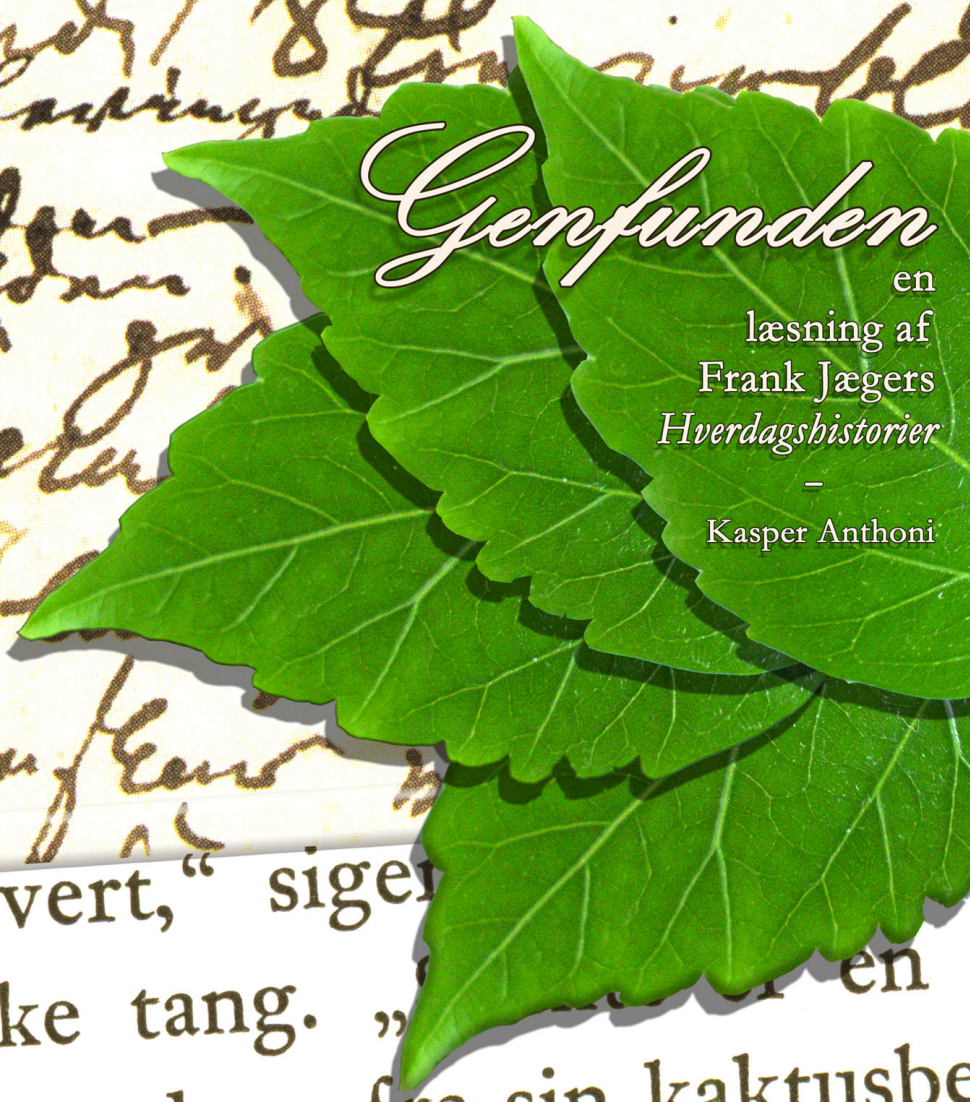




Genfunden

en
læsning af
Frank Jægers
Hverdagshistorier

–
Kasper Anthoni

...vante er en drivert," siger
...nytter sin blanke tang. " ... en
...raaber den tørre degn fra sin kaktusbe
...alkon. „Svante er en buk og laaner øj
...erdamen," græder snedkerkonen ned ad s
...ne bryst. Og i kirken tordner biskoppe
...krøllede stav imod den dæmon, som forl
...i en snedkerkrop og ikke vil uddrives h
...Svante dan

forord	3	problemformulering
ud af mørket	7	historisk rids
før læsningen	16	optakt
enhjørningen	19	første læsning
heksen	24	anden læsning
studenten	27	tredie læsning
toldbetjenten	30	fjerde læsning
elisa med benet	35	femte læsning
mureren	38	sjette læsning
mejeristen	42	syvende læsning
ulvemanden	44	ottende læsning
baronen	46	niende læsning
porcelænskrukken	48	tiende læsning
snedkeren	51	ellefte læsning
narren	55	tolvte læsning
smalhans	57	trettende læsning
brøndgraveren	59	fjortende læsning
spillefrøkenen	62	femtende læsning
skomageren	65	sekstende læsning
petrarca	67	syttende læsning
sukkerbageren	69	attende læsning
efter læsningen	72	konklusion
litteratur	74	primær og sekundær
research	76	websider
resümee	77	tysk resumé

Forord

problemformulering

Jeg har i mit studieforløb flere gange arbejdet indgående med Frank Jægers forfatterskab – såvel lyrik som prosa. Men det første møde med den noget forunderlige, lille bog, *Hverdagshistorier* (1951), står stadig som en åbenbaring for mig, for jeg vidste med det samme, at her lå kimen til noget, der kunne sige noget spændende om ikke bare Frank Jægers forfatterskab men ligeledes noget spændende om det årti, bogen udkom i; den litterære periode *Hverdagshistorier* udspringer på kanten af; 1950erne. Et årti, der for de fleste fremstår som en grå periode – et slags litterært vakuum imellem efterkrigstidens religiøse kætterskrifter og 1960ernes asakrale, materielt/industrielt orienterede 'konfrontations'-litteratur. Men også en periode, hvor forfattere forsøgte sig med nye litterære tiltag; eksempelvis den franskinspirerede surrealisme og absurdisme. Dette er for den gennemsnitlige læser ukendt land. En polemisk debat, der kun foregik inden for de litterære kredse. Selvfølgelig er dette noget firkantet sagt, og derfor vil jeg mere præcist omtale de historiske spændinger og tendenser, der knytter sig til 1950erne, i lyset af dets naboårtier, 1940erne og 1960erne.

Kendetegnende for 1950ernes litteratur er desværre også, at meget af den i dag er glemt – gemt bort på mange af de større, danske bibliotekers magasiner. Kun få nye forfattere formåede at slå an og blive husket for eftertiden; og her træder tre forfattere og deres værker ganske tydeligt frem fra tågen; Villy Sørensen med samlingen *Sære Historier* (1953), Peter Seeberg med romanerne *Bipersonerne* (1956) og *Fugls føde* (1957) og endelig Klaus Rifbjerg med romanen *Den kroniske uskyld* (1958).

Frank Jægers *Hverdagshistorier* derimod går uden omveje direkte i arkivkassen, og er den dag i dag aldeles ukendt for langt de fleste danskere.

Mit fokus i dette speciale vil være rettet mod *Hverdagshistorier* primært af den grund, at jeg mener, værket er blevet overset grundet misforståelse og ikke grundet mangel på kvalitet. Selv om der i de senere år har været en stigende interesse for Frank Jægers forfatterskab, bliver værket til stadighed overset. Dette ønsker jeg at ændre på, da jeg mener, at værket bør bidrage til et mere nuanceret billede af den eksperimenterende prosa i første halvdel af 1950erne.

Hverdagshistorier er bygget over kunsteventyrets læst, men disse historier er mindst lige så modernistisk avantgarde som Villy Sørensens *Sære Historier*. Alligevel har litteraturhistorieskrivningen kun levnet plads til den ene af de to. Det er der flere årsager til. Blandt andet den at Jæger i 1951 allerede var et stort navn inden for lyrikken, hvorfor hans prosa blev underbelyst; *Heretica*-perioden (1948-53) var en rendyrket lyrikkens periode. Ikke siden Johannes Jørgensens tidsskrift *Taarvet* (1893-94) og de dertil knyttede digtere, havde lyrikken i den grad fortrængt prosaen fra dens plads i de elitære litteraturkredse. Et faktum, der drev en ung Tage Skou-Hansen til i 1950 at skrive essayet *Forsvar for*

prosaen, der på provokerende vis anfægtede forestillingen om lyrikken som finere end prosaen. Tage Skou-Hansen blev i 1952 redaktør af *Heretica* netop sammen med Frank Jæger. Men selv Tage Skou-Hansen fandt *Hverdagshistorier* for vidtløftig, for langt fra den realisme-prosa, han selv brændte for. *Hverdagshistorier* var altså selv iblandt ligesindede i det enormt indflydelsesrige organ i dansk åndsliv, som *Heretica* dengang var, trods alt for sær. Når jeg fremfører denne tese om Frank Jæger som overset fornyer og avantgardist, så vil jeg tøjre denne påståede avantgardisme og modernisme i *Hverdagshistorier* til en folkelig hegnsplæ; nemlig Frank Jægers valg af eventyret som skabelon. Værket bevæger sig på kanten af det rendyrkede kunsteventyr, som vi kender det fra H. C. Andersens forfatterskab, men i passager glider det over i retning af det fantastiske og det absurde, som Villy Sørensen to år senere lancerede sideløbende med et kafkansk tema. Denne tese om Jæger som både fremadskuende og bagudorienteret fremfører jeg, da jeg mener at værkets egentlige berettigelse bør findes, som dets titel og indledende citat beforder, i den nære relation til H. C. Andersen. H. C. Andersen, der i 1865 med sit eventyr *Lygtemændene ere i Byen, sagde Mosekonen* kredser om moralen, at fiktion er til for menneskenes fornøjelses skyld, det stærke bindeled imellem det menneskeskabte og det guddommelige – poesien som bro imellem de to verdener. Det er morskab og glæde, der lever i poesien og særligt i eventyrene. Ikke dogmatiske undergangsprofetier og skyldsspørgsmål, som *Heretica* også kredsede om i efterkrigstidsårene. Forståelig bearbejdning men ikke et fremtidsholdbart fikspunkt.

I Andersens eventyr ligger en vilje, en ånd, til at fortælle danskerne, at så længe eventyret, poesien, består, så længe er der håb. En selvfølgelig noget naiv men dog smuk tanke; det, at blot eventyr er til, vil gøre mennesket i stand til altid at kunne rejse sig igen oven på nederlag – som nu konkret for tiden omkring Andersens sene forfatterskab, det danske nederlag i krigen i 1864. Det er min tanke, at det er denne ånd, dette budskab om eventyrets og dermed menneskenes drømme og fantasiers beståen, Jæger har villet viderebringe med sine *Hverdagshistorier*. Som en slags jordnær men dog eventyrlig litteratur for den hverdagslige dansker i en ellers mørk tid inden for billedkunsten og litteraturen, dengang benævnt 'kulturkrisen'; for som Andersens fortællerstemme i "Lygtemændene ere i Byen, sagde Mosekonen" så rigtigt beretter, så er poesiens kraft også i årene efter 1864 om end fjern og usynlig så dog til stadighed levende, udødelig: "Det var haarde, mørke Tider: men ogsaa de faae Ende. Og nu havde de Ende, sagde man, men endnu bankede ikke Eventyret paa, eller lod høre fra sig. »Det er vel dødt og borte med de mange Andre!« sagde Manden, Men Eventyret dør aldrig!" ("Lygtemændene ere i Byen, sagde Mosekonen", *Nye Eventyr og Historier* (1865))

Denne andersenske nøgle til læsningen af værket forefindes som nævnt allerede i titlen. For *Hverdagshistorier* er navnet på den eliksir, den poesi, der af mosekonen i H. C. Andersens eventyr stilles til rådighed for tekstens søgende person; af omtale 'manden', som leder efter eventyret, musen eller inspirationen, om man vil, som er bleven borte. Og som det ligeledes står citeret indledningsvis i *Hverdagshistorier*, så beskriver Andersen denne

eleksir således: ”Her stod Flasken for alle Flasker; den bredte sig i det halve Skab: Flasken med *Hverdagshistorier*; den var bunden til baade med Svineskind og med Blæreskind, for den kunde ikke taale at tabe af sin Kraft. Hver Nation kunde her faae sin egen Suppe, den kom eftersom man vendte og dreiede Flasken. Her var gammel tydsch Blodsuppe med Røverboller, ogsaa tynd Huusmandssuppe med virkelige Hofraader, der laae som Rødder, og hen over dem svømmede philosophiske Fedtøine. Der var engelsk Gouvernante-Suppe og den franske *Potage à la Cook*, lavet paa Hanebeen og Spurveæg, paa Dansk kaldet *Cancan-Suppe*; men den bedste af Supperne var den kjøbenhavnske. Det sagde Familien.” Som det i denne passage så malende beskrives, så indeholder denne flaske selve grundsuppen til eventyret. Når jeg mener, Frank Jæger banalt sagt brygger videre på denne suppe med sine *Hverdagshistorier*, skyldes det ikke blot titelsammenfaldet men i lige så høj grad de mange referencer, der findes – åbenlyse som mere skjulte – til H. C. Andersens forfatterskab rundt om værket. Disse referencer og de, der peger i helt andre retninger, vil jeg løbende under min læsning af Jægers atten historier søge at afdække.

Det er ingen velbevaret hemmelighed, at Frank Jæger var en stor beundrer af Andersens forfatterskab, men i hvor høj grad denne beundring ses afspejlet i Jægers værker, er der ikke skrevet mange ord om. Ikke desto mindre er disse billigelser af den gamle eventyrforfatters værker tillige at finde adskillige steder rundt om i Jægers øvrige forfatterskab; til eksempel i prosaværkerne *Den unge Jægers Lidelser* [”Snedronningen”] (1953), *Provinser* [”Skyggen”] (1970) og i digtsamlingen *Idyllia* [”Nattergalen”] (1967) for blot at nævne nogle. Thomasine Gyllembourg (1773-1856) havde, før H. C. Andersen gjorde det i 1865, brugt benævnelsen ’hverdagshistorier’. Forfatterinden udgav i løbet af sit forfatterskab, som hun påbegyndte i en alder af 53 år, en række historier under pseudonym, som hun behæftede med den brede titel ’hverdagshistorier’, idet de skildrede livet, som det tog sig ud for den almindelige borger i 1800tallets Danmark. Interessant nok handler disse historier ofte om kvinders kærlighed og begær til mænd og om, hvordan dette begær styrer mænds ageren i livet. Et tema, der også kan genfindes i Jægers *Hverdagshistorier*. Gyllembourgs ’hverdagshistorier’ er med til at skabe bunden i den litterære tradition, der omfatter den realistiske prosafortælling. Men overordnet set er det centrale for Thomasine Gyllembourgs fortællinger, at de foregår i miljøer, der er realistiske og genkendelige for det danske ’hverdagsmenneske’.

Frank Jæger skaber ud fra disse to forfatteres definitioner af det hverdagslige sin egen konstellation, der har rammer, der nok til tider er genkendelige (det nordsjællandske miljø), men hvis handlinger, figurer og temaer har hentet sin inspiration fra det andersenske univers, eventyret som genre. Dermed skabes der en broforbindelse imellem det poetiske og det konkrete – eventyrene gror, hvor mennesket er. Poesien, som H. C. Andersen så den, var et bindeled imellem mennesket og det guddommelige.

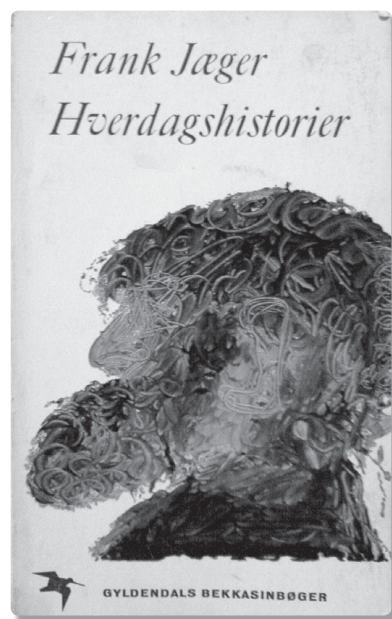
Kort sagt ønsker jeg at foretage en dybdegående læsning af Frank Jægers *Hverdagshistorier* og derigennem udpege en række intertekstuelle tråde, der fungerer som nøgler til åbningen

af dette indtil nu tekstanalytisk ubevandrede værk. Disse tråde peger litterært set både frem og tilbage i tid, idet eventyrgenre ikke opererer med tidsindikatorer af nogen art; årstal, perioder eller lignende.

Det er til tider en lang vandring rundt på disse tråde igennem teksterne. Flere steder er der mere end én tråd at forfølge; referencer, der løber på tværs af tid og genrer. På den måde fungerer de forskellige referencer som nøgler til den enkelte tekst, der efter 'afkodning' taler mening gennem galskaben til læseren; som et udfoldet, rigt illustreret landkort. Og det er muligt, at ikke alle tråde er lige fast forankret til historiens midte, men jeg vil forfølge dem, jeg finder relevante, og derpå lade det være op til min læser at veje tyngden af mine læsninger.

Indledningsvis vil jeg skitsere Frank Jægers forfatterskab og den periode i dansk litteraturhistorie, *Hverdagshistorier* er skrevet i.

H. C. Andersen (1805-1875) vil jeg ikke præsentere yderligere, da han for de fleste er velkendt som digter og mange af hans værker – bl.a. de tekster, jeg skal komme ind på i mine læsninger – er også for de fleste velkendte. Hvor dette ikke er tilfældet, vil der blive redegjort for det væsentlige i præteksten for at fremme forståelsen af primærteksten.



Til orientering skal det nævnes, at når der refereres med sidehenvielse til *Hverdagshistorier*, så refereres der til Gyldendals udgave, der udkom i serien Gyldendals Bekkasinbøger (1967).

Ud af mørket

historisk rids

Krigen og Heretica

Allerede inden krigens afslutning drøfter digteren Ole Wivel og pengemagnaten Knud W. Jensen idéen om at starte et litterært tidsskrift i Danmark. I det krigspassivt Sverige har man allerede under krigen et tidsskrift, *40-tal*, som føres an af nogle af Sveriges største lyrikere, blandt andre Karl Vennberg og Erik Lindegren. I 1946 bliver der gjort alvor af idéerne herhjemme. Det sker med oprettelsen af Wivels Forlag, hvor Ole Wivel bestyrer og Knud W. Jensen finansierer. Med det nyoprettede Wivels Forlag findes nu det fundament, som et tidsskrift behøver for at kunne bryde igennem. Naturligvis har man op til udgivelsen skelet til Sverige og deres *40-tal*, men ret hurtigt står det klart, at det ikke er en kopi af svenskernes idé, man efterstræber i Danmark. Dette skyldes først og fremmest svenskernes passive rolle under krigen. Krigen har ganske simpelt ikke haft den afsmittende effekt på de svenske digtere, som den har haft på de danske.

I 1947 lykkes det Ole Wivel at hverve de to unge århusianske digtere Bjørn Poulsen og Thorkild Bjørnvig til opgaven at sammensætte et dansk tidsskrift for kunst og litteratur, der skal sigte højere end tidens øvrige litterære og kulturelle tidsskrifter. Det er idéen, at hvert nummer af *Heretica* skal fremstå som en afrundet helhed. Første nummer af *Heretica* udkommer således i 1948.

Tidsskriftet er i begyndelsen, naturligt nok, i sin tone og i sit valg af materiale primært præget af refleksioner over krigen, og hvad krigen har gjort ved kulturen. Eller rettere: Den krise, krigen har bragt kulturen i. Mange af tidens digtere har i de år stadig krigen tæt inde på livet og betragter *Heretica* som en slags fugl Phønix, der skal rejste sig af asken, det kulturelle nulpunkt, hvorefter lyrikken bliver den foretrukne blomst, man lader skyde op deraf. Tidsskriftet skal således danne basis for et tankerum digtere imellem. Behovet for nye ideologier og kulturværdier er stort. Ideologier, der modsat de herskende i førkrigsårene, kan stå imod de fristelser og det fordærv, mennesket har vist sig svagt over for.

Ole Wivel skriver i sit forord til den samling udvalgte essays fra *Heretica*-årene om denne grobund for tidsskriftet, denne naturlige følge tidsskriftet bliver oven på værdisammenbruddet, som krigen fører med sig. Han skriver bl.a.: ”To opgør har fundet sted i nyere dansk litteraturhistorie, som har fælles træk – henholdsvis i 90erne i forrige århundrede og i 40erne. For Taarnets medarbejdere, ligesom for de skribenter, som er knyttet til *Hereticas* navn, er opgøret med rationalismen i allervideste forstand og genindsættelsen af poesien som aandsmagt et fælles anliggende – hvor forskellige forudsætninger og udtryk end er. De vilde bekæmpe en dogmatisk, abstrakt, andenhaands tilværelsesforstaaelse, en udtørring af den menneskelige oplevelsesevne og en udtynding af litteraturen – de vilde igen gøre selve livsunderet, det ubegribelige og forpligtende, til det

centrale i digtning og kunst. Men de vidste, at dette paradoksalt nok kun træder frem i det stoflige og konkrete, som sansning og erfaring i personlige udtryk, og derfor fik kunsten sin afgørende plads i deres forestillingsverden – fordi tilværelsens uhaandgribelige egentlighed i den fremtræder i haandgribelig skikkelse. (...) 90ernes digtere vendte sig imod naturalismens aandløshed, dens uduelighed som livsanskuelse og basis for kunst og digtning. Dette opgør havde for Johannes Jørgensen et stærkt religiøst og etisk drag – sækulariseringen betød for ham ikke blot indsnævringen af en universel forestillingsverden, men moralens forfald.” (*Heretica - En antologi af essays og digte fra tidsskriftets seks årgange / ved Ole Wivel*, Gyldendals Uglebøger (1962) side 8 til 9) På samme måde ser visse af 1940ernes digtere med et religiøst blik på moralens kollaps oven på krigen, Til eksempel Ole Wivel selv. Således kalder han også sin første digtsamling efter krigen for *I Fiskens Tegn* (1948).

Det metafysiske spiller igen en afgørende rolle i forhold til digterens måde at betragte verden og sin rolle i den på. Oven på 1930ernes poetiske fokuseren på det (social)realistiske og psykologiske – det hverdagslige og håndgribelige med det fortrængte og usagte underneden – bliver der nu igen brug for noget uforklarligt: Det metafysiske. At poesien fremspringer af en uforklarlig kraft, der ikke alene er et resultat af digterisk flid og øvelse. Dette uden dog at digterne forskanser sig i et elfenbenstårn og lader sig berige, men ej heller betragter de deres rolle som værende udelukkende af observerende art, ’fluen på væggen’-rollen, den klinisk observerende figur, der uden brug af symboler nøgternt beskriver verden, som den tager sig ud.

Den favnfuld digtere, der i Danmark er stærkt berørte af krigen, er digtere som Martin A. Hansen, Poul la Cour og Ole Sarvig. *Hereticas* øvrige samling af digtere har ganske vist oplevet krigen på egen hånd, enkelte har tilmed været engageret i modstandskampen, andre igen har været for unge, og endelig betragter nogle nærmest de fem krigsår som noget spændende, noget lokkende. Denne næsten drengede tilgang står i stærk kontrast til Martin A. Hansens alvorlige syn på krigen. Især Jørgen Gustava Brandt bliver bebrejdet sin noget frimodige omgang med krigen. Hansen skriver i 1944 i det illegale skrift *Der brænder en Ild* et forsvar for stikkerlikvideringerne, der eskalerer i de sidste to år af krigen. Dette forsvar marttrer Hansen helt frem til sin død i 1955, da det nødvendige under krigen kædes sammen med det skyldige. Stikkerne udgør under krigen en stor trussel for både modstandsfolk som almindelige danskere, hvorfor det bliver nødvendigt at ofre de få for at redde de mange.

Martin A. Hansen beskriver ganske godt denne forskel, denne kløft imellem de digtere, der har oplevet krigen, og de digtere, der er for unge og som først får deres debut efter krigens afslutning: ”Det kan ikke nytte jeg vil rende fra, at jeg er godt en halv Snes Aar ældre end I – 10-12 Aar, som Begivenhederne har gjort til en Menneskealder, ja maaske mange Menneskealder, til et Aartusinde – i det mindste et halvt Aartusinde Og af den Grund bliver jeg vel en Overgangsfigur. I og jeg kan følges et Stykke, men saa maa jeg blive staaende.” (Ole Wivel: *Martin A. Hansen – Fra Krigens Aar til Døden* side 22.)

