleren skriver tidligt i novellen, at hendes "[...] *fuldkommen skønne figurs bevægelser havde intet yppigt, intet, som forrådede sanselig vellyst;*" (Blicher 1977:9). Hendes

forbrydelse er ifølge præsten forbundet med den *sanselige vellyst*. På den måde er kvindens erotiske væsen ikke noget, der kan realiseres inden for samfundets grænser. Vilhelm ser sig selv som moralens vogter, og hans fordømmelse af Elise repræsenterer samfundets reaktion på en kvindelig seksualitet, der bryder med en romantisk opfattelse af kønnet og det erotiske. Undergravningen af fortællerens moral gør dog, at hans konventionelle værdier virker udhulede og uholdbare i den moderne verden – de kan hverken rumme Elise eller Vilhelm selv. Hviid beskriver det interessante som en bevidsthed, der "[...] i sin synsvinkel indbefatter både det almene og differensen til det almene" (Hviid 1976:35). Dette har vist sig i de tre tekster, som jeg har analyseret. I *Sildig Opvaagnen* sættes det almene over for det afvigende, men ikke på en måde der hverken klart dæmoniserer eller idealiserer det fremmede. Der har i forskningen i novellen generelt været meget uenighed omkring, hvordan man skal forstå Elise som karakter. I første omgang er Elise udelukkende interessant ud fra fortællerens optik, men som jeg har skrevet i analysen, mener jeg, at hendes breve er fyldt med dobbelttydige formuleringer, der gør det svært at afgrænse hendes karakter. Jeg mener derfor, at hun fortsat er interessant efter afsløringen af hendes breve, og jeg mener ikke, at hendes etik enstemmigt vinder i novellen. Det interessante udfordrer begge synspunkter og peger på det uharmoniske i tilværelsen.

I *Dina* er der ligeledes en optagethed af kønsproblematikken. Dvergsdal har i sin analyse fundet visse fælles karaktertræk for hhv. de mandlige og kvindelige karakterer, og hun opererer derfor med en kvindelig og en mandlig identitet, hvor det er de kvindelige værdier, som ikke kan finde plads i det moderne samfund. Jeg mener dog ikke, at denne opdeling udelukkende skal forstås ud fra en køns- og ligestillingskamp. De kvaliteter, der repræsenteres af kvinderne i stykket, skal forstås som universelle værdier, der ikke får lov til at eksistere: "[...] *frihetstrang, selvstendighed, initiativ*" (Dvergsdal 1997:259). Ift. den historiske samtid er det i sig selv kontroversielt, at Dina som ugift kvinde i elskerinderollen bliver repræsentant for det nye borgerskabs almenmenneskelige værdier. Som det dog kom frem i analysen, er samfundskritikken også rettet mod den sociale ulighed, hvilket bl.a. ses i forskellen i scenebeskrivelserne. Dramaet udkom kun syv år forinden, at standsprivilegierne principielt blev ophævet i Danmark med Junigrundloven af 1849. Oehlenschläger har således behandlet temaer, der var aktuelle diskussionsemner i 1842 på trods af værkets forankring i historiske begivenheder fra 1600-tallet. Dina er født i en tid, hvor hun ikke passer ind. Hun

har romantiske drømme om naturen og riddertiden, og hun ender med at godkende samfundets dom og vælger ikke at flygte fra sin straf: "*Jeg er en Synerinde, Corfitz!/ [...] Hvad skulde,/ Jeg længer leve for?*" (Oehlenschläger 1901:653). Dramaet slutter med et håb for fremtiden i niecen, der deler Dinas navn og kærlighed til poesien. Der udtrykkes derved et håb om, at fremtiden ville kunne rumme en karakter som Dina.

I *En Jøde* trækkes der også på historiske begivenheder, bl.a. Jødefejden, hvilket er med til at tegne et billede af de begrænsninger, der knyttes til det at være jøde. Jacobs problem er på mange måder sammenligneligt med det kvindelige oprør: kønsproblematikken er et spørgsmål om kvinders (seksuelle) frihed, og Jacobs drift er ligeledes en frihedstrang. Omdrejningspunktet for Jacobs problemer er todelt: Først og fremmest er der samfundets antisemitisme, der kommer til udtryk som hadefulde tilråb og generelle begrænsninger, fx ved de erhverv der ikke står til rådighed for de danske jøder. Dernæst er der den potentielle antisemitisme, der viser sig som en indre frygt og skam. Jacobs frihedsideal er et håb om, at samfundet indpasser den jødiske identitet som en naturlig del af helheden, og hans kritik er derfor udadvendt. Men romanen viser også, hvordan han selv er blevet overfølsom pga. den tidlige antisemitisme, og hvordan han selv vanskeliggør integrationen. Betving dit sind fordrer Levy af Jacob (s. 129), og i *En Jøde* er assimilationens mulige succes lagt an på, at den danske jøde skjuler sit fremmede indre. Romanen vender på den måde de Silentios beskrivelse af det etiske på hovedet: "*Hver Gang han da vil forblive i det Skjulte, da forsynder han sig og ligger i Anfægtelse, hvoraf han kun kommer ud ved at aabenbare sig*" (Kierkegaard 1978:75). Den tilhullede eksistens er blevet den eneste mulighed for den assimilerede jøde.