Det er Martin A. Hansens idé, at *Heretica* primært skal beskæftige sig med de unge talenter, som så kan bære hans egen og andres tunge bagage af erfaring på ryggen i deres søgen efter mening og værdi med tilværelsen, dette heretikanernes erklærede mål. Eller som Ole Wivel mere billedrigt udtrykker heretikanernes aktive del i den adventstemning, som bliver knyttet til kredsen omkring tidsskriftet: ”At overvinde krigen i sit eget sind og krigsoplevelsernes trauma i digtningen var det man vilde – man vilde i den genskabe billedet af mennesket, som var blevet knust.” (*Heretica - En antologi af essays og digte fra tidsskriftets seks årgange / ved Ole Wivel* side 13)

Digternes måde at anskue verden på er stærkt dualistisk. På den ene side står mennesket i krop og ånd, og på den anden side står samfundet, mennesket befinder sig i. Der er tale om to sideløbende anskuelser. Dels anlægger heretikanerne et eksistentielistisk syn på mennesket, og dels anlægger de et dualistisk syn på kulturen, der omgiver dem. Den materialistiske fremmarch står i skarp kontrast til det levende, digterne kæmper for, båret frem gennem lyrikken. Bjørn Poulsen, der sidder som redaktør sammen med Thorkild Bjørnvig i *Hereticas* to første årgange, beskriver denne tvedeling af kulturen således: ”Den moderne digter lever i en kultur, som af tankens kolde lyn er spaltet ned i sin rod, hvor hjertet er hjemløst og sjælen ensom. (...) Teknikken og lyrikken – man kunne vælge mange andre navne for at anskueliggøre den sygdomsspalte, som kløver den europæiske kultur helt ned i roden.” (Bjørn Poulsen i *Heretica* (1949), uddraget her er taget fra



Gyldendals *Litteraturhåndbogen* side 331 (1998)). Denne 'adventsstemning', man så ofte omtaler, når man taler om efterkrigstidens litteratur, knytter sig især til periodens lyrik. Man ser i udpræget grad i Ole Wivels, i Thorkild Bjørnvigs og i Ole Sarvigs poesi en søgen hen imod et kristent værdisæt. Alle værdier og ideologier er kommet til kort. Og heraf bliver stemningen blandt *Hereticas* digtere, at noget nyt må komme, forventeligt en slags åbenbaring via kunsten. Og i denne søgen skuer de tilbage i tiden, i kunsten. I denne bevægelse spiller Martin A. Hansen en særlig rolle, han er så at sige bannerfører for denne retrospektive orientering. En søgen tilbage til basissamfundet, traditionerne ved landbruget. Krigen gør denne tilbageskuen oplagt, idet dansk landbrugs udvikling under dens hærgen er blevet sat i stå. Danmark oplever først en landbrugsmæssig udvikling flere år efter krigens afslutning, bl.a. som følge af USAs Marshallhjælp i efterkrigsårene (1948-52), og da er det øvrige samfund og litteraturen for længst kommet videre og har åbnet sig ud mod verden og mod fremtiden, da først i 1960'erne revolutioneres landbruget i Danmark.

Frank Jæger (1926-77) berører slet ikke krigen. Han udviser nærmere en slags ignorance - eller berøringsangst om man vil - over for den og dens emner. For Frank Jæger er krigen ovre og dermed også diskussionen, dens tunge emner om skyld og død, og med disse emner også den hæmmende bekymrethed, mange af digterne i perioden bærer rundt på.

Hverdagshistorier

I mange år efter krigen hviler således alvoren som en tung dyne over poesien, men i dette humorens vakuum opstår hos Frank Jæger et behov for at udbrede eventyret og bruge dets samfundshelende kræfter. Samme mangel på eventyrligt livssyn driver i 1865 H. C. Andersen til at skrive eventyret om eventyret, der bliver væk, men som genfindes af eventyrets hovedperson, den søgende digter. Eventyret hedder "Lygtemændene ere i Byen, sagde Mosekonen". Og det er krigens uhelende sår i den danske lyrik og prosa, der driver Frank Jæger til at vedhæfte sig Andersens credo og levere eventyr til befolkningen. Dette sker med Jægers sære, finurlige og humorfyldte *Hverdagshistorier* (1951). Den skrives til en befolkning som for Jæger at se alt for længe er blevet fodret med alvor, ansvar og skyld. *Hverdagshistorier* skal ikke læses som allegorier eller karikaturer på samtidens litterære problemstillinger, men den skal i en vis udstrækning læses som et moralsk incitament til at få mennesket til at revurdere dets åndelige formue - at få mennesket til at tænke som hovedpersonen i "Sukkerbageren" (*Hverdagshistoriers* afsluttende tekst), der trods tabet af næsten hele hans kostbare tag stadig formår at glædes ved det, der er blevet ham tilbage. En smuk tanke, der naturligvis er lettere tænkt end virkeliggjort. Men skønlitteraturens opgave er, som Jæger ser den, ikke at belære men derimod at belyse og ikke mindst underholde.

Frank Jæger ønsker ikke at træde mere rundt i krigens traumer – han berører ikke emnet overhovedet. For ham er det allerede fra starten af sit forfatterskab et overstået kapitel. Nu må glæden genfindes. Og som Frank Jæger ser det, har den en gang tidligere i dansk historie været borte, og nu, hvor den igen er borte, skriver han midt under *Heretica*s lyriske velmagtsdage sine *Hverdagshistorier*, eventyr skabt over den andersenske læst. Men værket bliver oversat, misforstået og med det samme glemt. Lyrikken står umådeligt stærkt over for prosaen. To år efter *Hverdagshistorier* udkommer *Sære historier* (1953) af Villy Sørensen. Også denne samling får det i starten svært. Faktisk når Ole Wivel at kassere manuskriptet, da den i første omgang sendes til Wivels forlag – kort derefter udgives den på Gyldendal. Det siger en del om, hvor specielt værket er, og der går da også en række år, førend den vinder hævd som avantgarde og epokedannende værk i dansk litteraturhistorie. Jægers værk bliver der ikke skelet til trods den meget moderne stil i retning af det fantastiske og absurde - ikklædt eventyrets klædedragt. Som illustrerende eksempel kan nævnes den mange år senere Sørensen-fortælling, ”En glashistorie”, fra *Formynderfortællinger* (1964), der med sin reference til H. C. Andersens ”Snedronningen” (1845) er som skrevet ud af *Hverdagshistoriers* bagvedliggende idé.

Fra dyd til camouflage

I løbet af efteråret 1953 strides kræfterne bag *Heretica* så meget, at tidsskriftet opløses. Frank Jægers popularitet som lyriker er stødt stigende op gennem 1950erne, men sideløbende med den lyriske produktion, skriver han utrolige mængder prosa i form af noveller, romaner og essays. I 1953 udkommer novellesamlingen *Den unge Jægers Lidelser*, der er en sær blanding af selvbiografi og fantastiske fortællinger dikteret af et ’jeg’ ved navn Jæger, der er så selvsikkert og skrydende, at det både vækker latter og forargelse (eks. novellen ”Djævelens instrument”). Også digterens kærlighedsforhold i ungdomsårene, fire i alt og alle til en pige med navnet Silje, danner en solid rygrad i *Den unge Jægers Lidelser*. Anmelderne roser Frank Jæger for denne sammensmeltning af selvbiografi og fiktion, der har rødder tilbage til 1700-tallets brevromaner à la Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719), mens mange læsere utvivlsomt har haft svært ved at skelne det biografiske ’jeg’ fra det fiktive. Dog er novellerne underholdende læsning, uanset om man har afluret digterens bagvedliggende ’koncept’ eller ej. Samlingens indledende novelle, ”Min broder”, fungerer som en læsenøgle til samlingens øvrige noveller.

Også lyrikken bliver vel modtaget i 1950erne. I 1953 udkommer en LP, hvorpå Jægers ven Tony Vejslev har indsundet nitten af Jægers digte under titlen *19 Jægerviser*. Viserne bliver folkeeje og kan den dag i dag stadig findes i eksempelvis *Højskolesangbogen* og på flere af Kim Larsens plader – såsom *5 Eiffel* (1982), *Kim Larsen og Kjukken* (1996) og *Sange fra glemmebogen* (2001).

Frank Jægers digte fastholder en stor læserskare op gennem 1950erne, og samlingerne

udkommer alle i flere oplag. Samtidig er digteren en efterspurgt oplæser rundt om på landets gymnasier og i forskellige foreninger. Populariteten topper i 1959, da han som den hidtil yngste forfatter (32 år) modtager De gyldne laurbær. Men samtidig med den stigende succes misforstår stadig flere indholdet i Frank Jægers digte. Mange læsere og kritikere fastholder en opfattelse af Jæger som en lysets og erotikkens digter, som en art forlængelse af Jens August Schades (1903-78) lyse, erotiske digtning, men ligesom Schade i sin lyrik også favnede de mørke sider af menneskets psyke – angsten for døden og angsten for at miste – så rummer Jægers digte også disse tematikker.

Mørket i Jægers lyrik vil den opmærksomme læser kunne spore helt tilbage til debuten *Dydige Digte*, tag eksempelvis digtet ”Kirsten og vejen fra Gurre”, hvor angsten for at miste gror i jegets ellers idylliske tilstand af forelskelse: ”Din lille varme haand sad fast i min / og der kom blæsten rendende med sin. / I vejens vaade blanke asfaltaa / drev mange flere blade, end vi saa.” (strofe 3)

At denne misforståede opfattelse af Jæger som det rare og godes poet findes fastgroet i læsernes syn på Jæger skyldes ikke mindst tegneserieskaberens Jørgen Mogensens faste stribe i Politiken fra 1950 og halvtreds år frem, *Poeten og lillemor*, der uden at lægge skjul på, hvorfra inspirationen stammer, på idyllisk vis skildrer livet i et digterhjem, hvor digteren mildt sagt ikke betvivler sine egne evner, og hvor alt ånder fred og harmoni. Men virkeligheden så ganske anderledes ud for familien Jæger i Tranekær. Jalousi og druk er en mere virkelig beskrivelse af livet inden for dørene, hvad man bliver klar over, når man læser brødrene Kramhøfts *Skyggerne gror* (2002). Dette forfald hos Jæger som person afspejler sig i digtene. Et psykologisk forfald, der kulminerer med samlingen *Idyllia* (1967), der bliver Frank Jægers sidste digtsamling. Specielt de mange ”Sidenius”-digte, Jægers skyggefigur, som alle samlinger rummer et eller flere digte om, er udtryk for, at Jæger rummede både lys og mørke. Dette er vigtigt, for der er en ganske tydelig tråd gennem Frank Jægers forfatterskab. En tråd af misforståethed. Ganske vist tiltagende over årene, men ganske tidligt – og altså også tæt forbundet til den her aktuelle *Hverdagshistorier* – bliver denne tråd et problem for Frank Jæger, da han mere eller mindre fastholdes i et skin af sin første, meget lyse digtsamling, *Dydige digte* (1948). Et skin, han ikke kan undslippe, og det er netop dette, der er primus motor i den hastebegravelse af både romanen *Iners* (1950) og *Hverdagshistorier* (1951), såvel intentionelt som ubevidst hastigt udføres af samtidens anmeldere og forfatterkolleger. Både *Iners* og *Hverdagshistorier* rummer netop den udydige del af Frank Jægers forfatterskab, det dystre, det frække og det sære.

Omkring det skelsættende år 1960 tager Frank Jægers forsvinden ud af kritikernes og læsernes fokus for alvor til. Den nye poesi eller konfrontationslyrikken er et totalt brud med den sensymbolistiske digtning. Både hvad angår form og indhold, eller som Torben Brostrøm konkretiserer det: Struktur og materiale. (*Versets Løve-manke* (1960), side 9) Metrikken forlades, der er ikke længere plads til den romantiske og af Jæger afholdte femfodsjambe. Heller ikke de så yndede enderim er længere gangbare, selv om Jægers

rim gennem 1940erne og 50erne som hovedregel er antiklichéer og for tidens tematiske 'materiale' og tone meget originale.

Nærmest programmatisk vender 1960ernes digtere, anført af Klaus Rifbjerg, op og ned på det hele. Efterkrigstidens mange 'Lær mig, o Skov'-digte hånes for deres antimaterielle holdning til verden, åndeligheden er ikke længere en størrelse, der kan bruges. Verden er blevet moderne, og digtere som Klaus Rifbjerg koncentrerer deres lyrik om verden, som den tager sig ud i 1960ernes Danmark (eks. "Frihavnen" og "Terminologi" fra samlingen *Konfrontation* (1960)).

Det er selvfølgelig fristende at fastsætte året 1960 som det skelsættende år for denne udvikling, der senere er blevet betegnet som modernismens anden fase, men dette er som med meget andet ikke så simpelt som ønskeligt, selvom året og Rifbjergs digtsamling *Konfrontation* unægteligt fremkaldte panderynker hos mange læsere og på sin vis hamrede en lyrisk kile ned i dansk litteraturhistories tidslinie. I stedet bør man rette fokus mod parret Villy Sørensen og Klaus Rifbjerg og deres post som redaktører af tidsskriftet *Vindrosen* i perioden 1959-63. Mange mindre og traditionelle digtere må have set sig forbigået grundet dette samarbejde. Som de to redaktørers samarbejdspartner i bebudelsen af den nye litteraturs komme og dens ophøjelse sidder kritikeren Torben Brostrøm. Brostrøms betydning for eksempelvis Rifbjergs gennembrud midt i 1950erne er enorm og undervurderes da heller ikke den dag i dag. Nok er dette et forenklet billede af *Vindrosen* som styrende organ inden for dannelsen af dansk litterær kanon, men en eventuel forbitrelse hos mange af 1950ernes forfattere, der i dette tiår ikke formår at komme til fadet, er forståelig, når man læser deres værker i dag. Søren Schou kaster i 2001 med bogen *Og andre forfattere* lys over prosaen i 1950erne og den grove selektion af gode, kulturradikale forfatterskaber frem for dem, der blot var gode. Ifølge Schou ender en del gode forfatterskaber i glemmebogen i dette årti, da tidens trend nu bliver drejet i én bestemt retning – i al fald med hensyn til prosaen – nemlig over i retning af det fantastiske og absurde som bl.a. Villy Sørensen og Peter Seeberg opnår kolossal succes med. Igen uden at Jægers *Hverdagshistorier* trækkes frem i lyset.

På den anden side må man anskue dette tiår – 1950erne – som et slags vakuum, hvor mange af 1940'ernes digtere, herunder også Frank Jæger, stadig leverer varen, men hvor også mange nye kræfter og litterære strømninger samler sig til det endelige opgør med efterkrigstidens på mange måder triste sensymbolister (som Ole Sarvig, Martin A. Hansen, Poul la Cour o.a.). Midt i dette vakuum findes også digtere som bevæger sig fra én lejr til en anden. Thorkild Bjørnvig og Jørgen Gustava Brandt er eksempler herpå. Gustava Brandt bliver i 1940erne ikke regnet for ægte heretikaner, selvom han bliver udgivet i *Heretica* ganske tidligt. Derfor kan Gustava Brandt uden problemer følge med de nye tendenser, da tiden er til det. Også Bjørnvig omstiller sig, da tiden løber fra de gamle 'kættere'. Natur og politik bliver adopteret som nye omdrejningspunkter for Bjørnvigs lyrik og sat lidt på spidsen: Den sakrale ovenfrakommende muse bliver vraget.

Frank Jæger er i 1940erne og starten af 1950erne som Jørgen Gustava Brandt på mange

måder heller ikke en ægte heretikaner præget af den hansenske adventsstemning, men Jæger følger modsat Gustava Brandt og Bjørnvig ikke trop, da skredet for alvor sætter ind omkring 1960 - og forsøger det heller ikke senere. Tværtom faktisk. Han kasserer i trods den i 1948 indførte reform vedrørende retstavning og vender tilbage til substantiver startende med kapitæler og genindfører brugen af de to a'er frem for å.

I skærende kontrast til denne nye poesi står Jægers anti-moderne lyrik fra hans samlinger i 1950'erne til og med *Cinna og andre digte* (1959). Med den stigende eksperimenteren med digtets struktur og dets til tider politisk- og ideologisk-farvede materiale i 1950'erne falder Jæger længere og længere ved siden af normen. Jæger fastholder sin brug af enderimet og femfodsjamben – metriske formler, der ligger fjernt fra eksempelvis Riffbjergs digtning. Som illustrerende eksempel kan man sammenholde følgende strofe fra *Cinna* med det efterfølgende citat fra *Camouflage*: ”O, maa min Drøm om dette Maaltid vare: / Femtusinde bespiser Ham med Brød. / Jeg vaagner, og jeg ved, det er Laetare. / Midfaste. Sulten vaagner med mit Kød.” (Første strofe af digtet ”Midfaste”) Og Riffbjerg: ”Ville klarheden som en drøm / af færger over vandet sådan ser / det ud alene og ansigtet / drejet ind i stimer af øer pupiller / gennemfløjet af goplernes / dobbeltspor i ensom demokrat / ansigtet vendt mod land”. (*Camouflage* (1960) side 13)

Nok er digtet ”Midfaste” meget originalt med sin sammenblanding af det kristne og erotiske, men tonen og rimene kan virke håbløst forældede i sammenligningen med den nye poesi, der som nævnt allerede året efter *Cinna* for alvor bryder igennem. Jeg kan henvise til Finn Stein Larsens fremragende gennemgang af ”Midfaste” i *Den magiske livskreds* (side 214 og frem). Her skal uddraget blot tjene som eksempel på førnævnte omvæltning.

Vedrørende det politiske i den nye poesi, som Frank Jæger fra starten af undgår at indlemme i sit forfatterskab, så skal denne afstandtagen til det politiske også medregnes som en afgørende faktor i detroniseringen af Jæger som den laurbærkronede lyriker. Lotte Thyrring Andersen citerer i *Det grønne mørke* Frank Jæger for allerede i 1953 i et interview i Information at have ytret følgende statement vedrørende sin personlige skelnen imellem kunst og politik: ”Det er mit job at skrive digte – vel at mærke digte, der duer. Ligesom det er en skomagers at lave sko. Det betyder vel ikke, at man ikke ogsaa kan interessere sig for samfundet. Men jeg vil ikke engagere mig politisk. Det interesserer mig lige saa lidt som dybhavsdykning. Nogen vil sige, at digtene bliver harmløse derved. Det er ikke rigtigt. Naar jeg digter om død og fødsel og kærlighed, skriver jeg om naturskabte ting. Digter jeg godt, siger jeg noget væsentligt om de ting. Saa er det ikke harmløst. Men jeg har ikke lyst til at skrive om menneskeskabte ting. (...) Men der er en forskel paa de engagerede og mig. De skælder ud over en ”ansvarsløs fyr som Jæger”. For min skyld maa de gerne engagere sig. Og jeg akcepterer deres digte, naar de er gode...” (*Det grønne mørke* side 33-34) Som det fremgår af citatet, bliver Frank Jæger anfægtet for sin uvilje til at deltage i debatter om samtiden – især af kollegaen Erik Knudsen, med hvem Jæger i øvrigt ikke havde noget varmt venskab. Knudsen skriver



bl.a. om ham i 1950 i Social-Demokraten efter udgivelsen af Jægers tredie digtsamling *De 5 Aarstider*. ”Han kan jo ikke blive ved med at være naturbarn og fløjtespiller. Vi må jo have ham i skole engang.” (*Det grønne mørke* side 31) Men Knudsen og andre får ikke Frank Jæger i skole, hvilket er med til at fastholde ham i en rolle som en uengageret og ubekymret digter, der ikke vil følge med tiden. Jægers syn på poesien som udtryk for en skabende kraft, der ikke alene lader sig forklare som et stykke håndværk skabt af digteren i lighed med dét, bl.a. Per Højholt udtrykker gennem lyrikken i 1960erne. Det er højholtske betegnelser som ’hundekunster med sproget’, ’readymades’ og ’show’. Disse materialiserende begreber om det poetiske strider imod Frank Jægers syn på digtekunsten, og da han hverken vil eller kan omstille sig til de nye toner i 1960erne, bibeholdes et billede af Frank Jæger som gammeldags.

For læsningen

optakt

Inden jeg går til mine atten læsninger, vil jeg først uddybe, hvilke genremæssige briller, jeg har læst *Hverdagshistorier* med.

Forbindelsen til H. C. Andersen er åbenlys. Dels indledes værket med direkte citat fra et af Andersens eventyr, og dels stammer selve titlen *Hverdagshistorier* jo også fra selv samme Andersen-eventyr.

H. C. Andersen (1805-75) kræver ikke nogen videre præsentation, end hvad der måtte være vigtigt forud for læsningen af de atten Jæger-historier. Og her mener jeg det overordnede nedslagspunkt må være de to digteres valg af samme genre: Kunsteventyret. Hvor Jæger måske nok i visse af sine historier hælder mere til folkeeventyret end Andersen. Men Frank Jægers historier rummer også anstrøg af en anden genres karakteristika, nemlig den fantastiske litteratur.

Men først til eventyrgenre. Eventyret som genre er meget bred, men man kan sige, hvor vandene skilles er ved distinktionen imellem folkeeventyret og kunsteventyret. Folkeeventyret er som de fleste umiddelbart tænker om eventyr, det vil sige brødrene Grimms eventyr, som jo ikke er deres eventyr, for det er hele essensen i folkeeventyret: De som regel uden forfatter bag, altså mundtligt overleveret og siden nedskrevet, de rummer ofte de magiske tal tre og syv, der optræder konger, prinser, prinsesser, trolde, drager og hekse. Ofte er tallet tre knyttet til en slags prøver, hovedpersonen må gennemgå for at eventyret kan ebbe ud i den for folkeeventyret obligatoriske 'happy ending', de levede lykkeligt....osv.. Med undtagelse af det sidste, rummer Frank Jægers historier en hel del af folkeeventyrets karakteristika, særligt i "Heksen", "Porcelænskrukken" og "Skomageren", hvilket jeg skal vende tilbage til.

Hvad angår kunsteventyret, så er det kendetegnet ved først og fremmest at have en forfatter bag. Dernæst er det ikke styret af de samme konventioner som folkeeventyret - altså de magiske tal, prøver, overgangssymboler, hjem-ude-hjem-konstruktionen. Kunsteventyret kan tage uventede drejninger, men det er dog stadig et eventyr, hvorfor det, uanset hvor tilstræbt realistisk kunsteventyret er i sin stil, stadig må rumme et eventyrligt (overnaturligt) aspekt for at opfylde de givne genrekonventioner. Tager man et eksempel som H. C. Andersens "Nissen hos Spekhøkeren" (1853), så ligger selve fortællingen med dens setting og nogenlunde synkronisitet imellem fortalt tid og fortællertid tæt op ad realismegenren – dog er der to afgørende ting, der undtager eventyret fra realismegenren: Nissen og fortællerens medsyn hos denne samt den lysende poesibog, studenten læser i. Andersen begynder først omkring midten af 1800tallet at betegne sine eventyr som 'historier', da de sene er væsentligt anderledes end de tidlige. "Lille Claus og store Claus" og "Fyrtøiet" (begge fra 1835) læner sig tydeligt op ad folkeeventyret som genre end den nævnte "Nissen hos Spekhøkeren", som i langt højere grad er en historie,

det vi kalder et kunsteventyr. På samme måde kan man rundt om i H. C. Andersens kunsteventyr finde diverse døde og levende genstande, der kan tale, eks. i ”Springfyrene” (1845). Dette adskiller også kunsteventyret fra al realismetænkning. En konstruktion, som Jæger også benytter sig af, eks. i ”Mejeristen”, hvor birkebrændet i ovnen pludselig begynder at tale.

Men endelig er der, som det også vil fremgå af de kommende læsninger, i Frank Jægers historier et strejf af det fantastiske, som i almindelighed dateres til at tage sin begyndelse herhjemme fra og med Villy Sørensens *Sære historier* (1953). Den fantastiske litteratur, som bedst kendt hos Peter Seeberg og Villy Sørensen, kendetegnes som genre ved, at den langt hen ad vejen kan minde om realismegenren. Det vil sige, dens personer og miljøer til forveksling ligner et hos læseren genkendeligt univers – og dog. For som hos Jæger, hvis historier alle foregår i det nordsjællandske provinsmiljø, Farum, Hillerød osv., gælder det disse settings, at de er overfladiske, det er personerne og hændelserne, der står frem af teksten. På samme vis i eksempelvis ”Spionen” af Peter Seeberg fra *Eftersøgningen og andre noveller* (1962) og i det dystre setting i ”Mordsagen. En Kafka-idyl” af Villy Sørensen (*Sære historier* (1953)). Der er ingen trolde, hekse eller konger, men miljøet er en skitse, en teaterkulisse, hvori personerne færdes. For Seeberg og Sørensens tekster består det fantastiske i de hændelser og det ræsonnement, teksternes personer handler ud fra – der bliver altså føjet en psykologisk dimension til det naturlige, realistiske, der vrider logikken ud af situationen og de involveredes handlinger. Heri består det fantastiske. Som i Seebergs ”Braget” (*Eftersøgningen og andre noveller*), hvori et stort antal mennesker er optaget af at finde ud af, hvorfra det brag, de alle ’mener’ at have hørt, stammer. Spørgsmålet forbliver ubesvaret til sidst i novellen, hvilket tvinger læseren til at uddrage mening af teksten. Og som i Sørensens ”En glashistorie” (*Formynderfortællinger* (1964)), der indledes med en fordrejet pastiche over H. C. Andersens indledning til ”Snedronningen” (1845): ”Se så! nu begynder vi. Når vi er ved enden af historien, ved vi ikke mere end vi ved nu.”, som Sørensen skriver. En intro til et nihil.

Jægers sværmeri for H. C. Andersens tekster bunder i noget ganske andet end ønsket om intellektuelle fordrejninger af sproget. Interessant er det dog, som det også vil blive omtalt senere, at Jæger i ”Studenten” indledningsvis benytter følgende sætning: ”Her begynder historien.” Parallellen til Andersen er ikke så tydelig som hos Sørensen, men den er dog til stede. Nej, koblingen til H. C. Andersen skal derimod, som citatet fra ”Lygtemændene ere i Byen, sagde Mosekonen” så tydeligt skildrer det, findes i krigens væsen. For som Andersen så ’Poesien’ som menneskets forløser og læremester, så er det denne tænkning, der ligger til grund for Jægers valg af kunsteventyret som genre midt under *Hereticas* besyngelse af lyrikken, og mens krigen endnu lå frisk i folks erindring.

Også bibelske referencer optræder i den analytiske del af specialet. Der findes i *Hverdagshistorier* flere eksempler på, at bibelske tekster fungerer som prætekster for Jægers historier. Disse bibelske tråde forsøger jeg så vidt muligt at forfølge sideløbende med det andersenske.

Endelig skal det siges, at enkelte af historierne ikke rummer nogen særlige referencer – de er trådløse – og fremstår derfor som rene Jæger-historier. Disse tekster er jeg ikke i samme grad gået i dybden med, som med de tekster, der rummer det essentielle for specialet – den overvældende brug af intertekstualitet og prætekster. Når jeg alligevel har medtaget disse 'lettere' historier, så er det for at formidle et helhedsindtryk af *Hverdagshistorier*.



Enhjørningen

første læsning

Den indledende tekst i *Hverdagshistorier* er ”Enhjørningen”. Den er på mange måder samlingens mest dristige fortælling, idet den kan siges på slet skjult vis at omhandle emnerne lyst og begær: Seksuel debut. Dermed kan den vel nærmest sidestilles med krostuefortællingen genremæssigt, til eksempel en fortælling som *Rødhætte og Ulven* – og her tænkes på *Rødhætte og Ulven*, som denne har taget sig ud i sin oprindelige form. På samme måde kan en højtlesning af ”Enhjørningen” fremkalde mange smil om munden på læsere og tilhørere, når først det øverstliggende tekstlag tages bort.

Når jeg nu vil gribe teksten analytisk an, vil jeg foretage et indledende greb, der skal afdække tekstens tematiske modsætninger, for tolkningen af tekstens indholdsmæssige modsætninger leder ofte frem til en afklaring af tekstens tematik(ker).

Handlingen i ”Enhjørningen” udspiller sig i Farum. Dette skal, som i al anden fiktiv litteratur, selvfølgelig ikke tages for pålydende. Universet kaldes nok Farum, men vi har nærmere at gøre med et minimalistisk eventyrunivers, der blot er beskrevet langt mere hverdagsligt, end eventyrets sædvanlige sceneri med moser, skove og slotte. Her er modpolerne funderet i en tilstræbt realisme, der har følgende tingslige udtryk stillet over for hinanden: Byen >< skoven, pigen >< skovhuggeren, beklædning, uld, får >< beklædning, ”tætte som bjørne”, kirke >< skoven, sneen, det døde, pigens dyd >< farver, liv, skovhuggerens intentioner.

Dette er selvfølgelig en ganske overfladisk opremsning, men den tjener alligevel det formål, at opstillingen af disse modpoler så at sige placerer ”Enhjørningen”s rødhætte og ulv. Skovhuggeren er på én gang både seksuel forfører og befrier, idet pigen på det underliggende tekstlige plan både fratages sin seksuelle uskyld og samtidig frigøres fra barnestadiet – sneen [læs: uskyld] fordrives af det pludselige forår og de spontant læmmende får.

”Enhjørningen” er på det umiddelbare tekstlige plan en ganske uskyldig om end besynderlig beretning om et kærestepars indfangelse af en enhjørning og om forårets pludselige indtog i Farum. Det, der i teksten råber på en anden læsning end den umiddelbare, er sammenblandingen af kæresteri og myten om fabeldyret, der fordrejer den anlagte realisme i retning af folkeeventyret (nærmere: trylleeventyret). Denne myte i kombination med realismen efterlader læseren forundret over udfaldet af de tos møde med enhjørningen. Frank Jæger er på sin vis tro imod myten om enhjørningen, det meget sky dyr, der kun lader sig indfange af en jomfru. Jægers tekst har en jomfru og en sky enhjørning, men den har også sin mandlige forfører, der trækker i trådene: ”Da slaar det ned i skovhuggeren, at der kommer enhjørningen, og han husker, at ingen uden en jomfru kan fange den ind. Han ser paa sin kæreste, som aabner munden af angst, hendes tænder er smaa og lige, hvide og kønne. Og skovhuggeren ved sig fri for at have gjort

hende noget ondt eller godt eller hvad man nu vil mene om den ting, han tør staa frem paa kirkegulv og i krostue og sværge sig fri. / Hans lille kæreste forstaar først slet ingenting af alt det, han fortæller hende, men saa presser han hende ned i sneen, hvor hun sidder og tydeligt kan mærke, hvordan kulden løber op igennem hendes ende, den stiger højt op i hendes ryggrad som termometersøjlen, naar hun har feber. Skovhuggeren gemmer sig bag træet ved hendes ryg, og saa kommer enhjørningen.” (“Enhjørningen” side 10 midt til 11 øverst)

Der er nogle ganske åbenlyse konnotationer til seksualakten forbundet med skovhuggerens og pigens møde med enhjørningen. Der er først og fremmest pigens angst for det ukendte. Symboliseret ved hendes skræmte ansigt, hvor der i beskrivelsen af dette er lagt særlig vægt på hendes mund og tænder. Denne overfokuseren er ikke uvæsentlig. Dels ligger der en reference til H. C. Andersens ”Tante Tandpine” (1872), hvori det står skrevet: ”Hun [Tante Tandpine] kunde huske, jeg fik den første Tand og Familiegleden herover. Den første Tand! Uskylds Tand skinnende som en lille hvid Melkedraabe, Melketanden.” (“Tante Tandpine” side 1004 nederst) Der er altså uskyld knyttet til de små, hvide tænder i kærestens mund. Og dels er der, hvis man tænker Freud ind i sammenhængen, noget seksuelt med i beskrivelsen. Billedet bliver mere nuanceret. Den orale åbning virker både erotisk tillokkende på skovhuggeren, men samtidig er den udstyret med tænder, der i samme tankestrøm fremkalder en kastrationsangst. Det er almindelig freudiansk symbollærdom, der blandt andet knytter sig til Freuds drømmetydning. Interessant nok gemmer han sig ligeledes bag en træstamme, der inden for samme symboltolkning repræsenterer en fallos. Og videre: Enhjørningens tårer, der danner en å igennem skoven, der ”smelter den yderste sne”, kan også læses ud fra disse enkle symbolværktøjer. Selv uden denne symbolkode vil læseren alligevel kunne drage en tolkning af de to møde med enhjørningen, der bevæger sig på et underliggende plan i forhold til det faktiske handlingsplan. Tag nu blot pigens kontakt med enhjørningens horn: ”Saa beder dyret hende om at skrue hornet af dets pande. Det vil hun først ikke, men hun lægger sin lille haand mod det kridende ben og fornemmer, hvordan det banker og pulser nede under haardheden.” (“Enhjørningen” side 11 midt)

Der er her tale om et klassisk tema, der hører eventyrene til, og som omhandler overgangen fra barn til voksen, nemlig den seksuelle debut. Pigen er tøvende og først utryk ved situationen men tager så velvilligt fat om hornet, der trods sit hårde ydre, som ben jo er, rummer forbløffende mange fysiske lighedstræk med den mandlige erigerede lem. Denne gammelkendte tærskel for mennesker i litteraturen, særligt udpenslet i folkeviserne, underlægges i teksten her megen ironi. Det ironiske består i den slet skjulte fallossymbolik, der knytter sig til beskrivelsen af enhjørningens horn, og ironien er yderligere forstærket af pigens kamp med at få det frigjort fra enhjørningen: ”(...) gevindet er som rustet fast, og hvis ikke skovhuggeren fra sit gem vil hjælpe til med sine mange kræfter, kommer det vel aldrig af. Nu tager han uset fat og gevindet gaar let, men i det øjeblik, hornet helt forlader sin vokseplads, vælder det ud deraf.” (“Enhjørningen” side 11 nederst til side 12 øverst)



Derfor er det også nødvendigt, at skovhuggeren ”hjælper til”, da denne bedrift kræver to agerende parter for at lykkes, for at nå frem til forløsningen, sneen, den hvide uskyld, fordrives af et sandt orgie af liv, farver og varme. Det er ganske enkelt en orgasme, der udfolder sig for læseren. Skovhuggeren, der som den erfarne og styrende af de to, bærer da også stolt sit trofæ over skulderen som bevis på den bedrift, han tidligere hævdede sig fri for at have begået, nemlig at have frtaget pigen sin uskyld – og her føres vi af fortælleren, som nævnt ovenfor, ind på sporet af krostuefortællingerne, jf. citatet om ondt eller godt, om krostue og kirkegulv. Frank Jæger sidestiller gennem skovhuggerens tanker kirkegulv med krostue som ydrepolerne og hjemstederne for de kontrasterende holdninger til den seksuelle bedrift – det gode kontra det onde, det tilladte kontra det tabuiserede.

Dette eksemplificerer meget godt den humor, man finder i denne som i andre tekster i *Hverdagshistorier*, for selvom fortælleren ikke tager stilling til ’emnet’, hvorvidt den er af det gode eller onde, så lader teksten i sin handling og symbolik ikke nogen være i tvivl om, at det seksuelle er af det gode. Alene i benævnelsen ”at have gjort hende noget ondt” ligger en slet skjult lussing til det religiøse påbud om seksuelt afhold inden ægteskabet.

Skovhuggeren er trods sin beredthed også forvirret i henhold til seksuelle – hvorvidt det er af den onde, som kirken vil hævde, eller om det er af det gode, som historierne på

krostuen vidner om. For denne tekst handler om, som jeg indledte med at sige, begæret efter det seksuelle og om de vanskeligheder, der er forbundet med overgangen fra barn til voksen. I forbindelse med disse vanskeligheder optræder to modstridende kræfter. Der er ikke tale om to for teksten deciderede tematiske modpoler men snarere tale om et spændingsfelt imellem et kristent påbud om seksuelt afhold repræsenteret ved pigen og et driftsstyret, seksuelt begær repræsenteret ved skovhuggeren. Dermed fremstår kirken som den faktor, der ønsker at hæmme det seksuelle begær, som er fremtrædende i det tidligere citerede – og symboliseret ved beliggenheden af pigens forældres bolig lige neden for kirken. Over for den står den naturlige seksualdrift, der er symboliseret dels ved skovhuggerens erhverv - han er beskæftiget ved skovbrug, naturen, 'træer' jf. den freudianske symbolbrug - og dels ved hans iver efter at forlade pigens forældres hus og begive sig ud i de vante omgivelser: Skoven.

Bymenneskene, de fromme kristne, er i tekstens indledende afsnit beskrevet således: "(...) ingen vover at gaa udenfor døren uden først at lade klæderne indsuge megen ovnvarme, som bagefter bliver omhyggeligt gemt under mange lag uld." ("Enhjørningen" side 9 midt) En henvisning til kristendommens stærke symbol, lammet eller fåret, som det passende for teksten her også synges om i passagen "All we like sheep" i Georg Friedrich Händels juleoratorie *Messias* (1742). I kontrast til dette er kæresteparret, da det bryder op fra forældrenes bolig for at begive sig i retning af skoven, beskrevet på følgende vis: "(...) de er i deres klæder saa tykke og tætte som bjørne." Altså en klar distinktion imellem det uskyldige og det maskulint dyriske - byttet kontra rovdyr.

Enhjørningen bliver symbolet på forløsningen og skoven bliver topos for forløsningen, selvom det aldrig bliver menneskene i Farum by klart, hvad hændelsen mellem de elskende og enhjørningen resulterer i. Foråret kommer som følge af de tos forening i det seksuelle, deres afmontering af hornet fra enhjørningens pande, bevægelsen fra jomfru til kvinde, selv om de glade borgere tilskrives vorherre, det gejstlige, æren for livets genkomst: "Saa vandrer kæresteparret gennem den nye skov, i byen smelder flagene, fra alle gavle synger stærene, menneskene kommer ud og takker Vorherre." ("Enhjørningen" side 12 midt). Der ligger megen ironi bag denne beskrivelse af glæden hos byens borgere, for som det er beskrevet i fortællingen her, så er læseren klar over, at forløsningen er kommet banalt sagt ad naturlige veje og ikke ved guds hjælp. Alene fortællerens distancering til menneskene ved netop at kalde dem 'menneskene' tegner et billede af en fortæller, der er mervidende og fortrolig med tingenes réelle sammenhæng modsat de marionetter, han beretter om. Overgangen til voksenstadiet er indeholdt i betegnelsen "den nye skov". Myten om enhjørningen bliver grundet forløsningen højnet til en slags 'sandhed' – og hvad borgerne ellers tilskynder årstidernes skiften og vorherres skaberværk udlægges som en noget naiv forestilling. Altså er sandheden hedensk – kættersk om man vil, *Heretica* taget in mente, og den kirkelige, borgerlige forklaring fremføres som en illusion.

Måske også læseren er naiv at tro, at enhjørningen kun er en enhjørning i teksten? Den kan til eksempel tale. Adskillige af fortællerens udsagn om enhjørningen kan overføres til skovhuggerens bejleri og seksuelle lokken, så skovhuggeren lige så godt kan indlæses i enhjørningens væsen og omvendt – de to kan med andre ord nemt forenes i én og samme person. Tag blot et udsagn som dette: ”Saa rumler det længere inde i skoven, der tramper et stort legeme igennem. ”Skulle det være elgen oppe fra Grib,” siger skovhuggeren og tager pigens haand helt ned i sin lomme af skræk. Men saa ser de uhyret, og det er hvidere end sneen, større end elgen, og dets ensomme horn er saa fortvivlende langt og skønt snoet som Børstaarnet i København.” (”Enhjørningen” side 10 midt) Pigens hånd skal vel kun i skovhuggerens lomme for at komme skovhuggerens ’horn’ nærmere billedligt talt. Dette understreget yderligere ved følgende citat: ”Hornet staar stift ud fra dens pandebrask, derfra hvor skovhuggeren staar, kan han røre det, om han vil, men han holder sig klogeligt i ro.” (”Enhjørningen” side 11 øverst) Her er sammensmeltning af dyr, mand, skovhugger og enhjørning tydelig, hvorfor pigen også møder skovhuggerens intentioner og forslag med uforståenhed. ”Hans lille kæreste forstaar først slet ingenting af alt det, han fortæller hende (....)” (”Enhjørningen” side 10 nederst) Skovhuggeren er i fuld sving med sit forførende spil, og fortælleren har herfra blot pakket den virkelige fortælling ind i en gammelkendt myte om enhjørningen, der kun lader sig indfange af en jomfru. Dermed indhylles fortællingen i det tidligere omtalte skær af krostuefortælling. Frank Jæger har bevidst sammenbragt eventyrgenre og myten med elementer fra realismen, hvilket genremæssigt placerer ”Enhjørningen” og flertallet af *Hverdagshistoriers* fortællinger i noget man som nævnt tidligere kunne kalde for en art sammenblanding af folkeeventyr- og realismegenren.

Tekstens reference til realismegenren er begrænset til de geografisk meget præcise beskrivelse. Farum by, Ganløse og Grib Skov. Der er dog intet ved denne tilstræbte realisme, der gør det muligt at placere teksten tidsligt.

Referencen til folkeeventyrgenre i ”Enhjørningen” findes i brugen af alvidende fortæller, de skarpe kontraster imellem det voksne, lidenskabelige (skovhuggeren) og det barnlige, det ubesmittede (pigen). Desuden optræder et væsen som enhjørningen, vi befinder os ikke i nogen præcis angiven tid, universet er Farum, men en nærmere bestemmelse i form af gadenavne osv. forefindes ikke. Det er denne tilstræbte realisme – placeringen af fortællingen i for læseren kendte omgivelser – der genremæssigt og tydeligst for i al fald de første tre af *Hverdagshistoriers* fortællinger peger i retning af før omtalte kombigener mellem realismen og eventyret, den langt friere genre: Kunsteventyret.

”Heksen”, som er værkets anden fortælling, tager således over, hvor ”Enhjørningen” hører op.

Heksen

anden læsning

Denne anden tekst i *Hverdagshistorier* er som den første også en fortælling om begær og lyst. Nemlig forstået således, at "Heksen"s hovedkarakter, postbæreren i Farum, lader sig overtale til at forære hele sin fremtidige indkomst væk til heksen mod betaling i honning, da det siges om postbæreren, at han "har en rillet gane og er en lækkermund" ("Heksen" side 15 øverst). Postens passion ligger næppe så meget i hans erhverv som i hans hobby: At skære ting ud i ben. "Posten skærer servietringe med et hjerte i, han skærer kors til pigernes hvide halse, han skærer papirknive, hvis blade selv er som tynde, hvide ark. Han skærer hæklepinde og naale, hvori han fint borer bittesmaa øjer." ("Heksen" side 13 midt) Måske en let antydning reference til H. C. Andersens så berømmede papirsklip er at spore i denne hobby.

Også i denne tekst kan man spore sig ind på det tematiske ved at kaste et nærmere blik på tekstens modsætninger. Som nævnt er posten tematisk forbundet med det søde, det romantiske, det lidt naive – han skjuler sin begejstring over at have modtaget hornet af skovhuggeren ved at le tilfreds ned i sit halstørklæde. Over for dette står heksen, der er kroget, fæl og ligefrem – hun er desuden også modpolen til sødmen, idet hun "sværger ved den lede, saa saltsyren driver hende ned ad hagen." ("Heksen" side 15 midt) Heksen er som i alle eventyr bedre vidende end de øvrige optrædende. Hun er udspekuleret og snu, hvilket ligeledes strider imod postbærerens uskyldige sind. Hun ved, at posten ejer hornet og derfor kan fremskaffe en hæklenål af de dimensioner, hun efterspørger, og hun ved, at posten ikke kan sige nej, da hun tilbyder ham hele sin honninghøst i betaling for nålen. Dette er helt i tråd med eventyrgenre – der opstår en prøve, der forbundet med fristelse, prinsen må slå trolden ihjel for at få prinsessen og det halve kongerige osv..

Det er ikke tilfældigt, at heksen skal bruge netop dét horn til sit net. Til hornet knytter sig særlige elskovskræfter må man formode, da det jo er hornet fra enhjørningen, som skovhuggeren under lykkelige omstændigheder kom i besiddelse af, hvorfor heksen også behøver denne falliske kraft til at hækle nettet, som i sidste ende skal give hende en mand. "Hun skal hækle sig et net, hører han, og naalen maa være saa stor som den største fyr i Nørreskoven, og dens øje maa være saa rundt og vældigt som solen paa himlen. Men saa stort et elfenhorn findes vel ikke hertilands," lægger hun sukkende til." ("Heksen" side 15 øverst) Jo, hornet findes, og nu skal der laves øje i det – endda så stort som solen. Stærke symboler, Frank Jæger her opererer med. Dels er der ved nålens form bibeholdt det falliske udtryk fra hornet, og hertil lægges solen, der fra gammel tid og i de fleste religioner har stået som livgivende symbol, og dels skal der nu gøres et øje [læs: en åbning] i hornet, der nu pludselig i et og samme symbol (nålen) rummer både mandens og kvindens kønssymboler.

Heksen får ikke sin belønning. Frank Jæger har i sin fortælling indlagt den gamle leg med at spørge gøgen til råds – her i teksten ikke efter, hvor mange leveår heksen har foran sig, men i stedet efter, hvor mange år heksen må leve uden en mand: ”Og englen siger spotsk, at hun [heksen] skal spørge storgøgen i Rude skov, og den svarer straks. Den svarer og bliver ved med at svare, tiden gaar, og det bliver middag, storgøgen holder ikke mund endnu. Saa falder heksen af raseri om paa sit snavsede stengulv.” (”Heksen” side 16 midt) Det er værd at bemærke, at gøgen på forunderligste vis ikke blot er gøg men storgøg – gøgen indgår altså i et gøgehierarki, som kun eventyret tillader det, og helt komplementært til normen for engles opførsel, har englen i teksten her på næsten kættersk vis format til at svare heksen ”spotsk”.

Posten får ligesom heksen også lov at mærke englens forargelse, og hævnens er i bogstaveligste forstand sød, idet posten overgydes med honning fra de mange bier, der i bistaderne ellers gemte på hans belønning. Nu kommer den til udbetaling på en gang. Denne søde hævn afføder en ren andersensk slutning, som måske nok for denne fortælling virker en smule opskruet, men som i al fald tjener det formål at understrege den underliggende forbindelse til den gamle forfatters fortællestil: ”Og fra den dag at regne værker det i postens tænder af for megen sødme, naar han ser det bogstav H. H som hæklenaal og H som honning og H som heks.” (”Heksen” side 17 øverst) Her falder tankerne på H. C. Andersens ”Tante Tandpine” (1872), hvori en ung student, som



er død ved historiens begyndelse, døjer med voldsom tandpine grundet tantens gavmildhed med sukker over for børn. Hun opsøger ham i et mareridt om natten, hvori hun piner ham med tandpine. ”Her have Myggene summet med Gift i Braaden, nu har jeg Braaden.” (”Tante Tandpine” side 1005 nederst) Hos Jæger er det dog ikke myggenes gift men biernes honning, der piner postbæreren. Interessant er det også, at i samme Andersen-fortælling optræder en vis brygger Rasmussen, som engang friede til tanten, men hun var for længe om at beslutte sig, hvorfor chancen passerer forbi. Denne brygger Rasmussen dør, og tanten fortæller studenten, som da er barn, at bryggeren nu genopstår som engel. Dette er selvfølgelig ganske morsomt, når man tænker på heksen i Jægers historie, der ikke har en mand – og derfor indfanger en engel. Også storke passerer gennem nettet i Jægers tekst, storke, der i ”Tante Tandpine” siges at bringe børnene. At tanten venter for længe med sin beslutning og ægteskab hos Andersen, så bliver heksen hos Jæger ligeledes sat til at vente – gøgen, der svarer i en uendelighed. Der er altså et tydeligt sammenfald de to tekster imellem. Også i selve intertekstualiteten inden for forfatternes egne forfatterskaber. Som nævnt udgør *Hverdagshistoriers* første tre tekster en trilogi, idet de deler personer med hinanden. På samme vis er ”Tante Tandpine” beretningen om studentens liv og endeligt. Den selv samme student som optræder i ”Nissen hos Spekhøkeren” (1853).

”Heksen”s tematiske hovedpointe ligger i det uforløste begær, som både heksen og postbæreren besidder. Postens nysgerrighed over for hvad heksen skal med nettet, som hun vil hækle med den enorme nål, undertrykkes fuldstændigt af postens iver efter belønningen. Det er først, da handelen er gennemført og fristeren har gjort ham medskyldig, at postbæreren ræsonnerer over sin beslutning: ”Havde jeg vidst, at du ville fange en engel, havde jeg aldrig skaaret dig den hæklenaal, siger posten bedrøvet og ser paa det smukke menneske, som ikke er nogen fugl, vingerne til trods.” (”Heksen” side 16 øverst) Men da er det som nævnt for sent, og englen, der typisk optræder som talerør for højere magter, budbringer og beskytter, er i ”Heksen” indtrådt i rollen som hævnner. Heksen får serveret sandheden om sin fremtidige mulighed for at finde en mand, og posten får, hvad han begærer mest i verden, søde sager til overflod, så begæret på det nærmeste vendes til afsky.

Herfra overgår heksen til næste fortælling, der afslutter *Hverdagshistoriers* indledende trilogi.

Studenten

tredie læsning

Også denne fortælling har forbindelser til H. C. Andersens forfatterskab. Dels er der titlen, der sammen med den indledende beskrivelse af studenten og dennes valg, fører tankerne hen på Andersens eventyr om "Nissen hos Spekhøkeren" (1853). "I Birkerød lever en medicinsk student af fattig herkomst, han er saa ærlig mod sig selv, at han for altid opgiver sit lange studium samme aften, som et lille cirkus kommer til byen." ("Studenten" side 18 øverst) Andersens eventyr handler også om en fattig student, der vil undvære ost på brødet for blot at eje den poesibog, hvis sider spekhøkeren bruger til at pakke ost ind i. I samme ånd opgiver studenten i denne tekst sin sikre levevej af ren og skær ærlighed mod sig selv. Og dels er der sætningen, der efter de indledende otte linier fortæller læseren, at: "Her begynder historien." ("Studenten" side 18 midt) Man skal ikke lede vidt omkring i Andersens kunsteventyr for at finde den slags eksplicite fortællerkommentarer. Tag nu blot "Snedronningen" (1845), der tager sin begyndelse således: "See saa! Nu begynde vi. Naar vi ere ved Enden af Historien, veed vi Mere, end vi nu vide (...)."

Fortællingen drejer allerede i disse indledende linier ind på et tematisk spor, der harmonerer både med de forudgående to fortællingers tematikker og de for Andersen evigt tilbagevendende tematikker, nemlig kærligheden til det levende, poesiens kraft og magi.

"Enhjørningen"s personer var drevet af elskovslysten. Heksen blev i fortællingen af samme navn straffet for sin elskovslyst af englen. Postbæreren ligeså – begge var de lyststyrede.