I de tre analyserede tekster peges der på moralske problemer og dilemmaer, men der angives ikke specifikke eller entydige løsningsforslag. I stedet søges der med de psykologiske effekter, som ofte bliver knyttet til det interessante, mod indlevelse. Teksterne faciliterer læserens indlevelse, og derved skabes der grobund for empati. Det før omtalte *samfundskritiske potentiale* viser sig derfor ved, at den interessante litteraturs optagethed af det fremmede og tabubelagte udvider læserens moralske forestillingsevne.

5. Konklusion

Jeg har arbejdet med dette speciale ud fra en tese om, at det interessante kommer forskelligt til udtryk i de forskellige genrer. Det er dog ikke muligt at konkludere en klar sammenhæng mellem genren og det interessante. Det skal først og fremmest nævnes, at jeg med kun tre værker har arbejdet ud fra et forholdsvist smalt empirisk grundlag. Muligvis havde evt. forskelle trådt tydeligere frem, hvis jeg havde haft et større empirisk grundlag, og hvis jeg havde valgt en strammere analysemodel og lagt vægten på en enkelt eller få af de mange fænomener, som kategorien dækker over. Til gengæld synes jeg, at jeg har fået en meget bred og nuanceret viden og forståelse for begrebets omfang, og det har været min ambition med dette speciale at undersøge begrebets rækkevidde.

I den interessante litteratur har jeg set en begyndende anfægtelse af det skønne i tilværelsen og i litteraturen. I de tre værker, som jeg har analyseret, har det manifesteret sig i en tematisering af det dæmoniske og fremmede. De moderne karakterer er splittede og komplekse individer, der udfordrer det almene og åbenbare. I teksterne er der en optagethed af de erotiske og spændende situationer, og tabubelagte temaer som kvindens seksualitet, udenomsægteskabelige affærer og etniske minoriteter sættes under lup. De tre analyserede tekster har vist en interesse for det afvigende samt dét, der til tider opleves som fremmedgørende og direkte meningsløst. Dét, der af Heiberg kaldes perspektiv og illusion ved de moderne karakterer, kommer til udtryk som konkrete huller i teksten og i læserens forståelse, og de litterære figurer undviger, ligesom virkelige mennesker, en fuld og uforbeholden adgang til deres indre. Derfor må læseren projicere sine egne forestillinger over i de tilhyllede eksistenser. Den interessante litteratur bestræber sig på at placere læseren i en fortolkningskrise, og til tider kan fascinationen for det meningsløse og fremmede fremstå mere eller mindre karikeret. I Schacks *Phantasterne* blev det interessante behandlet som en litterær kliché, og her parodierer karakteren Christian den tankegang, der ligger bag den interessante kunst:

”Men iøvrigt kan jeg nu strax bemærke for Jer, skjøndt det først langt senere bør opklares for Læseren, at det er rimeligt, at enten en Plet paa min Fødsel eller maaskee min Faders Forbandelse kan være Aarsagen til denne mørke Tungsindighed”

”Men ikke er der jo hændet Dig Noget af den Slags,” udbrød Thomas

Det interessante er senere blevet en mere naturlig del i litteraturen, men Schacks roman peger på, hvordan det interessante i romantismen havde udartet sig i det absurde og frapperende alene for meningsløshedens egen skyld.

Det interessante må derfor bredt forbindes med den fortolkningskrise, der vokser ud af det kaotiske væv af betydninger og mulige fortolkninger, som den interessante tekst udgør. Fortælleren har været den tydeligste forskel mellem dramaet og de to fortællende genrer, hvor der, såfremt fortælleren har adgang til det indre tanke- og følelsesliv, generelt synes at være en tendens til, at fortællerens autoritet udfordres, og kontrollen over historien forsvinder. Det interessante viser sig derudover, når grænserne mellem de klassiske genrer ophæves. I analysen beskrev jeg, hvordan *Dina* blander tragedie- og komediegenrens konventioner, og *En Jøde* har udfordret grundopfattelserne for dannelsesprocessen i dannelsesromanen.