Studenten vælger videnskaben fra og dyrker i stedet det omflakkende cirkusmiljø. Og det er på vandreturen imellem Birkerød og Farum, han støder ind i heksen, der tilbyder ham de fire af englen forbandede bistader, mod at studenten vil gøre hende en modydelse, som læseren ud fra læsningen af den forudgående tekst nemt kan tænke sig til, hvad er. Efter kort klammeri gør studenten sig til drabsmand, da han i bedste "Lille Claus og store Claus"-stil (1835) slår heksen for panden med sit vandkrus, og som Frank Jæger så tragikomisk skildrer det, så opfyldes heksens hede ønske først efter dødens indtræden: "Da han beroliget tager kællingen nærmere i øjesyn, har han dog studeret saa meget medicin, at han tydeligt kan se, hvordan alt liv for stedse har forladt hendes runkne hylster. Han bærer hende indenfor, der hviler heksen endelig i sin unge mands arme og kan ikke nyde det." ("Studenten" side 19 midt)

Studenten tager en af de fire forbandede bistader på ryggen, da han forlader heksens hus. Hvorfor han gør dette er uklart, ligesom det er uklart, hvordan idéen og evnerne til studentens cirkusnummer, den klokkelystrende bisværmer, er opstået. Når jeg påpeger uklarheden omkring dette er det fordi, denne springen over logikken fra og med "Studenten"

tager til som stilistisk træk – med undtagelse af samlingens sidste fortælling, ”Sukkerbageren”. Dermed ikke sagt at de to første historier ikke rummer magi og underfundighed, men der synes at være mere mening med galskaben, end det er tilfældet for samlingens øvrige tekster. Skovhuggeren, der vil forføre sin kæreste og indfange en enhjørning i samme akt; postbæreren, der vil bruge enhjørningehornet i sit passionerede sideerhverv. Heksen, der så brændende ønsker sig en mand at hun indfanger en engel, hvortil hun behøver postens hjælp med nålen osv.. Pludselig møder læseren denne unge medicinske student, der spontant forlader trygheden i studierne og kaster sig over cirkusartisteri. Men hvordan han formår at dressere disse bier med en klokke, han køber hos den lokale købmand, det er meget gådefuldt og forbliver i teksten usagt. At det lige netop er en klokke, studenten bruger, kunne ligeledes henvise til Andersens forfatterskab, nemlig den helt åbenlyse grundet navnet, eventyret ”Klokken” (1850), hvori klokken, ingen kan finde men alle høre inde fra skoven, skal læses som en materialisering af poesien. Poesien, der for H. C. Andersen blev betragtet som en virkelig ting, og altså ikke ophøjet til en uforståelig og løst svævende kraft, mennesket ikke kan begribe. Poesien kunne ifølge Andersen fortælle om livet og ikke omvendt - det er ikke livet, der spejles i poesien, men vi mennesker, der lærer om livet gennem poesien. Den er et bindeled imellem himmel og jord. På samme vis som i både ”Nissen hos Spekhøkeren”, hvori studenten læser i poesibogen, hvorfra lyset vælder op af og betager nissen, der kigger med igennem nøglehullet fra sit gem bag døren. Som i ”Klokken”, hvor alle kan høre en klokke ringe inde fra skoven, men kun de, der følger deres hjerte når frem til klokken, der er usynlig – det er gud i naturen, panteisme – som nu studenten, der også følger sit hjerte og får, hvad han ønsker; for som Andersen skriver om kongesønnen, der ikke lader sig nøje med konditørens lille klokke som de andre, og som er den ene af de to, der når ind til ’klokken’: ”(...) men endnu hørte han den lille Klokke, som de andre var saa fornøiede med, og imellem, naar Vinden bar fra Conditoren, kunde han ogsaa høre, hvorledes der blev sunget til Theevand; men de dybe Klokkeslag lode dog stærkere, det var ligesom et Orgel spillede dertil, Lyden kom fra Venstre, fra den Side, paa hvilken Hjertet sidder.” (”Klokken” side 247 midt) På samme vis er også tilskuerne til studentens kunnen i Frank Jægers historie forundrede over hans kunnen, de bliver rørte og må flere gange se kunsten: ”Der kommer han værdigt ind med den store klokke i sin venstre haand, klokkebægeret er ganske levende af bier. I et ryk slynger han sine tusindtallige insekter ud under teltets tag, og den frigjorte klokkekeglen begynder at synge. Biernes formation bølger frem og tilbage i teltet, stadig ledet af studentens spinkle klokkespil. Det er saa kønt, at direktøren ikke er langt fra at briste i graad. / I mange dage maa cirkus blive i Farum, for ingen vil nøjes med at se de legende bier kun een gang.” (”Studenten” side 20 nederst til side 21 øverst) Bemærk hvorledes det er pointeret, at studenten holder ”den store klokke” netop i sin ”venstre haand” - hjertets side jf. Andersen-citatet. Denne forståelse af studentens valg forudsætter, at læseren kender Andersens ”Klokken”. Og det er denne mystificering af Jægers personers valg, der i tiltagende styrke skubber

fortælleren i baggrunden. Det er nu læseren, der må lægge to og to sammen og prøve at tyde personernes bevæggrunde for at gøre, som de gør. Er det til et eksempel et uheld, at studenten rasler forkert med klokken, så komtessens ansigt besættes af bier? Næppe. ”Studenten staar bag dækket og hører sin melodi blive spillet derinde, mere vemodigt end nogensinde, og bag hans øjne samler taarerne sig. I morgen er den lille komtesse alene paa øen med alle sine bejlere, hun bliver givet bort, inden sommeren er forbi, det kan man se.” (”Studenten” side 21 midt) Og det er næppe heller noget tilfælde, at han kommer til at klemme bierne, så de stikker hende, men det interessante er, at læseren ikke kan vide det – eks. fodres læseren med oplysninger om, at studenten væmmes, da han kommer til at se på komtessen, da sognerådet har besluttet, at studenten på grund af sin handling skal tvinges til at gifte sig med komtessen. Læseren er helt frem til historiens sidste linier i vildrede med, hvorvidt studentens handlinger var planlagte eller ej. Dette spil, at forvirre læseren ved at udelade studentens tanker og hensigter i det fortalte, er meget veldrejet, som udstiller fortælleren som utroværdig, idet han foregiver at kende ligeså lidt til sin hovedkarakters intentioner og forudsætninger som læseren, og dette ligestillede forhold mellem fortæller og læser strider mod læserens kendte regelsæt for historier med alvidende fortællere. Det er ganske underfundigt, som Frank Jægers fortæller holder sin læser hen i forvirring, som afslutningen på ”Studenten” ganske smukt illustrerer: ”(...) samme nat bestemmer sogneraadet, at studenten og ingen anden skal tvinges til at ægte den skændede komtesse. Han ser næppe til hendes side, og kommer han til det af vanvare, fortrækker hans mund sig af væmmelse. / Men fogeden vier dem, og studenten kører bort med sit cirkus og sin brud. Og næppe er de alene, før han ærbødigt kysser hende, men hun græder stille og vil gemme sig i vognens mørke krog. Da smører han hendes smertende ansigt med den nye honning, for hvor giften gror, gror ogsaa et lægemiddel. Time for time falder den frygtelige hævelse, og en rigtig komtesses fine lille glatte ansigt kommer frem som et smukt landskab af efteraarets taager.” (”Studenten” side 22 midt)

Der er sprunget en masse mellemregninger over. Godt nok er studenten snu - ’uheldet’ i manegen skaffer ham prinsessen. Modgiften har han lige ved hånden: Honningen. Da han spadserer bort fra heksens hus med bistadet på ryggen, må han allerede da have udtænkt sig en plan for, hvordan han vil gøre brug af bierne. Læseren involveres blot ikke i disse overvejelser. Fortælleren angiver ikke at være uvidende som læseren men udelader blot de mellemregninger, der leder tekstens personer til at gøre, som de gør. Derfor fungerer ”Studenten” som en smidig overgang til *Hverdagshistoriers* kommende tekster, da de ligeledes opererer med denne ’hemmelighedsfulde’ fortæller, der planter tråde i teksten, læseren må følge for at forstå.

Toldbetjenten

fjerde læsning

”På en av dampskipskaiene i Kristiania lå det for en del år siden et gråmalt trehus med flatt tak, uten skorsten, omtrent to og en halv meter langt og litt kortere i bredden.”
 (”Karens Jul” (1885))

Således begynner den norske forfatterinde Amalie Skram sin novelle om pigen Karen, der dør af kulde, mens hun ammer sit nyfødte spædbarn i det omtalte hus på havnen. Frank Jægers ”Toldbetjenten” tager sin begyndelse i slående lighed med Amalie Skrams novelle: ”Hvor Fiskebækken siler ud i Furesø, staar et lille grønt-malet skur. Paa den gavl, som vender mod søen, er en plade rustet fast, men gennem rusten skimter man en kongelig krone og de tegn, som gamle toldstationer pynter sig med. Det vaagne øje, som er saa aabent, at det ikke kan bruge vipper eller øjenlaag. De opspilede næsebor, i hvis naturlige krat og hegn ministerielle pincetter regelmæssigt har skovet og gjort lyst. Den guddommelige lange og tilspidsede pegefinger, som undersøger enhver og anklager enhver. De tre toldhellige tegn, samlet under den fjerne konges krone som kyllinger under en hanevinge.” (”Toldbetjenten” side 23 øverst til midt) Godt nok er der i dette tilfælde ikke tale om et skur på havnen men dog ved vandet. Men det, der får ligheden til Skrams novelle til at træde frem, er funktionen af dette skur. Det er et tolderskur. Og uden at skulle kaste mig ud i en lang minutøs gengivelse af Skrams novelle, så er det vel på sin plads at nævne, at netop en tolder, betjent eller konstabel – en lovens mand i al fald – spiller en ganske central rolle i ”Karens Jul”.

Frank Jæger har i sin fortælling ligeledes en lovens mand i centrum, nemlig toldbetjenten. En betjent, der en dag pludselig får overrakt et nyfødt barn af en ung mor, som herefter forsvinder igen. Parallellen mellem de to tekster er nem at få øje på – det, der imidlertid er interessant er, hvad Jægers hensigt med denne åbenlyse parallel har været; for den har næppe været den samme, som den Amalie Skram har haft, da hun godt tres år forinden skrev sin novelle, som jo er noget af det skarpeste socialrealisme, der findes fra perioden. Og Frank Jægers tekst skal ikke blot læses som en allegori over Amalie Skrams novelle men i ligeså høj grad læses som en finurlig kommentar til samme.

Det ovenfor citerede stykke rummer en ironisk distance til erhvervet som en lovens mand. Der er lagt megen humor i beskrivelsen af det gammelkendte symbol på ordensmagten: ”Den guddommelige lange og tilspidsede pegefinger, som undersøger enhver og anklager enhver.” I Amalie Skrams novelle spiller konstabelen med sit firkantede syn på tilværelsen en afgørende rolle for den skæbne, der overgår Karen og hendes spædbarn. Han opretholder novellen igennem sin position som en ordensmand, der nærmest fortrænger virkelighedens barskhed. På samme vis, om end i en anden og langt mere humorfyldt tone end den socialrealistiske, er toldbetjenten i denne tekst også undvigende over for

realiteterne. Det står om ham i teksten: ”Tolderen er en meget spinkel og meget højtidelig mand, han imponerer under sin blanke kasket. Han gaar tidligt til ro, for han maa tidligt paa sin post, han ser ikke andre mennesker end fogedens, som inviterer ham med til aarets store højtider. Tolderen lever fredeligt og lærer den stille Fiskebæk grundigt at kende, men om egnens mennesker ved han ingenting.” (”Toldbetjenten” side 24 midt) Selvom konstabelen i Skrams novelle ikke foræres noget barn men blot opdager dets ureglementerede tilstedeværelse i fiskerhytten på havnen, så er det den manglende evne til at handle fornuftigt og medmenneskeligt, som går igen i Jægers tekst. Ganske som i ”Karens Jul” er pigen med barnet fattig, men i Jægers historie er hun efter at have efterladt barnet hos toldereren forsvundet med det samme igen. Altså pålægges toldbetjenten et mere direkte ansvar, som han næsten barnligt ikke formår at tage på sig: ”Der sidder toldereren og drejer som en høne øjnene i hovedet af forlegenhed, han trommer med fingrene paa den skraa pult og har ingen bøger eller cirkulærer fra etaten at slaa op i og faa raad af.” (”Toldbetjenten” side 24 nederst) Han vil først lægge barnet fra sig i grøften og forlade sig på, at nogen kommer forbi og finder barnet, men bedømmer alligevel at det er blevet for mørkt. Historiens fortæller tilfører dernæst læseren viden om toldbetjentens egen spæde barndom: ”Toldbetjenten løber uvis nogle skridt henad vejen, hans egen moder gik meget i regn med ham, da hun vuggede ham paa sit mellemgulv, han er nu som den lerklinede hytte, der vakler i vejret, han ved ikke, hvordan han skal faa givet dette blaaøjede, forfærdelige barn videre.” (”Toldbetjenten” side 25 øverst) Denne passage er interessant, idet passagen indirekte fortæller os, at toldereren måske netop på grund af en for tæt moderbinding nu som voksen mand ikke ejer den nødvendige handlekraft, der skal til for at løse opgaven. Denne mangel ses også ved det, at han bliver forlegen, da pigen afleverer barnet hos ham. Og det er måske rettere tolderens eget spejlbillede, der ses i barnet, siden det er beskrevet som både blåøjet og forfærdeligt. Betegnelsen blåøjet kan som bekendt referere til andet end øjnenes farve, nemlig til et naivt væsen hos en person. Og naiv er toldereren: ”Han husker med et, hvordan i gamle dage ulvene tog sig af udsatte børn, ammede dem og gav dem rige gaver. Men er der ulve her, tænker han, mens han putter barnet ned i en lille rede, en skaal i jorden, som han forer med græs og et lommeørklæde.” (”Toldbetjenten” side 25 midt) Tolderen får blandet sagnet om Romulus og Remus ind i sine planer for barnets videre skæbne. Dette måske nok et udtryk for tolderens sparsomme intellekt og noget naive forestilling, men det er også udtryk for den psykologiske disciplin, der kaldes fortrængning. Han handler ud fra sine egne naive forestillinger om, hvad der måtte tjene barnet bedst, mens han kæmper intenst med at lukke virkeligheden ude. Han tabuiserer de mulige konsekvenser af sin beslutning om at efterlade barnet inde på marken: ”Der gaar næsten en uge, før toldbetjenten faar rystet drengebarnet ud af sit minde. Nu ligger det inde paa marken, med mindre een har hentet det hjem til sig. Eller en ræv eller en grævling. Saa slaar han sig til taals og haler som før aarenes melodi ud af den store spilledaase, han drejer lige omhyggeligt og fornuftigt, hvad enten det er sommer eller foraar eller hvad.”

(”Toldbetjenten” side 25 nederst) Dette sidste ”eller hvad” udtrykker meget rammende den skrappe selvdisciplin, det trods alt kræver at fortrænge ubehageligheder. Han henkaster sig til spilledåsen, noget så intetsigende som at dreje på en spilledåse, da tankerne om rævens og grævlingens mulige rolle i hele affæren trænger sig på. Alle ubehageligheder omkring ham fjerner han nærmest som med magt ved at dreje på spilledåsen med samme omhyggelighed og sågar fornuftighed, som han også tillægger sit spilleri, ”hvad enten det er sommer eller foraar eller hvad.” Basta. Så er der sat en prop i ubehaget.

Fortiden kan som bekendt ingen løbe fra, hvorfor også Frank Jæger lader det videre forløb i historien begynde med et ”Men”.

Kvinden er efter mange år vendt tilbage til tolderens og skurets for at hente sin søn, da hun nu er blevet gammel og har brug for sin søn til at støtte hende. ”Tolderen husker først sletningenting, men saa gryer det hos ham. Den gamle kælling er saa det samme menneske, som dengang var en purung pige, ja paa denne bænk har barnet ligget, men hvor det nu er, kan han slet ikke vide. Han lod det ligge paa en mark, det husker han nu, inde under det hegn, man vist kalder Nattergalelunden. Der kan hun jo saa søge, siger han og laaser sig ind i sit skur.” (”Toldbetjenten” side 26 midt) Kvinden hyler forfærdet op og render af sted i retning af stedet, hvor barnet blev efterladt. Hun finder ikke barnet men en snedker, der har udset sig en gammel fyr, han kan få godt og knastefrit træ ud af – et fyrretræ med et noget pudsigt udseende: ”Og deroppe gaar snedkeren og



vælger træ ud, her staar netop en fyrrestamme, som er af velsignet smuk og lige vækst, den ejer kun to grene, og de sidder højt deroppe, rødderne er som to fødder, der med tærne godt spredt ud har boret sig ned i bunden. Her kan snedkeren faa godt og knastefrit træ.” (”Toldbetjenten” side 26 nederst) Det er selvfølgelig ganske banalt, at træet ligner et menneske i udformning. Men det er også denne detalje, der fastholder Jægers historie i kunsteventyrigenren og som adskiller historien afgørende fra Amalie Skrams novelle. Banal er også tekstens pointe eller udviklingsmæssige underfundighed, idet den nu gamle kone alligevel får, hvad hun kom for at få ud af sin nu forventede voksne, levende søn – nemlig støtte, en stok. For som Jæger har udtrykt det, så er denne stok og seng gjort af træet al støtte nok: ”Og da hun for første gang lægger sig til hvile i sin nye seng, griber den ind om hende med en venlighed og godhed, som hun ikke længere har ventet at møde. Og da hun om morgenen staar op og fatter om sin nye stok for at vandre til Nattergalelunden, er det, som har hun grebet sin fortabte søn ved armen og nu ved hans hjælp bliver ledet paa sin vej.” (”Toldbetjenten” side 27 midt) Og i forlængelse heraf udtoner historien sig i noget, der er tæt på at blive en egentlig ’happy ending’, nemlig dette historiens sidste forsonende afsnit: ”Hun sidder om eftermiddagen hos toldbetjenten og ser mildt paa ham. Nu gør det saa heller slettingenting, fortæller hun og tilgiver ham. Og hun slaar triumferende ud med stokken og skynder sig hjem til sin seng. Den vugger hende i søvn, som hun engang vuggede sit drengebarn i sine arme.” (”Toldbetjenten” side 27 nederst)

Hvad der strider imod den gængse ’feel good’-fornemmelse ved udtoningen af den slags eventyr, som jeg nævnte i forbindelse med min gennemgang af ”Studenten”, er en forklaring på tekstens personers handlinger – læseren må vide, hvorfor personerne handler, som de gør. Enig eller uenig heri. Det bliver ikke fortalt, hvorfor moderen pludseligt dukker op og bare efterlader sit barn hos toldbetjenten, og det bliver ikke fortalt, hvorfor toldbetjenten ikke søger hjælp hos andre med barnet. Det er disse ubegrundede handlinger, der fordrer *Hverdagshistorier* læst med større omhu, end de på overfladen morsomme og forunderlige historier påkalder sig. Der er dybereliggende lag i historierne.

At hegnet, hvor barnet efterlades, kaldes ”Nattergalelunden” er heller ikke en tilfældighed. En ’lund’ associerer fred, hvilested, minder og død. ’Nattergal’ leder straks tankerne hen på H. C. Andersens nattergal, som jo er selve materialiseringen af poesien i eventyret ”Nattergalen” (1844). Men det er også i dette eventyr, dødsscenen med den gamle kejser og døden selv udgør så vigtig en del for forståelsen af eventyret. Da døden sætter sig på brystet af den døende kejser, ser en lang række ånder til – disse er som bekendt kejseren gode og onde gerninger, som kejseren ikke ønsker at høre eller kendes ved, hvorfor han i desperation efter at blive fri for denne konfrontation udbryder: ””Musik, Musik!” skreg Keiseren. ”Du lille, velsignede Guldfugl!” syng dog, syng! jeg har givet Dig Guld og Kostbarheder, jeg har selv hængt Dig min Guldtøffel om Halsen, syng dog, syng!” / Men Fuglen stod stille, der var Ingen til at trække den op, og ellers sang den ikke; men

Døden blev ved at see Keiseren med sine store, tomme Øienhuler, og der var saa stille, saa skrækkeligt stille.” (”Nattergalen” i *Samlede Eventyr og Historier* side 192 midt) Disse konnotationer i sammenhæng fortæller vel, at man ikke kan se sig fri for at skulle konfronteres med sine onde gerninger. Ganske som kejseren i Andersens eventyr vil have ånder til at forsvinde ved at bede sin kunstige nattergal om at overdøve deres stemmer med sang, på samme måde drejer toldbetjenten på sin spilledåse – bemærk at begge er de maskiner – da han vil dølge bevidstheden om sin gerning. En ganske interessant parallel til Andersen.

Historien ender for kvinden og toldbetjenten med en slags gensidig tilfredshed, idet moderen får sin søn tilbage fra naturen i form af stok og seng – hendes behov for støtte blev indfriet. Og tolderen får fred i sjælen, idet det eneste vidne til hans bortskaffelse nu har forliget sig med tanken om sønnens (menneskelige) død og har tilgivet tolderen hans handling. Men denne slutning efterlader en sær bismag hos læseren, idet ingen af historiens personer, foruden snedkeren, gør noget for andre end deres egen skyld. Moderen savner ikke sin søn af et moderherte men først og fremmest af praktiske årsager. Tolderen nærer ingen følelser over for barnet, der gives til ham, og han vil ikke videre stå i forbindelse med det, hvorfor han uset skaffer det af vejen. Snedkeren gør en seng og en stok til den gamle moder af et overbærende hjerte, idet han ellers havde tænkt sig, træet skulle være brugt anderledes. Nu ville det være oplagt at tillægge denne snedker og hans to værker kristne motiver, da Jesus som bekendt var søn af en tømrer, og der i ”Toldbetjenten” desuden optræder en moderskikkelse (Jomfru Maria), et Mosesmotiv (toldbetjenten, der skaber en ”rede” til barnet, et videregivelsesmotiv), en tolder (lignelsen om Jesus og toldereren Zakæus), fisken (kristussymbolet, tolderens hus ved ”Fiskebækken”) osv..

”Toldbetjenten” er en yderst kompakt tekst, der ganske godt illustrerer det trådnet, jeg i mit forord omtalte. Dette at teksten af omfang ikke er lang eller kompliceret læsning, men det at den har tråde forbundne med utroligt mange prætekster. Det er med andre ord en for tiden usædvanlig modernistisk tekst, der under dække af kunsteventyret som genre rummer en overraskende mængde intertekstualitet. Et vedholdende træk samlingen igennem.

Elisa med benet

femte læsning

Historien om Elisa med benstumpen og de tre driverter er en af de grovere fortællinger i *Hverdagshistorier*. Det, der adskiller den en smule fra samlingens øvrige historier, er dens helt åbenlyse morale eller læresætning – at den er mere af det groteske, end kunsteventyret er. Som en fin forlængelse af persongalleriet møder vi i denne tekst også en retskaffen mand, nemlig sognets ombudsmand, der en gang imellem tropper op ved de tre driverterers hus ved Farum sø for at sætte dem i arbejde, da det i sognet er forbudt ikke at bestille noget. De tre mener nu alligevel, at de har arbejde, som de er beskæftiget med: ”Vi venter paa, at nogen skal lande her fra Claus Nars Holm,” svarer drønnerten, ”og maaske bede os om hjælp til et eller andet.”” (”Elisa med benet” side 29 øverst) De tre driverter har med solide pæle i søens bund ud for deres bred sørget for, at ingen kan lægge til land nær deres hus. Men arbejde mener de alligevel, de har.

I nabohuset bor denne Elisa så, enke med kun halvandet ben. I et noget besynderligt, kinesisk hus: ”Hendes hytte er vel nærmest saadan, som en hæderlig nordsjællandsk tømrer forestiller sig et kinesisk tempel, med drageryg og røde træflammer over begge vinduer.” (”Elisa med benet” side 29 nederst) Umiddelbart må man formode, at denne Elisa er lidt af en særling sådan at bo i kinesisk tempel ved Farum sø og dertil at bryde sig om de tre driverterers selskab. Men dette bekendtskab har en praktisk dimension for Elisa, da hun dagligt tropper op med avisen for at få læst den højt af de tre, hvorfor det må formodes, at hun enten er analfabet og / eller svagtseende.

De tre driverterers største morskab i tilværelsen består i den spøg, at mens de læser højt for Elisa, da pynter de på dagens nyheder eller endda af og til selv finder på nyheder. Og det er i forbindelse med denne daglige gøren sig morsom på Elisass bekostning, at historiens egentlige højdepunkt med efterfølgende morale bygges op. Den største og rødskæggede af de tre læser op: ”Han er i godt lune og læser større løgne end ellers. De to andre ler prikkende, men Elisa suger det alt sammen ind og lugter af velvære. Saa tier den skæggede brat, holder vejret og raaber med glad overraskelse i stemmen: ”Hvor meget maaler vel Elisass benstump.” Det spørger han om saa frejdigt, at hun ikke vil rødme, men roligt tør svare ham som sandt er, at stumpens nøjagtige længde er ni tommer. Saa sukker skægaben, ryster paa hovedet. ”Tz, tz, tz, det var synd og skam for Elisa,” siger han.” (”Elisa med benet” side 30 midt) Og som den ældste af de tre videre kan berette for Elisa, så står der i avisen, at alle etbenede enker bosiddende i kinesiske huse og helst ved en sø kan få udbetalt ikke ringere en tusinde daler årligt, hvis blot deres benstump maksimalt måler en længde af syv tommer. ””Ja, det var rigtignok synd for Elisa,” raaber alle tre slamberter, og de griner og tørrer taarerne af øjnene, saa Elisa ikke ved, om de mener, hvad de siger, eller om de bare er skadefro. Men hun sidder i sin mørkeste krog og jamrer sig ganske stille, for det er sandelig ikke morsomt at høre ett

tusinde dalere flyve forbi ens kinesiske vinduer som ænder i mørket. Hun jamrer sig næsten lydløst, hendes nyrer og lever rykker i deres fortøjninger, men hun vil ikke slippe sin jammer løs, for saa staar da ikke hytten et øjeblik længere. Hun tager avisen under sjalet og krykker over til sit eget. Vinduerne i løjsernes hus klirrer for deres vilde hyl, en rude bliver pustet ud under deres kaglen.” (”Elisa med benet” side 30 nederst til 31 midt)

Der er ingen tvivl om, hvorhenne fortælleren lægger sin sympati, med en omtale af de tre som ’slamberter’ og ’løjsere’ – oplæseren er sågar en ’skægabe’. Indtil dette punkt er historien rigtig ’ond’, således må læseren forstå den. De tre driverter næsten sygeligt overdrevne, krampagtige latter over at binde Elisa en løgn på ærmet, der oven i købet tager afsæt i hendes handicap – dette må betegnes som en særlig nedladende og grusom form for humor, som de tre praktiserer i teksten her.

Det ejendommelige er dog, hvorledes synsvinklen ændres, da det går op for de tre driverter, hvad deres spøg har ført til. ”Der i en stol ligger Elisa, kjolen har hun rullet op paa maven, benstumpen stikker lige frem, og paa gulvet ligger en skive af den, et par tommer tyk, som et stykke solidt, hjemmelavet paalæg.” (”Elisa med benet” side 31 midt) Så skifter pludselig synsvinklen til at ligge hos de tre og altså ikke længere befinde sig uden for begivenhederne hos fortælleren. Der er tale om en slags indre monolog: ”Der har den torsk til Elisa siddet og snittet sit overskud af, driverterne bliver blege helt ind i hjertet, tog de nu en tiøre i flaben, var de nøjagtig fem skilling værd.” (”Elisa med benet” side 31 nederst) Synsvinklen skifter i én og samme sætning fra først at ligge hos en af de tre – ses ved benævnelsen ’torsk’ om Elisa – til dernæst at bevæge sig videre til udvendig synsvinkel, altså en tilbagevenden til den for *Hverdagshistorier* normale fortællerposition, den der er brugt i beskrivelsen af de tre driverter blege udseende.

Og dette blege udseende skyldes de tres pludselige forståelse af situationens alvor. De er skyldige i bedrag, der har haft konsekvenser af ud over det forventelige. Og som en morale på historien, bliver de tre driverter nu pludselig klar over, at de så at sige skylder Elisa tusinde dalere for deres spøg, hvorfor de med det samme opgiver deres dagdriverliv og i stedet gør som fogeden har påbudt dem at gøre: ”Om morgenen ser man straks, at kristtornehegnet er borte og langt ude fisker de tre efter sten, for ett tusinde dalere sten om året.” (”Elisa med benet” side 32 øverst)

Historien ”Elisa med benet” er umiddelbart let læselig, idet moralen – pointen – i teksten er så tydeligt fremhævet. Det gør den ikke mindre morsom at læse, end de andre tekster i *Hverdagshistorier*, blot mindre kringlet. ”Elisa med benet” kan således trods sit groteske vendepunkt, Elisa, der saver i sit eget ben, siges at ligge tættere op ad folkeeventyret end kunsteventyret – men ikke fjernt fra den antydede fantastiske genre, som også ses tilført visse af *Hverdagshistoriers* øvrige tekster. Kigger man rundt i øvrig litteratur fra perioden med samme groteske bensaveri, så er det ganske tankevækkende, at Villy Sørensens ”Blot en drengestreg” fra *Sære Historier* (1953) har samme gruopvækkende motiv. Der ligger det i motivet for begge teksters vedkommende, at grusomhederne er begået med

et formål for øje. De er så at sige ikke begået i affekt. Elisas formål er penge. Drengenes bevæggrund i Sørensen-teksten er ikke ondskab men nysgerrighed – ude på et overdrev ganske vist. Men det er med genren for øje interessant, at en af Sørensens mest berømmede historier deler motiv med Jægers ”Elisa med benet”. Dette gør ikke Frank Jæger til skribent af fantastisk litteratur, og det gør heller ikke Sørensen til kopist; men bemærkes, det synes jeg, det bør.



Mureren

sjette læsning

Denne historie om landstrygersken, der søger varme og ly for natten, er en af de svært tilgængelige tekster i *Hverdagshistorier*, da den ved en første gennemlæsning kan virke helt uden hoved eller hale. Men vender man historien om, og starter med slutningen, kan man derved forsøge at uddrage sig en mening af teksten. ”Der under majtræet finder man hende næste formiddag, hun er kold og stiv. Og fra den hvide kirke i Rudersdal ringer de til begravelse, klokkerne drøner ud over Furesøen, og den ene af dem er nok gaaet i skaar, for den skurrer fælt.” (”Mureren” side 36 midt) Læseren ved allerede, at den ene af klokkerne er gået i skår, da det var dette skår, der tog livet af landstrygersken natten forinden. Men hvorfor så denne fortællermæssige distancering til det fortalte? Der er muligvis tale om et skel imellem det, der hører tekstens ’realverden’ til – livet i det nordsjællandske landskab – og så den verden, der hører den egentlige historie til: En eventyrlig verden, hvor alt kan lade sig gøre. Det vil sige, fortællerpositionen i sidste afsnit er forankret i tekstens ’realverden’, hvorimod fortællerpositionen i teksten op til denne sidste kommentar, er forankret i det eventyrlige univers, der berettes om: Forklaringen på, hvorledes kirkeklokken er kommet til at lyde, som den gør. Kort fortalt er historien på dens eget realplan ikke længere, end at en landstrygerske en formiddag findes død af kulde under et træ samtidig med, at kirkeklokkerne ringer med en forandret skurrende lyd. Al fortælling op til dette punkt er en forklaring på dette. En forklaring, der hører tekstens eventyrlige plan til.

Landstrygersken er på vej ind til København for at tilbringe vinteren der, men da det er koldt allerede denne efterårsaften, søger hun et sted at slå sig ned for natten, idet hun ikke magter at gå hele vejen til København uden stop. Der er anstrøg til et lånt motiv fra ”Den lille Pige med Svovlstikkerne” (1848) i selve situationen med den frysende kvinde udenfor, og som ser ind på det rare og varme indenfor: ”Ud fra alle Vinduer skinnede Lysene, og saa lugtede der i Gaden saa deiligt af Gaasesteg (...)” (”Den lille Pige med Svovlstikkerne” side 271 midt) og over for dette står i Jægers historie: ”Fra de smaa glugger staar lyset ud og er rart (...)” (”Mureren” side 33 midt) Jeg skal vende tilbage til denne sammenhæng. For det er netop på dette sted i beretningen, at historien tager en drejning i retning af det forunderlige: ”(...) landstrygersken gaar tæt ind til døren og vil banke paa, men faar i yderste øjeblik betænkeligheder. Een tuder saa inderligt stygt derinde. Og i aften skal der ingenting til for at vælte hendes humør over ende, hun taaler ikke onde ord. Men netop som hun bestemmer sig for at gaa igen uden at banke paa, slaar døren op paa vid gab, og i aabningen byder mureren i sit kalkede tøj og store, hvidplettede træsko hende ind.” (”Mureren” side 33 midt til nederst) Mureren kan med vores vanlige fornuft for øje ikke vide, at hun står uden for døren. Og hvis han er så ulykkelig, som det lyder til, han er, hvorfor så ønske sig selskab – det er forklaret i

teksten, som at ”det er nu hans maade at være hyggelig paa” (”Mureren” side 34 øverst) – i al fald en noget sær form for værtsskab.

Nu er genren jo henlagt til eventyrets forunderlige verden, men det er også værd at bemærke sig, at mureren optræder i sit arbejdstøj, selvom det er sent om aftenen. Det jeg vil frem til er, at mureren måske snarere er et spøgelse – hele besøget en hallucination, landstrygersken oplever – idet han fremstår i hvidkalket tøj og med store, hvidplettede træsko. Tågen udenfor er beskrevet som ”tynde slør, som bevæger sig” (”Mureren” side 34 øverst). Der er geistlige sager på spil. Ligeledes, for nu at vende tilbage til den antydede reference til ”Den lille Pige med Svovlstikkerne”, så udtrykkes landstrygersken oplevelse af situationen indenfor på den måde, at ”det er morsomt at sidde inde og se ud.” (”Mureren” side 34 øverst) Dette kan umiddelbart forklares ved, at hun ikke er vant til at se tingene indefra, da hun jo er landstrygerske, men fastholder man dette billede – og dét at det er ”morsomt” underforstået uvirkeligt – så virker det påfaldende med følgende citat fra Andersens eventyr in mente: ”En ny [svovlstik] blev strøget, den brændte, den lyste, og hvor skinnet faldt paa Muren, blev den gjennemsigtig, som et Flor; hun saae lige ind i Stuen, hvor Bordet stod dækket med en skinnende hvid Dug, (...) da slukkedes Svovlstikken og der var kun den tykke, kolde Muur at see.” (”Den lille Pige med Svovlstikkerne” side 272 øverst) Her er både ”Flor”, ”skinnende hvid Dug” og ”Muur” [jf. titlen ”Mureren”]– altså to genstande og en farve, der stemmer overens med det setting, vi finder i ”Mureren”.

Pigen i Andersens eventyr og landstrygersken i ”Mureren” har fattigdommen som et helt åbenlyst fællestræk, men det, der er særligt påfaldende her, er forholdet mellem fantasi og virkelighed. Som bekendt ser pigen med svovlstikkerne varme, rare forestillinger for sine øjne, hver gang hun stryger en svovlstik. Men dette er blot forestillinger, da hun jo som bekendt ikke bevæger sig ud af stedet men derimod fryser ihjel på gaden. På samme måde vil jeg kaste den tese på bordet, at ”Mureren” er skrevet med en skelen til dette eventyr af H. C. Andersen med det allerede citerede som argument herfor. Landstrygerskens tanker om, at det er morsomt at sidde inde og kigge ud kontrasterer på glimrende vis H. C. Andersens piges kiggen ind og forestillinger om livet inden for muren.

Til understøttelse af denne tese kan nævnes endnu et sammenfald. I ”Mureren” dør landstrygersken som følge af en splint i nakken, der falder fra en af kirkeklokkerne: ”Det er ikke morgen endnu, da de gaar hjem. Over deres isser suser kirketaarnene tilbage, det brummer koldt i deres glugger, klokkerne skrumler imellem hverandre, en flis bliver slaaet af og falder gennem luften som et stjernes kud. Landstrygersken fornemmer den svidende skarpe kant imod sin nakke, hun gaar i vejen og kan ikke længere.” (”Mureren” side 36 midt) Denne beskrivelse af døden i form af et stjernes kud går igen i Andersens eventyr: ”Den Lille strakte begge Hænder i Veiret – da slukkedes Svovlstikken; de mange Julelys gik høiere og høiere, hun saae de vare nu klare Stjerner, een af dem faldt og gjorde en lang Ildstriben paa Himlen. / ”Nu dør der Een!”, sagde



den Lille, for gamle Mormor, som var den Eneste, der havde været god mod hende, men nu var død, havde sagt: naar en Stjerne falder, gaaer der en Sjæl op til Gud.” (”Den lille Pige med Svovlstikkerne” side 272 midt) Dette sammenfald er mere end blot tilfældigt, hvorfor jeg mener ”Mureren” skal læses – for at få nogenlunde mening ud af den – i bagvendt rækkefølge, som jeg også indledte med at skrive. Landstrygersken dør af kulde. Det er et faktum, der på tekstens eget realplan ikke findes yderligere forklaring på. At en kirkeklokke den følgende formiddag skurrer, som var den slået i skår, afføder så denne forklaring på landstrygerskens død, som fortælleren udlægger for os og som er selve historien i ”Mureren”. Dermed har jeg fremlagt den tese, at landstrygersken på sin vej i døden, kulden der afkræfter hende, forestiller sig dette møde med mureren, at han først byder hende ind og senere tager hende med til dette besynderlige skakspil. Det kendte motiv, manden, der spiller skak med døden – eksempelvis skildret i *Den Lybekske Dødnings-Dantz* (1738) og i Ingmar Bergmans film *Det syvende sejl* (1957) - ligger lige for, når teksten læses sådan. Denne udlægning, giver samtidig også en forklaring på de mange sære skikkelser og hændelser, der finder sted natten igennem. Det er tåget og koldt, og murerens evne til at række armen op i tågerne og trække dem til side samt det faktum, at det er mureren, der vinder spillet, taler alt sammen for, at historien er en beskrivelse af en døendes syner, en døendes kamp mod kulden, ja, døden selv. ”Det varer det meste af natten, og landstrygersken har daarlig samvittighed. Det er vel at bespotte de hellige ting at flytte kirketaarne omkring imellem bønder og lette frøkener, men her kommer intet uvejr for at splitte legen og straffe synderne, saa kællingen beroliger sig. / Kun faar

hun kolde tær af at staa stille, og hendes lunger gør ondt langt ned til sidst, hun maa ustandseligt raabe til hanen, at den skal vare sig og ikke flytte rundt, uden naar hun siger til. Men det bliver saa mureren, som vinder spillet, han kender bræt og brikker, og han kan staa saa varmt og roligt i sine halmede træsko.” (”Mureren” side 35 nederst til 36 øverst)

Skakbrikkerne er en ligeså blandet flok som begivenhederne selv: ”De Bistrup bønder tramper ud og stiller sig op, snefogeden er murerens konge, mens landstrygersken maa nøjes med en hane. To spinkle frøkener danser ind paa pløjemarken for at være dronninger, springerne er harer fra Bistrup Hegn, løberne er skovmænd med grønne kasketter og smaa stykker pap paa skuldrene. Og fra Rudersdal kommer det hvide kirketaarn, fra Birkerød det røde. Hvad der nu kan mangle af redskaber, maa man undvære, for spillet skal begynde.” (”Mureren” side 35 midt) I det netop citerede er det påfaldende, med min tese for øje, at mureren får snefogeden som konge mens landstrygersken får en hane, hun ikke kan holde styr på til samme. Snefogeden har som hverv naturligvis med sne at gøre, og som det tidligere i samlingen, nemlig i ”Enhjørningen”, og derudover med landstrygerskens skæbne for øje, ganske oplagt, at det spillet kun kan falde ud til murerens fordel. Der er altså i selve spillet og dets brikker indlagt indikatorer på, at kulden vinder dette fatale spil skak. Ligeså er det det hvide tårn fra Rudersdal, der kaster en flis fra sig, som rammer landstrygersken. Igen er sneen koblet med det døde, kulden, tågen, sneen og stjerneskuddet – helt ned til splinten.

Som det nok er antydnet i det ovenfor skrevne, så er en tekst som ”Mureren” langt sværere at komme i dybden med end de forudgående. Teksterne i *Hverdagshistorier* spænder ganske vidt. ”Elisa med benet” kan nærmest udlægges som en omskreven og grotesk vittighed, hvorimod en tekst som denne er langt sværere at gå til. Behøver man ’forstå’ teksten? Nej, for den er vidunderlig og tryllebindende læsning uanset ens analytiske fikspunkter – men den vækker dog en vis undren, som jeg i al fald ikke vil undlade at give et kvalificeret bud på uden af den grund at afmystificere teksten. Og det gælder for denne som de kommende tekster, for der er i *Hverdagshistoriers* anden halvdel en række historier, som i den grad aktiverer læserens nysgerrighed og analytiske evner.

Mejeristen

syvende læsning

Historien om den magre mejerist er først og fremmest en historie om godhedens grænser. Mejeristen ejer et godt hjerte, men hans gæstfrihed er ikke uden begrænsning, hvilket den mærkværdige, hastigt voksende birkebrændefamilie må sande.

Nu er det ikke ofte og uden vækkelse af forundring, at talende brændeknuder optræder i litteraturen. Så når de optræder, som de gør det i denne tekst, må deres tilstedeværelse og deres placering som talende objekter i en tilstræbt realverden undersøges. Trods det, at "Mureren" også havde hentet sit persongalleri i tingenes verden, de flyvende kirketårne, så har det eventyrlige i "Mejeristen" alligevel overskredet en grænse, der gør det til enten et rendyrket eventyr eller en underfundig socialrealistisk beskrivelse af et plaget menneskesind. Jeg tror nu historien skal læses som et eventyr, selvom det er interessant for netop denne tekst, at man senere i Jægers forfatterskab – i novellen "Manden som ikke turde fryse" fra novellesamlingen *Provinser* (1970) - kan læse antydningen af "Mejeristen" som en slags skitse. Og for den sene novelles vedkommende er der ikke tale om en tekst i eventyrstil men netop en skildring af et ellers raskt menneskesinds deroute.

Hvad der gør sig gældende for denne tekst på det tematiske område er splittelsen imellem det hårde og det bløde. Mejeristen er beskrevet som en mager mand, der arbejder med bløde, runde ting - nemlig oste. "Paa Krogsvadsdal har de en meget mager mand som mejerist, bliver han bange, har skrækken ikke en pille fedt at vibrere med paa hans legeme, saa den gør ham i stedet stivere end en kæp." ("Mejeristen" side 37 øverst) Denne magre mand nærer et næsten menneskeligt forhold til sine oste, som han i ostekælderen tilser med den største omhu undervejs i deres modningsproces: "Han passer med flid sit arbejde i ostekælderen, han gaar i sin rene, hvide kittel som en doktor og stikker søgeren i osten, han haler modne prøver ud med det lange, tynde rør, han kitter siden hullet til igen og klapper de artige oste." ("Mejeristen" side 39 midt)

Denne kontrast mellem det tynde og det tykke er interessant, idet mejeristens barmhjertighed over for de frysende birkestykker bunder i en vis genkendelighed i brændet, birkebrændet, der er omsvøbt i samme hvide kappe som han selv. Dertil er mejeristen af fortælleren omtalt som 'kæp', hvilket må skærpe opmærksomheden på denne lighed.

I tekstens siges det yderligere, at det der gør ham til 'kæp' ikke blot er hans magre ydre men i langt højere grad angsten; for som det står skrevet i starten af teksten: "Saadan [som en kæp af skræk] ligger han ud fra sin stol en februaraften, udenfor er det bitterligt koldt, vinden hujer ind under taget, i kakkelovnen brager tørv og knuder. Men saa forfærdeligt tydeligt hører mejeristen, at fra køkkenet kommer høje pibende lyde, saa menneskeligt bevægende, at det ikke kun kan være blæsten, som suger i komfuret. / At han dog skal leve saa ensomt og hjælpeløst, som han gør. At han nu skal straffes saa strengt for sine bittesmaa synder. At hans magre nerver er blevet er blevet lagt saa tæt

op under hans skære hud. Saa støder han fra og lader rædslen være en bajonet i ryggen, han maa ud i køkkenet og se efter.” (“Mejeristen” side 37 midt til nederst)

Og i køkkenet finder han begyndelsen på enden af sin tålmodighed. Og da han melder fra og beder birkefamilien om at flytte tilbage, hvor de kom fra, bliver der oprør: ”Og birkefruen gramser det lange søgerør ud af mejeristens haand og støder det igennem hans hjerte.” ”Maa vi se, om der bor godhed derinde,” hviner hun, og pakket slaar kreds om hans kæppede krop. Hun haler søgeren ud igen, i dens munding skinner godheden som en lille gul stjerne, dér lyser rarheden som en rosa varm draabe blod, dér vifter venligheden saa grøn som det første udsprungne blad paa en foraarsbøgekvist. Og lappefamilien trænger sig ind paa ham og berømmer ham i deres sære sprog for hans mange sjældne dyder.” (“Mejeristen” side 40 midt) Blottet for sin godhed raser mejeristen ud på sine ubudne gæster, og sværger efterfølgende på, at han ikke vil lade sin godhed finde vej ind i sit hjerte igen før til foråret.

I beskrivelsen af dette raserianfald omtales mejeristen som ”sort”, hvor han førhen var hvid grundet kitlen. Og ganske som i de øvrige tekster, beskrives foråret som det gode – tiden hvor det gode skal på plads igen i brystet på mejeristen, hullet kittes til som med ostene – og derved som naturlig følge heraf, fremstår vinteren som repræsenterende det mørke i mennesket.

”Mejeristen” er ikke nogen svær tekst – den er sær på sit indhold af karaktérer, det talende brænde og den imod oste så hengivne mejerist, der først ved udtagelsen af den eneste runde i ham, hans hjertes godhed, bliver han kantet og hård. Kæp også af sind.



Ulvemanden

ottende læsning

”Ulvemanden” er historien om den norske bonde, der som mange af sine landsmænd drager til Danmark, da de mener sig sikre på, at verdens undergang er nærmere end nogensinde før, hvilket der banalt sagt kan være noget om. Disse norske bønder er præget af et ganske særligt udseende og sind, der ligger den danske forårsmentalitet for fjern, hvorfor de drager hjem – alle undtagen én: Ulvemanden. Bønderne er beskrevet som ”firkantede” (”Ulvemanden” side 42 øverst), hvilket refererer til såvel deres fysiske råstyrke som deres triste, undergangsfikserede sind, ”de mutte og sørgelige bønder”. (”Ulvemanden” side 42 nederst).

Denne ulvemand rejser hver dag med tog til hovedstaden for at ”fortjene sit brød ved at læse tekst” (”Ulvemanden” side 43 øverst), som det fortælles i teksten. I dette udsagn ligger den kristne tristesse, der i teksten omgiver de norske bønder, og som vil gøre mennesket til syndigt, hvorfor ulvemanden må læse op af Bibelen – ikke for at tjene til sit brød – men for at fortjene sit brød.

At ulvemanden rummer det syndige, det dyriske i sig, viser sig senere i teksten. I første omgang sker det, da ulvemanden giver sig til at hyle mod månen i omfavnelser med sine to ulve, ”Han sætter sig, hvor den sene maane er blevet dobbelt at se i det fattige vandhul, ulvene gaar til hver sin vante arm, og han fatter ned om dem og mærker sig med kærlighed deres stride haar som koste under sine hænder. De vender alle tre op og ned paa deres øjnes hvide æbler, de sender med een tone hjertelyde imod maanen, nu blander han sin ensomme aande med de to ulves, som lugter stærkt af kød og raaddenskab.” (”Ulvemanden” side 44 midt) Og senere da han fra togets vindue opdager krondyret: ”Nu busker hans øjenbryn vældigt, han rejser sig og trækker ruden ned, gennem hans tænder pibler rovdirets lede glæde.” (”Ulvemanden” side 45 midt)

Der er en selvfølgelig megen symbolik i, at manden har ulvene som sine nærmeste bekendtskaber, som en slags husdyr. Ulven er et rovdyr, et sagnomspundent, driftsstyret rovdyr, der fra gammel tid har været nært beslægtet med mennesket – jeg har tidligere i min gennemgang af ”Toldbetjenten” nævnt sagnet om Romulus og Remus, der som bekendt duede og voksede op blandt ulve. Fenris-ulven, der ifølge nordisk mytologi æder Odin og dermed markerer ragnarok – verdens undergang, som de norske bønder i teksten her ligeledes varsler, er også en reference til gammelt slægtskab mellem ulv og menneske. Og endelig er der forbindelsen ’varulv’, som for ”Ulvemanden”s vedkommende helt åbenlyst er til stede. (’verr’ eller ’var’ er et gammelt norrønt ord for ’mand’) Fra græsk har man ordet ’lykantropi’, der vedrører skiftet fra menneske- til dyrestad.

Med referencen til det norrøne in mente er det naturligvis oplagt, at Jæger vælger Norge som ulvemandens hjemland. Men det er også for at fremhæve den splittelse og den kamp, der finder sted i nordmanden. Han er på den ene side en troens mand, hans

levevej er præsteembedet, og på den anden side er han det driftsstyrede ulvemenneske, der hyler mod fuldmånen. Det er som med varme og kulde disse poler stillet over for hinanden, hvilket også billedligt er til stede i teksten: "(...) han slaar ild og braser sine kartofler over komfuret, hugger maden i sig brændende hed og maa døve svien i sin strube med isvand fra pumpen." ("Ulvemanden" side 43 nederst) Denne nærmest dyriske måde at indtage den brændende varme mad på, der efterfølgende må dølges med koldt vand, vidner om en indre kamp mellem det beherskede og kontrollerede menneske og det løsslupne og instinktive dyriske.

Overfaldet på krondyret mod ved tekstens midte bliver skæbnesvangert for ulvemanden. Han formår ikke at tøjle sine dyriske instinkter – for det er ulvemanden og ikke to ulve, der nedlægger byttet. "Der kommer et krondyr springende, og som en dobbelt skygge i morgensolen falder fra dyrets bagben ulvenes to streger." Det er skygger fra byttet, ulvemanden ser – ikke de to ulve, som kun optræder i teksten for at illustrere ulvemandens bortgemte drifter, de drifter, han ved fuldmåne giver afløb for.