Det har været min ambition at lede efter det interessante som både et indholds- og formalæstetisk begreb, men det har ikke givet mening at tilskrive de virkemidler, der konstituerer det interessante, til genreforskellene. Dét, jeg har fundet, og som jeg muligvis ikke havde fundet, hvis jeg ikke havde taget udgangspunkt i forskellige genrer og forskellige forfattere, er en lighed i det etiske. Det interessante er i alle de tre analyserede tekster blevet brugt til at udfordre læserens etik. Ud fra de Silentios kritik af den dæmonisk tilhyllede og interessante karakter opstillede jeg to mulige etiske problemer: Det interessante kan først og fremmest blive fremstillet som noget forkasteligt, der ud fra teksten må vurderes som uetisk og dæmonisk. Modsat kan det interessante og afvigende skabe opmærksomhed om samfundets uretfærdigheder og uligheder, og derved kan det interessante bruges til at udfordre den herskende ideologi og læserens etik. De tre analyserede tekster falder alle inden for den sidste kategori. Teksterne giver et indblik i de afvigende og tabuiserede eksistenser, der bliver tvunget til at skjule deres sande og idealistiske indre. Derved har den interessante litteratur et samfundskritisk potentiale, da den kan sætte spot på uretfærdigheder og skabe empati for det fremmede og usædvanlige.

6. Litteratur

- Aarestrup, Emil (1998). "Erotiske Situationer" i Emil Aarestrup – Udvalgte digte. Udvalg v. Dan Ringgaard, Valby.
- Auken, Sune (2008). Det interessante. In P. Mortensen, Klaus og May Schack (Red.), Dansk litteraturs historie 1800-1870. København: Gyldendal. pp. 253-255.
- Bach, T. (2004). *Exodus – om den hjemløse erfaring i jødisk litteratur*. Hellerup: Forlaget Spring.
- Baggesen, Jens (1971). "Labyrinten", fra *Labyrinten eller Reise gennem Tydskland, Schweitz og Frankrig*, Gyldendal (Kbh.), 1971
- Baggesen, S. (1995). *Den blicherske novelle*. Odense: Odense Universitetsforlag.
- Barlby, F. (1997). *Det hemmelige liv – Om romantikken og "det Interessante"*. København: Dråben.
- Blicher, S. S. (1977). *Samlede noveller (Bind 3)*. (H. Rohde, Red.) Lademann.
- Bogh, M. (2016). *Tæt på - Intimiteter i Kunsten 1730-1930*. København: Statens Museum for Kunst.
- Booth, W. C. (1975). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bredsdorff, T. (2011). *Ironiens pris*. Viborg: Gyldendal.
- Brix, H. (1962). *Gudernes Tungemaal*. København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A/S.
- Brøndsted, M. (1967). *Goldschmidts fortællekunst*. København: Gyldendals Forlagstrykkeri.
- Buchvald, A. (2007). Erotikkens poetik: en "interessant" læsning af Aarestrups Erotiske situationer. *Kritik, Årg. 40*(183), s. 78-89.
- Busk-Jensen, L. (2009). *Romantikkens forfatterinder (Bind 1)*. Gyldendal.
- Dvergsdal, A. (1997). *Oehlenschlägers tragediekunst*. København S: Museum Tusulanums Forlag.

- Ewald, Johannes (1969). "JOHANNES EWALDS LEVNET OG MEENINGER", fra Johannes Ewalds samlede skrifter, Gyldendal (Kbh.), (1969)
- Goldschmidt, M. A. (1968). *En Jøde*. København: Gyldendal.
- Gregersen, F. (2011). Sildig Opvaagnen, men til hvad? I L. K. Fahl, J. G. Nielsen, & L. Trap-Jensen, *Ord magneten - Nitten tekster om sprog og litteratur* (s. 103-128). Gyldendal.
- Gulddal, J. (2000). Indledning. I F. Schlegel, *Athenäum-fragmenter - og andre skrifter* (s. 7-27). København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A/S.
- Hansen, A. L. (1968). Fra dannelsesroman til udviklingsroman. *Kritik*(8), s. 19-45.
- Heiberg, J. L. (1861). *Prosaiske Skrifter - Tredie Bind*. København: C.A. Reitzels Forlag.
- Hejlsted, A. (2007). *Fortællingen - teori og analyse*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Helland, F., & Wærp, L. P. (2011). *Å lese drama - Innføring i teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Henriksen, A. (1969). *Kierkegaards romaner*. Gyldendal.
- Holm, I. W. (1998). *Tanken i billedet - Søren Kierkegaards poetik*. Gyldendal.
- Holm-Hansen, H. (1967). "Dina" i 1842. I H. Holm-Hansen, S. Christiansen, K. Kvam, K. Krogh, & J. Wiingaard, *Skitser til romantikkens teater* (s. 100-120). København: G.E.C. Gads Forlag.
- Hviid, T. (1976). Det interessante - vendepunktets kategori. *Kritik, Årg. 10*(37), s. 25-40.
- Ingwersen, N. (1971). Forfatterens mange stemmer i Blichers »Sildig opvaagnen«. *Danske studier*, s. 37-57.
- Jansen, P. L. (2002). *Liebhaberei fürs Absolute - Om filosofisk romantik & Friedrich Schlegels romantiske ironi*. Århus: Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække 29.
- Kierkegaard, S. (1978). *Samlede værker - Bind 5*. København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A/S.