Ulvemandens endeligt bliver da dødsdommen over ham eksekveres - frembringelsen af en bronzeskulptur, en skamstøtte, hvortil ulvemanden agerer levende form. Det komiske ved denne straf er, at bronzestøbersvenden i stedet for en ulv ved nordmandens side gyder et får, idet han endnu ikke til fulde mestrer bronzestøbekunsten. "Og fra den dag er saa ulvemanden og hans skændsel glemt, for paa torvet staar han som mindestøtte for Den Gode Hyrde." ("Ulvemanden" side 46 midt)

Den ironiske afslutning understreger de tematiske poler i teksten – driften og afholdet, det syndige og det kristne.

Der er ikke tale om en tekst, som umiddelbart falder inden for eventyrgenre, men måske nærmere tilstræber et tilhørsforhold til den gotiske litteratur om end holdt i en tilforladelig tone og en noget dæmpet klimakskurve.



Baronen

niende læsning

Baronen, der efter eget udsagn skulle have været baron på Grønland, er barnagtig af statur og gemyt. Lille og ”billeblank”. Hvorvidt der refereres til en glat hud eller et skinnende hår er uvist. Han er vrissen og ubeslutsom som et uopdraget barn, dirigerende med sine ansatte som nu mureren, da denne spørger til baronens ønsker vedrørende udformningen af det kunstige bjerg, som mureren er bestilt til at bygge, hult eller massivt: ”Baronen siger først: ”Hult og som en skal naturligvis, din dumme murer,” dagen efter: ”Massivt og en klods som du selv, dit fæ.” Saa hviler mureren sine øren en tid og venter, mens baronen tænker sig om.” (”Baronen” side 48 øverst)

Frank Jæger er meget tro imod kunsteventyrgenren ved sin beskrivelse af baronen og dennes behandling af pøbelen som skidt. Han er fremstillet som egnens tyrann, der har forskanset sig i sit marmoralæ. Men baronens skavank, hans manglende fordøjelse og deraf vældige udhæng fortil på maven, driver ham til at bygge et bjerg – landets højeste kunstige bakke. Og ganske som baronen forestiller sig, og som det hører genren til, følger der med bjerget og dets hule en drage. Snart får baronen omtale som dragetæmmer, da han pralende fortæller omverdenen, at han har gjort dragen til sin beskytter. Men denne bedrift har ikke med adeligt mandsmod at gøre: ”Han lader sætte blaa briller paa dens næse, for at den ikke skal kunne se ham, saa turrer han den bagfra med onde stik af sin kaarde. En drage kan jo ikke lugte, hvem den har for sig, i dens næsebor gløder ild og bølger røg. Og næste dag gaar baronen derop igen og rager brillerne af dens næse, nu fodrer han den aabenlyst og forfra med saltmad og smaa stykker trækul, i dag kæler han for den med judashænder og lærer den at elske sin herre og kun ham.” (”Baronen” side 48 nederst) Det er et tydeligt antipati mod baronen fra fortællerens side indlagt i teksten. Det bibelske bringes også på bane, judashænder – den falske troskab – og det første og grundlæggende af De Ti Bud: Forbudet mod at dyrke andre guder end gud selv. Men til trods for den tyranniske adfærd, som jo nok mest af alt skyldes baronens egen utilpashed, så ender også dette eventyr lykkeligt, om end det foregår på aldeles grotesk vis.

Baronens drage går i vinterhi, og nærmest som en hån imod al magt og tyranni finder et fuglepar dragens vidt åbne gab velegnet som yngleplads. For pointen er netop den, at dragen ikke er ond eller farlig for andre end den, der ser den sådan. ”Der kommer et tidligt fuglepar flyvende og ser ind i dens mund, milde vinde blæser op fra halshullet, imellem de knudrede kindtænder er det trygt at bygge rede. Det gør de, med megen flid og yndige halmstraa og dun. / Foraaret slæber sig op ad bjerget, dragen vaagner og mærker rugeglæde i sin mund og vil saa ikke forstyrre, dens natur er idel godhed. Derfor bliver den fredeligt liggende med aabent gab og passer paa sine fugle.” (”Baronen” side 49 midt til nederst)

Ydmygelsen bliver total for baronen, da han om foråret har trukket hele parnasset med op på sit bjerg for at besigtige det farlige væsen, han holder tæmmet med sit mod. Da tilskuerne opdager reden i den ellers vågne dragers mund fremkalder det latter og ikke frygt, hvilket gør baronen så rasende, at han trækker sin kårde og går løs på først reden i munden og dernæst på dragen. Dragen kender våbenets prik mod huden, og i bedste ”Fyrtøiet”-stil, hvor de tre hunde smider om sig med ministre og kongen og dronningen, tager dragen her fat om baronen. Men da dens sind er af det gode, gnaver den kun et hul på baronens spændte maveskind, hvorefter al baronens ophobede mad begynder at vælte ud. I et nærmest grotesk billede beskrives for første gang glæde hos baronen, da han dødeligt såret danser jublende omkring grundet dragens befriende bid: ”Ingen er nu saa glad som baronen, han danser paa bjerget med maveskindet slaskende om sig, han samler med egne hænder fuglenes rede op igen og klistrer den fast, hvor den sad før. Og dragen lader sig kæle for af standspersonerne efter tur, den faar ordensbaand om sin hals og rygte af mirakel i det ganske rige.” (”Baronen” side 50 midt)

Nok engang er foråret fremhævet som den forløsende kraft for tekstens figurer, her symboliseret ved fugleparrets redebyggeri i dragens gab. Baroneren er et vintermenneske, forstået på den måde, at han er baron fra Grønland, hans slot er af hvid marmor og proppen i hans vom er en plade hvid sælspek, hvis farvemæssige modsætning, maden som er beskrevet som slagget. Det vælter ud på samme vis, som foråret og glæden vældede frem i ”Enhjørningen”. Der er i *Hverdagshistorier* altså et gennemgående motiv – forløsning og skift fra vinter til forår, fra det døde til det levende, fra hvidt til farverigt.

Ser man nærmere på Frank Jægers lyriske forfatterskab, er dette omskiftningsmotiv påfaldende ofte til stede. Og her kommer jeg særligt til at tænke på Jægers digt ”April, april” fra *De fem årstider* (1950), en hyldest til foråret, hvori det står skrevet: ”Trolde i bakke er jeg ikke nu, / skærer vinterskægget af min hage. / Fugleunger flyver op deraf, / takker mig fra landets sommertage.” (strofe 4) Heri ligger et særligt livgivende motiv, og for nærværende tekst, ”Baronen”, et særligt interessant motiv med fugle som forårs- og glædesbebudere. Finn Stein Larsen omtaler i bogen *Den magiske livskreds – Frank Jægers lyrik* (2002) dette særlige lyriske jeg, der optræder i Jægers digtning, som et ’vegeterende’ jeg. Altså noget overskudsberiget, noget livgivende. Ligheden de to billeder imellem her knytter sig dog alene til fuglene som bebudere, da der jo ikke er tale om et ’jeg’ i ”Baronen”. Altså består ligheden i de to billeder i, at fuglene symboliserer det frie, det lystfulde, og dertil kommer de begge fra et skjul, der er levende – fuglene i ”Baronen” bosætter sig i dragens mund, fuglene i ”April, april” har haft bolig hos det lyriske ’jeg’, nemlig i hans skæg, der nu rages af.

”Baronen” er altså samlet set en historie om det ugæstfrie, tyranniske og indestængte vredesmenneske, der grundet sin vinterlige natur og kolde omgivelser alligevel formår at blive forløst af noget så eventyrligt som en drage. Ironien i teksten består i det faktum, at det ikke er baronen, der befrier sig selv og borgerne fra den onde drage, men det er den gode drage, der befrier baronen og borgerne fra baronens tyranniske sind.

Porcelænskrukken

tiende læsning

Denne tekst er udformet i klassisk folkeeventyrstil. Der er prinsesser, et slot og en blond forfører. Lætus, der er tekstens forfører, er udstyret med et stort blond hår, er bred over skuldrene, og så kan han, som det står skrevet i teksten: ”kommandere over stærke dyr med spidse horn uden at være bange.” (”Porcelænskrukken” side 51 midt) Der er nogle klare symboler i retning af det seksuelle og det overgangstema – den seksuelle debut – der ofte hænger uløseligt sammen med folkeeventyrene. Og som det var tilfældet i ”Enhjørningen”, så er der i teksten her også tale om en forfører, der mestrer at have med horn og det dyriske at gøre. Da prinsessen ser denne evne hos Lætus, finder en pludselig og dyb betagelse hos hende sted: ”Fra den time tænker prinsessen kun paa ham.” (”Porcelænskrukken” side 51 midt)

Denne overgangstematik er sammen med hornets gentagne rolle som symbol på en fallos samt det farlige og ubevidst seksuelt pirrende yderligere forstærket af, at Lætus på sin vej væk med krukken fra pottemager Øgle i stedet for at ride hjem til gården Glad passerer en bro på sin videre vej til slottet, hvor prinsessen i bedste eventyrstil sidder i et tårn og stirrer drømmende ud i luften. Navnet på henholdsvis gården og pottemageren er et finurligt træk ved teksten her. De er udtryk for egenskaber ved deres bærere. Lætus er hverken klog eller indsigtfuld, dyb, men han er glad og modig, hvorfor gården netop hedder som den gør. At pottemageren hedder Øgle er også ejendommeligt, da det siges om ham, at han har lange hænder, og at det i hans kælderværksted er svært at ånde på grund af den fugtige ler, et reptilhjem, det fugtige, mørke og underjordiske.

Lætus passerer som nævnt en bro, hvilken rent billedligt markerer en overgang fra ét til noget andet, og her er der ydermere tale om en bro, der ikke blot er en bro. ”Men han rider til slottet, over slangebreen, hvor til højre den uartige dør vipper paa sine hængsler, hvor til venstre ærtemesteren bor med alle sine duer.” (”Porcelænskrukken” side 53 midt) At broen er en slangebreen kræver vel egentlig ikke yderligere forklaring, når man indlæser denne seksuelle tærskel i eventyret. Og den seksuelle metaforik er endda yderligere forstærket af, at forskellene på det udydige og det uskyldige er tilstede i en højre-venstre-opstilling. Der er den ”uartige” dør på højre side af broen, og der er duerne, der i kraft af deres hvide farve og traditionelle brug i litteratur, storpolitik og andet, skaber en fin kontrast til den uartig vippende dør.

Selve tricket i teksten, bortførelsen af prinsessen i forklædning af pottemager Øgles portrætkrukke, fremkalder en række associationer i retning af Jægers to år senere udkomne novelle ”Djævelens instrument” fra samlingen *Den unge Jægers Lidelser* (1953), hvori ’jeget’ efter et bal forveksler sin nyligt forførte kvinde med sin højtelskede kontrabas. Både porcelænskrukken og Sille, som pigen i ”Djævelens instrument” hedder, bærer begge en blå kjole, tilfældighed eller ej, men dertil kommer også dette ligheds- / kontrastmotiv,

der går igen hos Jæger som hos H. C. Andersen, tag blot ”Nattergalen” (1844), hvori det kunstige stilles over for det ægte. For selv om Lætus bliver ramt af åndeløs længsel, da Øgle viser ham krukken med prinsessens skikkelse, så kan Lætus ikke stille sig tilfreds med krukken, da den har en fejl, og han slår den derfor itu og tager i stedet den ægte vare: ””Een fejl er for meget,” hvisker han, ”og at hun er hul, er en fornærmelse. O mester Øgle, bebe.” Og han slaar den dejlige krukke i tusinde smaa splinter og hælder den i slotsgraven.” (”Porcelænskrukken” side 53 nederst) Lætus får sin prinsesse, og at hun selv er så kunstig af sind og figur som krukken bliver afgørende for planens fuldbyrdelse. ”Vægteren bliver een stor hindrende haand, da han faar øje paa rytteren med det sjældne bytte. Men Lætus knipser prinsessen paa kinden, det klinger som porcelæn.” (”Porcelænskrukken” side 54 øverst) Lætus skelner ikke mellem kunstigt og ægte af nogen anden grund end den pertentlige. Han kan ikke forlige sig med prinsessen som hul og med et ganske lille formmærke på nakken. Hans betagethed af prinsessen som objekt, som genstand, er det afgørende. Derfor spørger han også Øgle helt virkelighedsfjernt, om dukken bevæger sig, da han ser den an i værkstedet. ””Bevæger hun sig,” siger Lætus og trækker ængsteligt smaa totter ud af sine fine vams. ”Nej, hun bevæger sig vel gudskelov ikke,” svarer han skyndsomt sig selv, for pottemageren slaar kors for sig og ryster dystert paa hovedet.” (”Porcelænskrukken” side 52 nederst til 53 øverst) Og igen, da Lætus rider bort med den rigtige prinsesse, står der således i teksten: ”(...) vægteren gaar beundrende rundt om den mekaniske krukke og ønsker sig magen til, prinsessen ler til ham, saadan som ingen rigtig krukke skal kunne le.” (”Porcelænskrukken” side 54 midt) Lætus rider bort med sin prinsesse, og det han kom for at hente var nærmere en mekanisk skønhed end et rigtigt menneske, og det fik han med sig. Med ”Nattergalen” in mente, da er det påfaldende at netop ordet ”mekanisk” bliver brugt om prinsessen. Hun er uden personlighed, hul – som en krukke. Men hun er dog menneske og dermed bedre end krukken, selvom Lætus ville have nøjedes med den, om bare den bevægede sig. Ganske som kejseren i Andersens eventyr, der lader en kunstig nattergal fremstille til at synge for ham så smukt som den rigtige.

En præmie er, hvad Lætus får med sig, og denne udgang på historien passer med den anslåede overgangstematik, da denne i langt højere grad omhandler den fysiske overgang fra barn til voksen, fra jomfru til bortført prinsesse, end den omhandler en psykologisk udvikling. Der er i teksten derfor heller ikke lagt vægt på at beskrive to forelskede personers tanker. Lætus’ situation er beskrevet som længsel: ”Krukken er saa livagtig, at Lætus faar ondt i hjertet af længsel.” (”Porcelænskrukken” side 53 øverst) Prinsessen tænker på guderne må vide hvad: ”[Lætus] træder smuk og lyshaaret ind igennem et aabent vindu, som prinsessen uskyldigt sidder og drømmer ud af, han kysser hende paa munden, for at hun skal tie (...)”. (”Porcelænskrukken” side 53 nederst) Lætus kysser ikke prinsessen ømt i en smuk, åndelig tosomhed men alene af praktiske grunde, så han ubemærket kan stikke af med sit trofæ. Det er ganske efter de for folkeeventyret foreskrevne regler Lætus, der agerer, og prinsessen, der lader sig (for)føre bort. De

tos forestillinger om det kommende skridt over tærskelen er ganske forskellige. Lætus ved, hvad han vil – om det så er med en krukke eller en rigtig prinsesse. Prinsessen ved ikke noget, men vil blot forføres, bevæge sig ud over barndommens og forældrenes trygge omgivelser og mærke det farlige, det forførende. Ligesom det var tilfældet med skovhuggeren og pigen i ”Enhjørningen”.



Snekkeren

ellefte læsning

””Svante er en drivert,” siger den flittige smed og knytter sin blanke tang. ”Svante er en drukkille,” raaber den tørre degn fra sin kaktusbeklædte balkon. ”Svante er en buk og laaner øjne til bagerdamen,” græder snekkerkonen ned ad sit indfaldne bryst. Og i kirken tordner biskoppen med sin krøllede stav imod den dæmon, som forhærder sig i en snekkekrop og ikke vil uddrives hverken med prygl eller lørdagsdyppe. ”Svante danser paa de syv dødssynder hver eneste dag, igennem hans fedtede trøje osrer det af aandig snavs og liderlig levemaade,” siger biskoppen og med ham den hele by.” (”Snekkeren” side 55 midt til nederst)

”Snekkeren” er historien om Svante, der er landsbyens prygelknabe. Svante er en klassisk figur i litteraturen, nemlig syndebukken. Han straffes for alt det, andre mener sig fri for selv at være eller bedrive. ”Snekkeren” er en af *Hverdagshistoriers* mest bibelrefererende tekster tematisk set. For der er på sin vis tale om en syndflod i teksten, men i bedste Jægerstil lader denne syndflod ikke byens syndende borgere gå til i vandmasserne, men i stedet fungerer denne enorme oversvømmelse som en slags andersensk vanddråbe, jf. H. C. Andersens eventyr ”Vanddraaben” (1848). En oversvømmelse af ’grøftevand’ i andersensk forstand. Grøftevand, der tilsat den rette mængde røde hekseblod, får de mikroskopiske dyr til at ligne mennesker i en storby, eller som H. C. Andersen skriver: ”Nu var der engang en gammel Mand, som alle Folk kaldte Krible-Krable, for det hed han. Han vilde altid have det Bedste ud af enhver Ting, og naar det slet ikke vilde gaae, saa tog han det med Trolddom. / Nu sidder han en Dag og holder sit Forstørrelsesglas for Øiet og seer paa en Vanddraabe, der var tagen ude fra en Pyt Vand i Grøften. Nei hvor det kribledede og krabledede der! alle de tusinde Smaadyr hoppede og sprang, trak i hverandre og aad af hverandre. / ”Ja, men det er jo afskyeligt!” sagde gamle Krible-Krable, ”kan man ikke faae dem til at leve i Fred og Ro, og hver passe Sit!” og han tænkte og tænkte, men det vilde ikke gaae, og saa maatte han trolde. ”Jeg maa give dem Couleurer, at de kunne blive tydelige!” sagde han, og saa heldte han ligesom en lille Draabe rød Viin i Vanddraaben, men det var Hexeblod, den allerfineste Slags til to Skilling; og saa bleve alle de underlige Dyr rosenrøde over hele Kroppen, det saae ud som en heel By af nøgne Vildmænd. (...) Det saae virkelig ud, som en heel By, hvor alle Mennesker løb om uden Klæder! det var gyseligt, men endnu mere gyseligt at see hvor den Ene puffede og stødte den Anden, hvor de nippedes og nappedes, bede hinanden og trak hinanden frem. Hvad der var nederst skulde øverst og hvad der var øverst skulde nederst!” (”Vanddraaben” side 310 midt til 311 øverst)

Der er mange grunde til, at ”Vanddraaben” er interessant at læse i sammenhæng med ”Snekkeren”. Det er til eksempel først da byens bedsteborgere ses igennem vand – mere vand end en dråbe ganske vist – at deres syndige adfærd bliver synlig. Som beskrevet her

nedenfor, hvor Svante vender tilbage fra sin ballonfærd og er sprunget i vandet for at finde sit hjem i det nyopståede hav: ”Han roer sig med lange tag igennem byens hovedgade, han priser sine mesterlige lunger, blikker ind ad vinduerne og faar afskyelige ting at se. Her fordriver de ventetiden med hasard og der med fylderi. Den flittige smed dører paa stadsstuens gulv, den tørre degn smører sine indvolde med brændevin. Menneskenes tanker er ikkun onde, som de lever naboløse der under vandet.” (”Snekkeren” side 58 midt) Pludselig, som de før så fordømmende mennesker kommer under vand og må opholde sig privat indendøre, træder ”afskyelige” ting frem. Som Andersen skriver i det allerede citerede: ”(...) det var gyseligt (...) Hvad der var nederst skulde øverst og hvad der var øverst skulde nederst!” I ”Snekkeren” bider byens borgere ikke ad hinanden – eller i hinanden for den sags skyld – men de bider ad Svante og beskylder ham for at gøre de ting, de selv gør, når ingen ser på. Det får Svante at se, da han svømmer rundt og ”blikker ind ad vinduerne”. Bemærk at tingene ses gennem glas og vand ganske som i ”Vanddraaben”. Dertil kommer, at da Svante genfinder sine ører ved husgavlen, er de røde af rust. Dette kan både læses som det helt åbenlyse: Rust på grund af tiden under vand. Det kan derimod også læses som udtryk for den skamfuldhed, Svante oplever grundet det sete – og endelig: Hvis man læser dette andersensk, så var der jo i vanddråben iblandet rødt hekseblod for at give hele herligheden kulører. Derfor virker det påfaldende på mig, at ørerne har antaget netop den røde farve, mens Svante bogstaveligt talt har



svævet over vandene. ”Snekkeren farer forbi sit flag, der staar stift ud fra stangen i den store strøm. Han ser med glæde, at skorstenen er lukket betænksomt med et laag, han trækker sine øren af muren og gemmer dem, hvor de hører hjemme, de er røde af rust. Og han svømmer hen foran husets ruder, presser sin næse flad, sluger vand og kan ingenting sige. Men derinde leger hans kone og har en krøllet bispestav paa besøg.” (”Snekkeren” side 58 nederst) Der er i sandhed byttet om på øverst og nederst, fisk er blevet fugl; ”(...) til venstre for den [møllen] gaar fiskene vel nu igennem snekerværkstedet som svalerne om sommeren.” (”Snekkeren” side 58 midt)

Nu var det nærliggende at tro, at Svante ville tage fat om roden og hive de skyldige frem i lyset, som han selv var blevet vist frem til spot og spe, men i stedet tager historien en drejning, hvor helten ikke som følge af sin undgåelse af syndfloden – sin rolle som offerlam, en kristusfigur – hævder sig som bedre end de andre men ej heller tager smerten og synden på sig, nej, Svante er en Noah uden følgeskab i sin ark, for magen findes ikke: ”Saa slipper han sit tag i vinduesrammen og skyder til vejrs. Han lægger sig ensom paa ryggen, flyder som en spaan paa det dejlige hav, se ballonen, se svanerne og solen, han driver, han snekker Svante, en retfærdig mand, den eneste fuldkomne af sin tid.” (”Snekkeren” side 59 øverst)

Det bibelske er tilstede dels i kraft af Svantes erhverv, snekker, som læner sig op ad tømrerhvervet og det, at han flyder netop som en spån på vandet. Og endelig grundet sin rolle som prygelknabe og målskive for andres ugerninger, hvortil der kan drages paralleller til Jesus’ sidste dage i Jerusalem, bespottelsen, pinslerne (Svantes jævnlige prygl) og forrædelsen (Judas’ kys i Getsemane Have kontra Svantes kones utroskab med biskoppen). Det kristne, der knytter sig til Svante, ses ligeledes i omtalen af hans skygge, da han efter opdagelsen af konens utroskab må oven vande og have luft: ”Hun [konen] fornemmer Svantes fiskeskygge mod vinduet (...).” (”Snekkeren” side 58 nederst til 59 øverst)

Fisken er et gammelt kristussymbol, men her er fiskeskyggen selvfølgelig dobbelttydig, idet Svante jo svømmer under vand – som en fisk. Og endelig siges det om Svante, at han er ”retfærdig”, præcis det ord, der bruges om Noah i 1. Mosebog, kap. 6.

Hvad, der undrer mig mest, er Svantes tilbagetrækning inden ’syndfloden’ og de forberedelser, han gør sig inden afrejsen i sit hjemmegjorte ballonskib. Et ballonskib, der er bygget nøjagtigt efter de mål, der er nævnt i 1. Mosebog, og som i følge en illustreret tysk bibel fra 1670, der er kendt for at indeholde ’de oprindelige tegninger til arken’, som gud angiveligt skulle have overbragt Noah dem: 300 alen i længden, 50 i bredden og 30 i højden. Altså et luftskib med en gondol lig det bibelske skib i mål. Dertil er Svantes gondol lavet af ”gophertræ”, hvilket ifølge bibelen er den træsort, Noah gør arken af. Det er dermed ganske åbenlyst, at der i dette byggeri ligger en humorfyldt reference til Noahs frembringelse af arken, og lige så lidt som læseren af ”Snekkeren” får at vide om Svantes motivation til at bygge sit ballonskib – andet end at det er for hans fornøjelses skyld - lige så lidt er det den gammeltestamentlige skikkelse Noahs egen motivation, der resulterer i arken. Den bygges modsat Svantes ’ark’ på befaling. ”I september lukker

Snedkeren ved Bastrup sin bod og begynder at arbejde for sin egen fornøjelse. Han trækker de fine antikke gophertræsplanker ned fra lagerloftet og bygger sig en ballon-gondol (...) Snedkeren har hele denne tid opført sig som en skikkelig mand, i julen hviler han ud og faar sin straf derfor, efter helligdagene slæber han gondolen ud i haven. Og nyttaarsaften tager han sit ørenpar af og hænger det paa husets yderste mur, ørerne knirker i vinden som to gyldne bækkener af blik, de er to skilte for hans sjæls barber. Saaledes beredt gaar snedkeren ned i sin seng for der at vente paa vaaren.” (”Snedkeren” side 56 øverst og midt) Svante går i en slags vinterhi, tager sine ører af og hænger dem ved gavlen for at kunne sove uforstyrret, til det er blevet forår, hvorpå han drager af sted som en fugl på træk. At ørerne beskrives som to bækkener af blik og to skilte for hans sjæls barber hænger sammen med udformningen på de skilte, man finder hængende uden for barbersaloner – bageren har sin kringle, barberen dette sølvfad eller bækken, som, hvis det drejes 90 grader, har næsten samme form som et øre.

Nok engang kommer foråret pludseligt, og dette bliver forklaringen på oversvømmelsen, at al sneen skulle være smeltet på en gang, hvorfor søerne er gået over sine bredder og har bragt Bastrup under vand. Hvad, der gør Svante i stand til at dykke ned og opdage ’afskyelighederne’, er hans ”mesterlige lunger”, som han har fået ved lørdagsdyppen, det gentagne renselsesritual, som Svante udsættes for.

”Snedkeren” er i grove træk en allegori over H. C. Andersens ”Vanddraaben” med tydelige bibelske referencer (fortællingen om Noahs Ark), hvor begge prætekster peger i retning af ”Snedkeren”s tematiske fikspunkt: Menneskelig synd og dobbeltmoral. Alle i teksten er syndere, Svante den eneste, der ikke gemmer det bort eller beskylder andre for det, han selv bedriver. På overfladen ser degnen, biskoppen og Svantes kone ud som klare vanddråber – men ved nærmere eftersyn, er vandet mere grumset end umiddelbart antaget. Svante er fuldkommen som menneske, hvad der slutteligt siges om ham – ”den eneste fuldkomne af sin tid” – hvilket beror på, at han vedgår at være menneske i alle dets afskygninger, prisværdige som syndige.

Narren

tolvte læsning

Denne tekst er, hvad jeg vil kalde en svært tilgængelig tekst rent tekstanalytisk, for selvfølgelig er den som de andre tekster i *Hverdagshistorier* let men dog forunderlig læsning, hvorimod "Narren"s tematiske pointe er ikke nem at få øje på.

Historien i sig selv er der ikke noget videre sært ved, den fortalte tid er kort, fortælletiden ligeså. "Narren" er et øjebliksbillede af en fattig kvinde og en døende drengs liv, der, hvor historien hører op, efterlader kvinden i dyb fortvivelse over det hændte. Og læseren med fristes jeg til at sige. For hvad er egentlig på spil i teksten? Det er karneval. En døende dreng i sin seng. Tøvejr. En kortege af smukke, rige ryttere – bagest narren beskidt og ridende omvendt på sin grimme hest. Den fattige moders højeste ønske er at kunne glæde sin søn, berige sin søn med en særlig, sidste oplevelse, inden drengens liv rinder ud, sådan som det foreligges af fortælleren. Moderen føler sig for bornert til at spørge de rige, om de vil lægge ruten forbi gaden, hvor hun og drengen bor. Kun narren kan hun få sig til at spørge. Og narren drejer med gnaven mine af fra sin rute for at følge efter den fattige kvinde.

På vejen undergår rytteren en forvandling fra nar til prins inddelt i en række trin foranlediget af kvindens uhøflige tiltaler og krav, der bunder i hendes oprigtige ønske om at glæde sit døende barn, førend det er for sent. "Hun gaar bag ham og ser op paa hans krumme krop, nu har han vendt sig og sidder rigtigt paa hesten, men han er en nar alligevel, den grimteste, den dumteste i hele landet. "Men din hest er et gammelt øg, og den har ingen sløjfer i sin manke," siger hun og tænker paa drengens glæde. "Er den saa gammel," hvisker narren, og hun maa se efter een gang til, "har den ingen sløjfer." Hesten er den smukkeste hest af verden, med skinnende hove, og jo nu har den mange sløjfer, baade røde og hvide." ("Narren" side 62 øverst til midt) Samme mønster gentager sig, hun spørger og bliver svaret med forvandling. Hun fastholder en stædig og nedladende tone over for narren vel sagtens for at holde situationen bundet til fornuften men lige lidt hjælper det – forvandlingen og forvirringen når et klimaks, da hun og prinsen når frem til huset. "Men du er jo en grim og dum nar," siger hun og bliver maalløs og nejer sig floy, for paa hesten sidder en prins, ikke en narreprins, sletikke en bondekarl, som har klædt sig ud som en prins, men en rigtig, ægte, gylden kongesøn. Hans lyse, lange haar vajer i den milde vind, solen gaar igennem skyerne og spiller i hans krone, en bladgrøn kappe hænger fra hans skuldre, og støvler af muldvarpeskind har han paa sine ben. / "Hvem er dog du," spørger hun ham angst, for med narrens bjældestok i sin haand sidder hendes syge dreng paa dørtrinnet og ler dem imøde." ("Narren" side 62 nederst til 63 øverst) Prinsen er en stereotyp, idet han ligner alle eventyrprins. Pudsigt nok ligner han i sin beskrivelse, det lange, lyse hår og den grønne kappe, figuren Lætus fra "Porcelænskrukken", og yderligere vil den opmærksomme læser blive mystificeret over

denne lighed, da det siges direkte i teksten, hvad "Narren"s prins ikke er, nemlig "sletikke en bondekarl, som har klædt sig ud som en prins", hvilket er præcis, hvad Lætus er i historien om "Porcelænskrukken". Jeg tror det er en af Frank Jægers mange gimmicks, som hans forfatterskab er så rigt på. *Den unge Jægers Lidelser* (1953) især er spækket med gimmicks, disse referencer – såvel præcise som tilslørede – til alverdens fiktive personligheder, steder og hændelser. Som ovenfor nævnt er prinsen i "Narren" blot en stereotyp: Jægers bud på folkeeventyrets prins. Referencen, ligheden med Lætus, fungerer blot som en gimmick, der skal få læsere til at tænke. Der står faktisk i teksten, at det netop ikke er en 'Lætus'-figur men en ægte prins. Sporet er koldt med andre ord.

Men hvad er tekstens pointe, det tematiske centrum? Måske svaret ligger i det til denne tekst indledende citat af Johan Runius. Denne person er trods al snakken om gimmicks faktisk ganske ægte. Han var en svensk digter, som levede i årene 1679-1713. Denne digter var især berømmet for sine evne til at få ord til at rime, hvorfor måske også et af hans mest berømte digte hedder *Rimdanx i fastlagen* (1713). Dette finder jeg en smule interessant, da "Narren"s handling udfolder sig netop omkring karnevalet, der jo er den gamle katolske tradition, vi i dag kender som fastelavn. Det citerede stykke stammer imidlertid ikke fra *Rimdanx i fastlagen* men i stedet fra digtet *En bror tröstar sin syster* (1707) med følgende undertitel: "över hennes lilla sons död in febr. 1707 på följande sätt." Digtet handler i korte træk om de kristne aspekter ved et barns død, hvorvidt et seksårigt barn har levet forgæves, da det i samme øjeblik det døbes bliver forenet med gud, og derfor bliver sikret evigt liv, ikke lige så godt kunne dø da. Eller hvorvidt døden kom for tidligt. Eller endelig den løsning, som det citerede i "Narren" også påpeger "Han dog i rätten tid", hvor han endnu havde sin uskyld og dog fik noget ud af livet, selvom der i Runius' jeks broderlige ræsonnement ligger en vis bitter sødme: "Men syster klagas dock: min son er likväll död." Broderen beder søsteren om at gøre sin sorg forbi, for sønnen er i åndelig forstand ikke død. De sidste strofer starter alle med: "Er son är inte död." Underforstået: Han er hos gud. Og som der refereres til i Runius' digt – Markusevangeliet 10: 14 – så er det den så berømte fortælling om Jesus, der udbryder: Lad de små børn komme til mig.

"Narren" tager sin begyndelse med følgende linier, der hænger sammen med enden på historien:: "I taaget vejr hænger man lamper ud midt om dagen for deres skyld, som skal færdes paa vejene. Og den, som skal herfra, bringer man blomster og maaske smaa sidste glæder." ("Narren" side 60 midt) Lamperne er himmelens ledevej for den døende dreng, og derved er moderens sidste små glæder det ydmygt valgte stykke af karnevals-optoget, den fallerede nar. Og i takt med at barnet dør hen, bliver denne moderens 'gave', den grimme, beskidte nar, smukkere og smukkere, idet den trods sit beskedne ydre alligevel rækker som afskedsgave – drengen ler dem af glæde i møde, da gaven kommer til syne for ham.

Smalhans

trettede læsning

Denne historie tager sin begyndelse i samme andersenske fortællestil som ”Studenten”, nemlig med meget distinktive skel imellem fortælleren på den ene side og læseren eller tilhøreren på den anden: ”Hvem lever nu i Gurte gamle skole: en rigtig soldat fra Barbarossas dage med sin kæreste, og hvad ingen endnu har opdaget: Smalhans i den forfaldne vaskekælder.” (”Smalhans” side 64 øverst)

Historiens sceneri er ganske klassisk inddelt i niveauer, der er kælderens med Smalhans og kæresteparret ovenpå. Smalhans er den norske betegnelse for begrebet smalhals, der fint stemmer overens med Smalhans’ trange kår i kælderen. Soldaten derimod repræsenterer det rige men golde liv, Smalhans som sagt det fattige liv med en stræben efter det lidenskabelige liv – selvom denne længsel taber til frygten. Soldaten er impotent, Smalhans er potent og begærlig, men han vælger trods dette stadig det sikre, fattige liv i kælderen. Tankerne ledes hen på Fjodor Dostojevskijs *Optegnelser fra en undergrund* også kaldet *Kældermennesket* (1864), der trods navnet ikke har sin hovedkarakter boende i en kælder, men hvor betegnelsen i stedet dækker over hans tilstand som individ, hans uudlevede liv. Et gennemgribende pessimistisk jeg, et undermenneske. Fattig på penge og livsglæder. Først og fremmest skal det nævnes, at denne tekst også har en H. C. Andersen-tekst som prætekst, nemlig ”Fyrtøiet” (1835), hvori en soldat som bekendt også optræder. Denne soldat ejer modsat soldaten i ”Smalhans” begæret og kærligheden. ”(...) Soldaten kunde slet ikke lade være, han maatte kysse hende [prinsessen], for det var en rigtig Soldat.” (”Fyrtøiet” side 10 midt) Med ”Fyrtøiet” ved hånden som en slags nøgle til læsningen af ”Smalhans”, da vil man indirekte kunne læse ud af det fortalte om Jægers soldat, at denne ikke er nogen rigtig soldat, at han som nævnt er impotent. ”Men ovenpå i de mørke, barnløse skolestuer, imellem pultene, dér bruger man ikke venlige ord i flæng, dér har man opgivet al luksus, som det at gnide kind mod kind og det at gyngte lænd mod lænd, dagene er fattige for kæresten.” (”Smalhans” side 64 nederst) Desuden har soldaten i sit våbenskjold en galt siddende – hvilket for ikke landbrugskyndige er et kastreret hansvin. Parallellen til ”Fyrtøiet” og understregningen af soldatens impotens ses tydeligst i beskrivelsen af Smalhans’ retouchering af soldatens sindbillede: ”Først tegner knægten troligt træet op og ser saa kritisk soldatens legeme efter, det tvinger ham til at pille bladene af alle grene. Han betragter paany sin model med sørgelige øjne, trækker med blækket et uhyggeligt lyn henover papirshimlen, spalter træet i to, for at se hvor det var hult og kraftesløst. Og til sidst tramper han med den brede pennespids i det rige græs og knækker smaatræer i hundredvis.” (”Smalhans” side 65 nederst til 66 øverst) Smalhans foretager en kunstnerisk kastration af soldatens subjektive sindbillede. Et billede af en soldat ved siden af et hult træ, som i ”Fyrtøiet”. Her er træet blot ikke en vej til rigdomme – i øvrigt ganske vovet beskrevet af Andersen, soldatens bevægelse ned gennem det

hule træ – hulheden skal nærmere illustrere soldatens manglende potens. At soldaten er en ydre skal uden egentligt indhold underneden.

Det interessante er imidlertid, at bag Smalhans' erotiske og dumdristige ydre – hans frækhed og forførerrolle – ligeledes gemmer sig et hult menneske. For godt nok forfører Smalhans soldatens kæreste, og har mod til at flygte fra det fangenskab, han holdes i på grund af selvsamme forteelse, men da han har samlet alt dette mod og alle disse tanker om sin egen snuhed, trækker han sig alligevel tilbage uden egentlig kamp. ”Men udenfor skolen faar han anfægtelser, hans haandledskød værker endnu efter vejmandenes greb, hans ryg er øm af stigen. Og da han forsigtigt ser igennem vinduet, hænger for enden af maanestraalerne først sindbilledet i en forsølvet, ny ramme, bogstaverne er røde som blod og træet forandret til verdens kraftigste træ. Huggerten er borte fra sit vægsøm, saa ligger den bestemt under soldatens hovedpude. Og i skjoldet har galten en citron i sin tryne, og den citron er tydeligt tegnet af efter Smalhans hovede. / Derfor lister han lydløst ned i vaskekælderen, putter sig i de snavsede haandklæder og sværger, at han vil ikke komme frem, før foraarsdyrene pikker paa hans rude.” (”Smalhans” side 67 nederst til 68 øverst) Smalhans er en kryster, der på overfladen er fuld af mod, og det billede han selv skændede på det groveste, det lader han sig nu pludselig skræmme af. Smalhans kan kravle i elkabler men ikke gennemføre sin plan om at slå soldaten ihjel og dermed erobre kæresten på ganske kødelig vis: ”Og kæresten, tror han, er et elskovsbrev, som ingen har gidet aabne eller læse, i nat skal Smalhans gøre begge dele.” (”Smalhans” side 67 midt) Frank Jæger opererer i denne historie med en slags antihelt, for selvom soldaten er latterlig i sin oppustethed og fremmedhed over for det seksuelle, så rækker Smalhans' evner og mod ikke til at gøre, hvad en rigtig helt ville have gjort. Soldaten bliver først en rigtig soldat, en potent soldat – hvad det nyoptegnede kæmpetræ skal illustrere – da han er ved at miste sin pryd, sit bevis på sin manddom, nemlig kæresten. Og til denne kamp rækker Smalhans' mandsmod eller vilje ikke. Han er en parasit, der lever en kældertilværelse, og dette anker hejser Smalhans ikke uden videre op for at drive med strømmen, sine drifters vilje. Han resignerer ud fra sin egen fornufts dømmekraft, og dermed tager historien en drejning i retning af uforløsthed og skuffelse hos læseren. Smalhans sværger, at han først viser sig igen til foråret. Tiden, hvorunder så mange af de andre tekster i *Hverdagshistorier* foregår. Foråret, der altså nok engang i historien her, fastslås som en drifternes, livslystens og modets tid.

Brøndgraveren

fjortende læsning

”Han gaar henover Laskis jorder, imellem hans ømme haandflader sidder ubevægeligt pilekvisten, med gæslinger og grøn saft i saarenderne. Pelle gaar hele dagen og finder ingenting, saa tør en jord har han aldrig før set. Men han fortjener en daler, hvis han viser vand, og nu er solen ved at falde ned i fjorden. ”Her,” siger han og rækker sin hule haand frem efter belønning, kvisten slaar ud.” (”Brøndgraveren” side 69 nederst)

At pilemanden Pelle lader sig friste af den lette måde at tjene dagens skilling på bliver fatalt for ham. Laski, der med sine syv kvinder er som hentet ud af *1001 Nats Eventyr*, tvinger pilemanden til at grave ham en brønd i den udpinte og tørre jord på det sted, hvor Pelle har peget med sin pilekvist. Pelle ved, at der ikke er vand at finde, og derfor bliver graveriet Sisufos-arbejde for Pelle, en prøve udi tålmodighedens kunst for Laski. Og ganske som tålmodighed kan gøres op i tid, så er det tiden i overført betydning, der slår Pelle ihjel: ”Tiden er lang for den, som venter ved et muldvarpeskud i sin plæne eller ved et rottehul i sin væg. Tiden er uden ende for Laski, som venter ved verdens dybeste brønd. Han sender en af sine kvinder hjem, hun kommer springende tilbage med stueurets to kampestenslodder i en skubkarre. Nu skal Laski vise den dovne brøndgraver, hvad klokken er slaaet, han binder stenene i rebets ende, hejser dem halvt ned skakten og slipper saa sit tag i rebet. Det gungrer hult herop, nu er pilemanden død, og Laski kan saa vandløs som nogensinde gaa hjem med sine kvinder.” (”Brøndgraveren” side 71 midt til nederst)

Men selv om Laski er som hentet ud af et østerlandsk eventyr, så er ”Brøndgraveren”s prætekst den bibelske lignelse om Jesus’ vækkelse af Lazarus (Johannesevangeliet kap. 11 og 12), hvor Jesus får vasket sine fødder af den ene af Lazarus’ søstre, hvilket Jesus gengælder med vækkelsen af hendes bror fra de døde. Skikken med at vaske fødder blev som regel udført af tjenestefolk eller slaver dels af hygiejniske årsager men i højere grad af respekt over for den, hvis fødder man vaskede. Skærtorsdag rummer også dette respektfulde ritual, nemlig da Jesus vasker sine diciples fødder, hvilket af samme grund vækker stor forargelse blandt diciplene, at mester agerer slave.

Derfor er ”Brøndgraveren” også en overordentlig morsomt drejet kommentar til dette ritual. Laskis kvinder undlader ikke at vaske den døde Pelles fødder af mangel på respekt men ganske enkelt af den grund, at fødderne er mere beskidte og ildelugtende, end de kan holde ud at gøre noget ved. ”Siden skrubber de ham paa ryggen og paa brystkasse og mave, det bliver de sprælske af og røde indeni, de maa køle sig med mange kopper friskt, koldt vand fra brønden. / Klokken bliver saa mange, som den kan blive, og begynder forfra, morgenen kommer igen, og de er færdige med det egentlige kadaver og mangler kun Pelles fødder. Men de er ogsaa væmmelige, det kvalmer for kvinderne, indtil een trækker et par tykke sokker langt op om Pelles lægge (...).” (”Brøndgraveren” side 72 nederst til 73 øverst)



Ganske som i ”Ulvemanden” dæmpes drifterne med koldt vand. Morsommere bliver det kun af, at Pelle i skikkelse af en engel opsøger Laski og hans syv kvinder natten efter sin begravelse med befaling om, at de skal gøre arbejdet med ham færdigt: ”Men han kommer allerede om natten igen og banker paa husets dør, han staar derude og skinner tydeligt i sin hvide skjorte under stjernerne og holder sig med usikkerhed paa ret køl, han har to uvante vinger af en slags gaze heftet paa ryggen. ”Laski og dine onde kvinder, I skal vaske mine fødder saa grundigt, som I har vasket alt mit andet,” siger han, ”for Kerubim kan se igennem sokkerne, og indenfor er jeg snavset og kan saa ikke komme helt ind.”” (”Brøndgraveren” side 73 midt til nederst) Da Lazarus vækkes fra de døde er han ifølge Johannesevangeliet iklædt laser af hvidt stof som også Pelle i teksten her. Dog er Lazarus ikke udstyret med dette middelalderlige dødssymbol – englevingerne.

Pelle afvises af Laski og hans kvinder, hvorfor han i skikkelse af engel med sokker paa fødderne må opsøge sin gamle amme i den nærliggende by for at få hende til at vaske sine fødder, så han kan finde fred hinsides. Hun vasker hans fødder, men takker nej til Pelles tilbud om, at hun må følge med ham hjem, underforstået til himmeriget. I stedet sørger hun for, at Laski og de syv kvinder ikke længere har nogen brønd at hente vand fra, idet hun fylder den med jord.

Men i Pelles invitation ligger mere end blot en venlig gestus: ”Hun siger skarpt nej og pænere nej tak til hans indbydelse, han inviterer hende med hjem. Men det er hende imod at han, som hun har baaret i sine arme, nu skulle slæbe rundt paa hende, han kunne forløfte sig, saa tyk og tung er hun blevet paa det sidste, og hans ryg var alletider svag.” (”Brøndgraveren” side 74 nederst)

I Lukasevangeliet (kap. 8 stk. 2) er Maria Magdalene omtalt som søster til Lazarus, altså den samme som ifølge Johannesevangeliet vaskede og salvede Jesus’ fødder, men hvad mere interessant for ”Brøndgraveren” er også dette, at Maria Magdalene siges at have været den skøge, som Jesus drev syv onde ånder ud af og dermed frelste, eller rensede om man vil, for sine synder. De syv onde ånder er nemme at læse ind i skikkelserne af Laskis kvinder, når de samtidig af Pelle i teksten bliver omtalt netop som ”onde”. Hvor forvekslingen mellem det sømmelige og usømmelige for Pelle kommer ind i alt dette, skal læses ud af ammens funktion – en slags surrogat-moder for Pelle. Og Jesus’ moder og skøgen, elskerinden, konen – og hvad hun nu ellers er kaldet i de forskellige evangelier og apokryfe tekster – hedder som bekendt det samme: Maria. Dertil kommer at begge,

både den hellige Jomfru Maria og Maria Magdalene, var med ved Jesus' korsfæstelse på Golgata, og af den grund opstår der for den 'genopstandne' eller aldrig helt døde Pelle forvirring omkring de hengivne følelser og de mere passionerede. Det er de sidste, ammen siger "skarpt nej" til og det første, hun siger "pænere nej tak" til. For hvem vil ikke være sammen med sin elskede – elskerinde som moder. Følgende citat taler for sig selv med ovenfor nævnte in mente, men værd er det at bemærke brugen af hvid farve, uskylden og englenes farve, og referencen til lammet (ligeledes hvidt og et påskens symbol) her i form af uldne sokker!: "Ammen ligger i sin søde søvn, hendes seng staar under gavlvinduet, udhustaget skraaner udenfor. Saa hører hun i sin drøm et par store fodballer steppe uldent omkring paa taget. "Hvad er det da," tænker hun, "det er vel svaner, som danser til trækket." Lidt efter banker det paa ruden. "Hvad er det da," tænker hun, "det er saa katten, som vil ind under min varme dyne." Og hun linder søvnigt paa vinduet. Men det er hendes brystbarn Pelle, som træder ind, han sidder fast med vingerne, og hun maa trække ham indenfor og klapper ham med vaade hænder paa kinden. "At det skulle gaa dig saadan, herregud," siger hun og ryster mildt bebrejdende paa hovedet, "du var mit hjertebarn." Og da Pelle har grædt ud ved hendes barm og fortalt hende om sin ulykke, trækker hun ham ned i bryggerset og vasker hans fødder helt ind til det nøgne skind." ("Brøndgraveren" side 74 midt)

Nok engang har Jægers historie bibelske tekster som prætekster for handling og tematik. Men der opretholdes til stadighed en ironisk distance til det kristne budskab. Som læser stødes man ikke på Pelles vegne over kvindernes uvilje over for afvaskningen af hans fødder, i stedet morer man sig. Jæger eliminerer ikke det skikkelige kristne rituals berettigelse men derimod alvoren forbundet ved dets ikke-tilstedeværelse og grunden dertil. Dette er utroligt veldrejet og er med til at gøre "Brøndgraveren" til en af *Hverdagshistoriers* bedste tekster, da den rummer det hele, det ironiske, det humorfyldte og de mange intertekstuelle tråde, der på grund af ironien på bekostning af alvoren og højtideligheden gør teksten meget moderne for sin tid, *Hereticas* til tider meget kristne, alvorlige og bagudskuende livssyn.

Spillefrøkenen

femtende læsning

For "Spillefrøkenen"s persongalleri gælder det, som for så megen anden fiktionsprosa, at personerne udgør hinandens modsætninger. Her gælder det den firskårne sømand og den dydige spillefrøken. Det grove og det forfinede.

Spillefrøkenen ejer den romantiserede forestilling om mænd, forførere, og en dag vil 'han' komme og tage hende med. De to følgende citater tjener det formål, at karakterisere de to personer og fremhæve deres slet skjulte hensigter med hinanden - den ene dog mere æterisk tænkende end den anden. Først spillefrøkenen: "(...) fløjddørene ud til parken staar paa vid gab, efter en regnbyge bulner de ud og kan ikke lukkes. Men paa en sjælden sensommerdag som denne viser solen sig med sin gyldne kæft, frøkenen ved det tempererede klaver spiller med sine hoppetænder, alleerne ude har mørkegrønne, hemmelighedstunge løvhang. / Naar børnene efter morgensangen marcherer bort i en lang kæde, sidder frøkenen ved døren med sin pudel paa skødet (...). / Nu har spillefrøkenen frihed indtil tidligt i morgen igen, hun bliver siddende paa dørtrinet og ser ud i parken, som kun er blevet anlagt for at være ramme om heftig elskov dannede mennesker imellem, plænerne blev saaet til skueplads for eventyr, og hver morgen ved hun, at i dag kommer prinsen, om han nogensinde kommer." ("Spillefrøkenen" side 76 øverst og nederst til 77 øverst) Han kommer, men det er ingen prins - ikke et dannet mennesket. Sømanden: "Hvem er saa uønsket i en bondeby som en sømand, hvortil hans rullende bentøj, hvad gavn har han af sine billedsmykede arme. En sømand sidder paa byens bæk og er led ved sin latterlige bestilling, derfor driver han ind paa slotsgaarden, imellem de runde sten bor i huller hvepsene, derinde paa stenbroen brøler lydløst i bronze en hjort. Og i voldgravene omkring slottets mure ser han kun sørgeligt græs og ikke en draabe vand, sømanden spytter langt derned for at bøde lidt paa armoden. / Og han vugger ned bagom, faar øje paa spillefrøkenen i dørgabet, bøjer uvilkaarligt sine arme, for dog at vise nogen, at han er mageløst stærk, hun nikker i beundring, og han slaar vejrmøller i græsset og lander forpustet foran hendes fødder." ("Spillefrøkenen" side 77 øverst til midt) De er på sin vis begge fysiske i deres trang til at rette det modsatte køns opmærksomhed mod dem. Sømanden spiller med musklerne og gør sig til, mens frøkenen ser beundrende til. Hendes krop udstråler ikke kødelige lyster, men fortælleren tillægger hende indirekte disse lyster rent tankemæssigt - fortælleren beretter om, at hun spiller lystigt på klaveret, mens der udenfor hænger "mørkegrønne, hemmelighedsfulde løvhang." Og fortælleren kan også berette om parken udenfor, hvad den bliver brugt til - alt dette fortælles sideløbende med præsentationen af spillefrøkenen, hvorfor det kædes sammen med de tanker, hun måtte gøre sig fra dørtrinet. Men trods disse forbudte tanker for en spillefrøken med en pudel som skødehund, så er hendes væsen en drømmers - som da sømanden og hun første gang veksler ord. Her står det tydeligt og klart for

læseren, at to modsætninger mødes, det bragende og det yndefulde. ””Er De et eventyr,” hvisker frøkenen og arrangerer sin kjole og er alligevel en lille bitte smule forskrækket over eventyrets voldsomhed. Sømanden gnider sit skinneben og kan sige baade ja og nej. ”Jeg er sømand,” brøler han saa og peger paa sin strikkede trøje og sine vide benklæder. Nu kommer pigebørnene forbi paa vej til skolen, frøkenen rejser sig med røde kinder og leder ham ved haanden ned til fjorden.” (”Spillefrøkenen” side 77 nederst) Her er det værd at bemærke, at hun hvisker, hvorimod han brøler. Hun ejer det naive sind og drømmende væsen – spørger, om han er et eventyr. Hvortil han ikke formår at udtrykke sig klarere, end at han er sømand, hvor romantisk det så lyder i spillefrøkenens ører er underordnet, for hun har bestemt sig for at lade sig forføre, også selvom det er hende, der leder ham ved hånden og ikke omvendt.