- Kierkegaard, S. (1994). *Enten-Eller (Bind 1)* (8. udg.). København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A/S.
- Kjældgaard, Lasse Horne (2004). Kultur i et snævert rum. Biedermeiers begrebshistorie. I Stjernfelt, Frederik & Isak Winkel Holm (Red.), *Kritik*, 167. København: Nordisk Forlag. pp. 8-18.
- Kjældgaard, L. H. (1999). Kierkegaards poetik: Anmeldelse af Isak Winkel Holm: Tanken i billedet. Søren Kierkegaards poetik. *Det ny reception [1991-2001]*(36), s. 39-45.
- Kjældgaard, L. H., Møller, L., Ringgaard, D., Rösing, L. M., Simonsen, P., & Thomsen, M. R. (Red.). (2013). *Litteratur – Introduktion til teori og analyse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Kluge, S. (2004). *Drama & romantik: Calderón – romantik – Benjamin*. København: Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække 36.
- Koch, C. H. (1992). *Kierkegaard og »Det interessante« – En studie i en æstetisk kategori*. København: C.A. Reitzels Forlag.
- Kruse-Blinkenberg, L. (1987). Goldschmidts formål med miljøtegningen i *En Jøde*. *Danske Studier*, 58-78.
- Kruse-Blinkenberg, L. (2000). *Assimilationens (u)mulighed - i M. Goldschmidts roman En Jøde*. København: C.A. Reitzels Forlag.
- Mortensen, K. P., & Schack, M. (Red.). (2008). *Dansk litteraturs historie 1800-1870*. København: Gyldendal.
- Møller, K. B. (2000). Overvældende Kierkegaard-poetik. *K&K-ANMELDELSER*, Årg. 28(90), s. 142-147.
- Nathan, A. (1959). *En kulturhistorisk efterprøvning af de jødiske skildringer i Goldschmidts Fortællinger*. Speciale.
- Nielsen, E. A. (1971). Det interessante. *Kritik*(17), s. 114-131.
- Nielsen, E. A. (1975). Det interessante. I A. Henriksen, K. Wentzel, & E. A. Nielsen, *Ideologihistorie 1 - Organismetænkningen i dansk litteratur 1770-1870* (s. 100-141). Forlaget Fremad.

- Nielsen, K. S. (2006). *Det interessante - et æstetisk begreb med fokus på definition og virkemidler*. Specialeopgave.
- Oehlenschläger, A. (1901). *Oehlenschlägers Tragedier*. København: Martus Truelsens Forlag og Tryk.
- Rubow, P. V. (1952). *Goldschmidt og Kierkegaard*. København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A/S.
- Schack, H. E. (1993). *Phantasterne*. København: Det danske Sprog- og Litteraturselskab Borgen i samarbejde med Nyt Dansk Litteraturselskab. Hentet fra <http://adl.dk> den 18. maj 2018: http://adl.dk/solr_documents/schackval-workid54353.pdf.
- Schlegel, F. (2000). *Athenäum-fragmenter - og andre skrifter*. (J. Gulddal, Ovs.) København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A/S.
- Schwarz, J. (1983). *En kulturhistorisk analyse af Meir A. Goldschmidts Roman En Jøde (1845)*. Specialeopgave.
- Skaftø, K. (1975). *Det interessante - En kritikhistorisk undersøgelse fra romantikkens gennembrud til P.L. Møller, af de tendenser i romantikken der bryder med den harmoniserende litteraturbetragtning*. Specialeopgave.
- Svendsen, H. M. (1967). *På rejse ind i romanen*. København: Munksgaard.
- Turèll, D. (1993). *Alverdens Vampyrer - Første forestilling på Grusomhedens Teater eller En idé's rejse fra 5000 f. Kristus til i dag*. Borgen.
- Wentzel, K. (1969). *Udvikling og påvirkning. Goldschmidts vej fra korsar til skriftklog*. *Kritik*, nr. 10, s. 52-89.
- Øhrgaard, P. (2001). *Goethe - Et essay*. København: Gyldendal.