Resten af historien er en malende beskrivelse af dette modsætningsforhold de to imellem. Hun er opsat på at føre sin forførelsesfantasi ud i livet – han på at erobre hende som et trofæ. Men hurtigt er rollerne anderledes, og det er nu sømanden, der om end ikke forskrækkes så i al fald væmmes ved spillefrøkenens sarte og romantiserede sind. Ikke at forglemme hendes medbragte pudel, der er som en kile imellem de to og som forhindrer den forestående forløsning imellem dem. ”Hvem er saa uønsket i en klaverløs baad som en spillefrøken, hvortil hendes smidige fingre, selvom de spænder over to oktaver, hvad gavn har hun af sin nodesmykte hjerne. Sømanden har hende hængende ud af halsen allerede, baaden, som skulle være hans glæde, er nu blevet ham en yderligere byrde. Og hver gang hunden klynker i sin taske, ved spillefrøkenen, at den trænger til at lette sig, sømanden maa sejle ind til land for det samme. Det er, som har pudelen al sin tid levet af olie og fordelende urter.” (”Spillefrøkenen” side 78 nederst til 79 øverst)

”Spillefrøkenen” er morsom læsning, men den måler sig ikke med *Hverdagshistoriers* øvrige tekster, hvad angår tematiske finurligheder og de i handlingen indlagte tråde til andre værker. Den har vel ingen anden morale end den, at virkeligheden og fantasien er to forskellige verdener, og det er dette, spillefrøkenen oplever, da hun driver om på fjorden i båden og havmændene viser sig for hende – da brister hendes jomfruelige tanker om elskovsfyldt forførelse, og hun vender næste dag tilbage til sin læst ved klaveret med fornyet styrke. ”Nu glemmer hun at synge som en sirene, og nu kommer havmændene frem, men hvor de er stygge. De er mange tusinde aar, i alt fald ikke de uskyldige svende, som hun har haabet paa, men værre mund har hun aldrig hørt, hun er eet kilder af elektrisk blu og vender sit ansigts billede bort. (...) / Det er en skrækkelig sejlads, en skrækkelig nat, men som et solskib lægger baaden til ved daggry, spillefrøkenen kan med pudelen under armen springe i land, hun gynger ind over baadebroens planker. Længere end til Rebekkasalens klaver orker hun ikke at gaa, der falder hun ned paa nodekrybben, der finder børnene hende, da de endelig kommer med søvnige smaa legemer. Spillefrøkenen klarer op, hendes hænder spænder over hver to oktaver, hendes ene tulesko sidder som limet til fortepedalen, med saa hengivne hænder er vel aldrig før den nye dag blevet prist fra Rebekkasalen.” (”Spillefrøkenen” side 79 nederst til 80 øverst og side 80

midt til nederst) Således får historien det klassiske mønster kendt fra både folkeeventyrene og dannelsesromanen – hjem/ude/hjem – hvor hjem, dvs. hendes arbejde i Rebekkasalen på Jægerspris Slot, ikke repræsenterer en tilbagevenden til et regressivt stade men rettere et refugium for hjernens romantiske drømme og fortrængninger. For spillefrøkenen er ikke fattig på erotisk fantasi men fattig på social interageren i den virkelighed, der omgiver hende, hvorfor hun går glip af sit eventyr: ”Og paa denne ene dag skilles vandene, baaden staar med tørt sand omkring helt ind til stranden. Sømanden er drevet til det yderste, han hiver en sæk nedover frøkenens forventningsfulde hoved, hun slaar allerede sine liderlige knæ imod hinanden. Men han sætter stige til baadens ræling, kravler ned paa havbunden, tager stigen paa nakken og gaar lydløst i land alene.” (”Spillefrøkenen” side 79 midt)

Så vidt ”Spillefrøkenen”. Den næste tekst er mere kompliceret, idet den tager en uventet drejning af grotesk karakter.



Skomageren

sekstende læsning

Denne tekst er overraskende absurd i sit handlingsmæssige klimaks. Som det er kendetegnende for de øvrige tekster, så ejer denne tekst tillige et problem, der søges en løsning på. Problemet i ”Skomageren” er trolden Barokles, der er udvandret fra Sverige og har slået sig ned i det nordsjællandske, hvor han har skræmt bønderne fra at gå i marken og få høsten i hus. Derved bliver det også skomagerens problem, da ingen nu har råd til at købe sko af ham grundet den manglende indtægt fra afgrøderne.

”Hvert foraar kommer skomageren op af en kælderhals i København, vandrer til Oksetorvet for der at blive belæst med læder, lægger det nødvendige værktøj i et klæde, som hans hund maa bære i flaben, og indretter sig et sommerværksted i Nørreskovens midte. Man kan gaa ganske tæt forbi den sten, som han bruger til læst, og man hører hans flittige hammer og tænker ikke bedre, end at derinde i tykningen staar en brændehugger ved sit arbejde. Men skomageren banker støvler sammen af mange slags og i alle kulører, han drikker bækkens kølige vand og nyder asketens lette søvn under et grantræ med lavthængende grene. Og om efteraaret rasler han ud af skoven med køteren i et reb fra bæltet og med alle støvlerne trukket paa snor og som en guirlande lagt rundt om skuldre og vom.” (”Skomageren” side 81 øverst til midt)

Således tager historien sin begyndelse, og nok engang er det forår. Selve handlingen i ”Skomageren” er ganske morsomt strikket sammen. En trold er på grund af tiltagende sneblindhed vandret fra Skåne og over Øresund til Danmark med sin familie for dér at opsøge hjælp til at hele sit syn. Barokles og hans familie er lutter gode intentioner men hans udseende og væsen skræmmer bønderne i området: ”(...) afgrøderne har de ikke turdet tage hjem af skræk for den skaanske trold Barokles, som med hele sin familie er kommet svømmende gennem sundet og nu har gemt sig i skoven. Skomageren kan se, saa dyrt han vil, forsikre dem om, at kornet staar fredeligt og raadner paa agrene, trolden har saa vist ingen skade gjort. Men han har tydeligt kyst bøndernes sjæle ned i deres hosesokker, de tør ikke flytte sig udenfor gaardens inderste kerne, og støvler kan de saa hverken behøve eller købe.” (”Skomageren” side 82 øverst til midt)

Det er ikke ganske almindelige øjne, Barokles og hans familie besidder – de kan se gennem ting, og det er denne evne, Barokles har mistet. Historiens ’løsning’ bliver den, at skomageren i et anfald af lettere sindssyge grundet sin pauvre tilstand opsøger Barokles for at sende ham tilbage til Sverige, så han kan få gang i sit salg af støvler igen. Og her er det, at historien tager en absurd drejning, for løsningens på begges problem går så at sige bogstaveligt talt igennem Barokles’ søn: ”Skomageren ser fra Barokles til den lille troldeunge, han mærker sig, at barnet næsten er skabt som et menneskebarn, det har de huller i sit legeme, som ingen kan være foruden. Og han raader den gamle til at laane barnets øjne. Barokles skal løfte sin søn i vejret ved laarene, kigge igennem hans aabning

bagi, lade sin sekraft krybe op igennem det lille legemes vigtigste rør og dér gemme sig bag barnets klare glugger. Han skal med andre ord bruge sit barn som en brille, som et periskop. / Trolden hopper frem og prøver med det samme. Nu ser han mutter igen, hendes gode hjerte er blankt af mange tak. Nu ser han i skomagerens mave syv pund skinke og berusende brændevin og kloge tanker bag hans pande, nu ser han nissen i skorstenen og de trinde rotter under gulvet.” (”Skomageren” side 84 midt til 85 øverst) Dette er en uventet og absurd drejning i tekstens ellers tilforladelige handlingsforløb og indhold - de gammelkendte trylleeventyr med trolde, bønder og skove. Men som det står skrevet, så ser Barokles med sin nye brille, at skomageren har både berusende brændevin i maven og kloge tanker bag sin pande – så troldebrillen er bleven til som resultat af brændevinen og skomagerens sindstilstand, jf. ”Under sin ydmygende vandring er skomageren blevet en smule skør i hovedet (....).” (”Skomageren” side 82 nederst) I bedste eventyrstil takker Barokles skomageren ved at tilbyde ham at opkøbe alle støvlepar nu og i al fremtid, men som den stolte og flittige mand, skomageren er, takker han nej til dette tilbud. I stedet skal Barokles rede høsten fra råd og hvert år bringe den til gårdene, så bønderne kan få råd til og brug for støvler. Dette er en ganske forventelig udtoning af historien, for som tekst i eventyrgenre, så hjælper tekstens ’løsning’ den gode part i historien tilbage på den position, vedkommende havde, før ’problemet’ opstod. For ”Skomageren” gælder dette for begge parter, da det midt inde i historien viser sig, at der ingen ’onde’ figurer er at finde i handlingen. Til denne tekst kan jeg ikke finde nogen åbenlyse prætekster eller finurlige referencer, men den er med sin absurditet og som en del af *Hverdagshistorier* stadig unik for sin periode og genre – og dertil meget underholdende læsning, da ’løsningen’ er uforudsigelig, for ingen læser ville vel have fantasi og indsigt nok til at regne den løsning ud.



Petrarca

syttende læsning

Teksten tager sin begyndelse i en situation, hvor historiens kvindelige hovedperson Kirsten falder om i marken under høstarbejdet. Med sådan en scene for øjnene falder mine tanker umiddelbart på Karen Blixens ”Sorg-Agre” fra *Vinter-Eventyr* (1942), hvor konen Ane Marie til slut i novellen falder om i kornmarken efter at have høstet en hel mark på et døgn ene kvinde for derved at fritage sin søn for rettergang og eventuel straf for den ildspåsættelse, han påstår at have foretaget. Det bliver ved denne flygtige reference, for ”Sorg-Agre”s tematiske fikspunkt og øvrige handlingsforløb er ikke at genfinde i ”Petrarca”. Men der leges med læseren ved fremprovokationen af disse mange associationer, der, som her, ender blindt.

Kirsten falder om i marken, og i strid med al nutidig fornuft bliver hendes mand tilbage ved høsten, da hun køres på hospitalet. Han arbejder herefter for to: ”Vel ærgrer manden sig forsvarligt en lille tid” (”Petrarca” side 86 midt) som det står skrevet. Ærgrer sig, ikke sørger. Og dertil blot ganske kortvarigt. Nabogårdenes bønder bliver tillige irriterede og ærgerlige på mandens vegne, at hun, Kirsten, ikke hjælper til med arbejdet – vel vidende hun befinder sig på et hospital. Dette er nærmest et tilstræbt modsatrettet forhold sammenlignet med ”Sorg-Agre”, hvor Ane Maries indsats bevåges af de tilstedeværende og betragtes som en heroisk indsats trods det fatale resultat.

Kirsten i ”Petrarca” opsøges da endeligt af manden, da han er i den tro, at hun er død under hendes ophold inde i byen, hvorfor han har bundet en krans af hjemegnens mosegræs til at lægge på graven. I stedet finder han sin kone i barselsseng med deres nyfødte søn – Elisæus, et vandhoved. Manden er en kryster og fraviger sin faderpligt med en aftale om, at Kirsten må leve med Elisæus i mosen i en hytte, og når drengen ”har vokset sig køn”, (”Petrarca” side 87 midt) kan hun og sønnen komme på besøg. ”Det nikker Kirsten hjerteligt til, og de giver hinanden en valen haandflade til berøring. Manden smækker sin tunge krans op paa dynen, nu den er bundet, kan han lige saa vel aflevere den. Og konen stikker sin tryne dybt ned imellem det sejge senegræs og tænker langeligt paa mosen.” (”Petrarca” side 87 nederst) Græskransen optræder igen til sidst i ”Petrarca”, nemlig da Petrarca er død, og Elisæus begraver ham i mosen.

Slår man efter i litteraturhistorien, vil man finde frem til, at Francesco Petrarca var en italiensk forfatter og humanist, som levede i årene 1304-74, og at denne Petrarca er mest berømmet for sin revolutionerende opfindelse: Det lyriske ’jeg’. Dertil var han den første kendte digter til at bruge oxymoroner (selvmodsigelser) i lyrikken. Vi kender dem som faste elementer i nutidens lyrik – særligt brugt i 1930ernes digtning (eks. Tom Kristensen) og senere sidst i 1970erne og i 1980erne (Michael Strunge til eksempel): ”under nattens forløb med sole i sort” for at citere sidstnævnte digter. (*Livets hastighed* (1978))

Koblingen til Petrarca findes i denne historie. Tydeligst da lyrikeren Petrarca kommer

anstigende til huset, hvor Kirsten bor med sin søn, og det er i mødet med denne Elisæus – eller rettere drengens vandhoved – at sproget bliver florumvulent, oxymoronerne flyder fra digterens mund: ”Saa staar han under bjælkerne med sine hænder paa drengens hoved. Den ferske ansigtshud, som hos Elisæus jo blot er at regne for en udspændt blære, der presser vand og himmel sammen i enighed, er hvid i stuens skumring. ”Himmelen derinde,” siger Petrarca og banker med en følsom finger imod vandhovedet og lægger øret til, ”er som den hellige foraarshimmel med aarets nyeste maanear og ubevægelige skyer. Der, hvor guds aande skulle blæse hid og did, staar vist en skypumpes ubevægelige stængel og binder i al evighed vinden fast til vandets meningsløst stille flade. Gik der endda derinde i hans klare ocean en stime fisk omkring, eller levede kønne smaa baade paa en dønning. Løb om vinteren blot et forelsket par paa snabelskøjter, eller kom engang imellem dyr frem paa bredden for at drikke””(....) han smækker imod drengens nøgne pandebrask en salmetone, som dykker ned igennem vandet og et øjeblik efter igen kommer til syne som en boble i drengens øre. (....) Han er som et kar med vand, det brænder aldrig paa,” siger Kirsten, for Elisæus staar fredelig og lader sig behandle. ”Han er den stille blandt egnens mange søer, i ham syder aldrig en solnedgang.” / Der staar Petrarca kun kort og tænker paa, saa sætter han cigarens glødemund imod drengens isse. ”Det er din solnedgang,” siger han (....).” (”Petrarca” side 88 nederst til 90 øverst) Det er ganske tydeligt, at der er flere naturelementer på spil her: Vand (oceanet i drengens hoved), luft (skypumpen) og ild (den glødende solnedgang). Det interessante er, at ét element er udeladt her: Jord. Petrarca findes i teksten død med sit sidste digterværk under sine hænder, kun står der: ””O tid, o himmel som i kredsgang jager.”” (”Petrarca” side 91 øverst) Denne svæven over vandene, som digteren Petrarca har befundet sig i og til sit dødstidspunkt desperat klamrer sig til igennem digtekunsten (citatet), hører nu op. Hans død er den sidste brik, det sidste element af de fire. ”Elisæus pynter hans haandled med smaa græskranse, bærer ham ud og begraver ham under mosens tuer.” (”Petrarca” side 91 midt) Petrarca bliver banalt sagt jordbunden, hvor han førhen i sit virke som digter har tilhørt luften, vandet og ilden. Og nærmest som håndjern binder Elisæus græskranse om hans håndled, græsset – denne jordnære, simple vækstform. Elisæus’ geniale hævn – en hån mod en digter, der ser sig selv som svævende over vandene, inklusive oceanet i Elisæus’ vandhoved. Håndjernene, hævnene, er en parodi på digterens sidste ord: ”i kredsgang jager.” Nu er det græsset, der jager sig selv i kranse om håndleddene. I denne hævn ligger også en ubevidst vrede mod faderen, som Elisæus aldrig har kendt. Det var netop en krans af mosegræs, faderen havde bundet som gravkrans og forærede Kirsten, da han så, hun var i live og havde født ham en søn.

Det er derfor ikke kun Petrarca, Elisæus begraver, men i lige så høj grad sin fader, da han hænger græskransene om digterens håndled.

”Petrarca”s egentlige hovedperson er Elisæus, selvom han ikke siger et ord historien igennem. Han er den stille hævner, hvis temperament uvant koger op, da Petrarca lader sin glødende cigarsol sænke sig i drengens ocean.

Sukkerbageren

attende læsning

”Hvor tidligere Nørre Herlevs degn har boet, skraat overfor kirken, er nu sukkerbageren rykket ind med sit store komfur. I egen mund hedder han Vavaseur, men bønderne har slaaet ham sammen med den dejlige grønirisk og kalder ham Svenske. Han har ikke fortalt til nogen, hvorfra han er kommet, men om eftermiddagen gaar han med sin tykke kæp ud ad vejen til Brøde skov, og han staar som forstenet paa netop den plet, hvorfra han kan se det grønne slot Frederiksborg skinne alleryndigst imellem de mange træer.” (”Sukkerbageren” side 92 øverst til midt) Denne indledning på historien er interessant af flere grunde. For det første er farven grøn i særlig grad knyttet til Vavaseur. Han slås sammen med grønirisen – umiddelbart vanskeligt at udrede hvorfor. Dernæst er der Vavaseurs betagethed af Frederiksborg slot, der grundet sine irede kobbertage fremstår som grønt. Men som mystisk undertone ligger den oplysning, at han ikke har fortalt nogen, hvorfra han kommer.

For nu at gå til det første først, så kunne den omtalte grønirisk være tekstens kvindelige forførelse, Droline. For senere i teksten siges det således om hende: ”I genbohuset sidder Droline, en majdukke, som kun har tanke for baand af silke og grønne sløjfer.” (”Sukkerbageren” side 93 nederst til 94 øverst) Altså har den grønne farve også en ganske tydelig forbindelse til Droline. Men for begge, Vavaseur og Droline, er denne forbindelse psykisk betinget; for Vavaseur er fastbundet i en længsel efter Frederiksborg slot – hos Droline er den mere materielt knyttet til det ydre. Det er nærmere muligt, at der i sammenhængen mellem ’grønirisk’ og længslen mod Frederiksborg slot ligger det ’irede’ kobbertag som forbindelsesled. Her er altså fokuseret på den rent ordlydsmæssige del af de to genstandenes sammenhænge. Ir og –irisk. Men hvorfor så navnet ’Svenske’ blandt de byens bønder? Jo en forklaring kunne være den, at i 1659 lykkedes det svenskerne at erobre Frederiksborg slot, så svenskerne og slottet i Hillerød har med andre ord en historisk forbindelse til hinanden.

Mystikken vedrørende Vavaseur herkomst kan jeg ikke umiddelbart give nogen forklaring på – der er noget svensk over navnet, et slags udvidet anagram over Vasa – det gamle, svenske kongenavn. Men hvorfor han vil dølge dette mulige slægtsskab, giver kun mening, hvis historien finder sted under den svenske belejring af slottet – men jeg kan, grundet genrens sparsomhed med dateringsoplysninger, ikke komme nærmere en forklaring. Tilbage til handlingen.

Den grønne Vavaseur har en forkærlighed for det søde – og ikke bare i kraft af sit virke som sukkerbager – men i lige så høj grad i kraft af hans kærlighed til sit tag. Dette ejendommelige røde fløjlstag, der som komplementærfarve til det grønne markerer et nærmest begærligt forhold til det røde. For denne tekst handler om begær.

Men prisen for tilfredsstillelse af det seksuelle begær er noget sødere, fristes man til at

sige, i denne tekst, end det har været tilfældet for samlingens forudgående tekster. Sukkerbageren bliver betaget af Droline, der er genbo til sukkerbageren. Droline begærer Vavaseurs røde fløjlstag så meget som sukkerbageren begærer dets farves symbolske betydning. Droline er materielt orienteret, så det er ikke kærligheden, det hede og begærlige ved det røde fløj, hun er optaget af. Hun har i stedet udset sig en klædedragt i taget, hvorfor hun lokker Vavaseur, der netop fra sit tag har rig udsigt til Drolines stue og hendes udstilling af sig selv. Vavaseur nærer et seksuelt begær, han for enhver pris må få afløb for, hvorfor han opsøger Droline straks efter hendes optræden og må afgive et stykke af fløjlstaget som betaling for tilfredsstillelsen af sit begær.

Dette seksuelle begær, Vavaseur ejer, er flere steder fremhævet ved brugen af fallossymboler som det også var tilfældet i ”Enhjørningen”, dette freudianske drømmetydningssymbol: Træet. Indledningsvis er Vavaseur skildret med en ’tyk kæp’ ved hånden, og slutteligt da Droline har fået sit stykke af taget, og Vavaseur har modtaget bestilling fra slottet – og erkendt sit tab af Droline og dermed sit tab af begærlig tilfredsstillelse – henter han træstammer hjem fra skoven for at skabe en sær men tydelig forenelsekskulptur ud af sit hus: ”Saa sender han bud efter den stærke skrædder, som kommer med sin kinesertraad og sin største naal. For han ser ingen anden udvej end at rimpe hullet sammen, siger han og klavrer op. Sukkerbageren tænder i komfuret og hælder træstammer paa, nu kan den værste regnskylle komme. / Men som han staar bøjet over sit værk og bliver glad ved at se det tage form under de smidige fingre, hører han tydeligt igennem flammernes buldren, hvordan husets mure begynder at knage.” (”Sukkerbageren” side 95 nederst til 96 øverst) Man må altså forestille sig, hvordan det røde fløjlstag snørres sammen om de vældige stammer i komfuret. Det er et symbolsprog, der for mig at se ikke efterlader megen mystik. Og endelig afsluttes denne historie med en genfødsel af Vavaseur som optimist, idet han presser sig igennem det sammenrumpede, røde fløjlstag. Uden for den besvangrede livmoder, som man groft sagt kunne kalde huset i dets førømtalte forfatning, møder Vavaseur skrædderen på taget viftende ”sig kølighed til med sin hat.” (”Sukkerbageren” side 96 midt). Det er hede sager, som er foregået i huset, må man uddrage deraf.

Hvor en tidligere behandlet tekst som ”Heksen” beskrev tilfredsstillelsen af begæret som en straf, den bogstaveligt talt søde hævn, har dette dobbeltsidige begær ikke nogen ’tabere’. Droline får sin dragt af det røde fløj, og Vavaseur får, hvad han ønsker af hende. Og som i ”Enhjørningen” lader Frank Jæger heller ikke noget stå hen i det uvisse i ”Sukkerbageren”, da symbolikken på det billedmæssige plan, hjulpet på vej af den omgivende forårsluft, fortæller læseren meget konkret, hvad Vavaseur har i tankerne: ”Vavaseur lader sig falde ned igennem lugen, han springer over gaden og dunderer paa Drolines dør. Hun staar i sin særk og emmer efter badet ud i den mærkelige forårsluft, bag hende ligger gangens dybe mørke.” (”Sukkerbageren” side 94 nederst).

Droline er det fuldendte billede på den seksuelle fristelse. Hun er beskrevet som en ”majdukke”, der er en betegnelse afledt af det H. C. Andersen-eventyr, hvorfra citatet

som indleder *Hverdagshistorier* stammer, nemlig eventyret ”Lygtemændene ere i Byen, sagde Mosekonen” (1865). I eventyret findes som nævnt i mosekonens særlige skab en række flasker med poesi og eventyr, og en af dem bærer etiketten ”majduft”, hvis dråber er de stærkeste naturdufte, som kan forvandle selv de kedeligste ting til noget underholdende. Derfor er Droline er ”majdufte”, da hun som forårets dufte, kan gøre mænd tryllebundne af rent ud sagt liderlighed. Og derfor ofrer Vavaseur det fløjlstag, han værdsætter højest i verden, det kostbareste, han ejer: ”Fløjl saa varmt og af saa hed og rød farve, fløjl med ganske fine og smalle riller og saa fedt og blødt, at man aldrig har set magen. Han indforskriver det fra Feberkysten, en stump paa størrelse med en næve er saa kostbart som ett dusin almindelige og hele tage.” (”Sukkerbageren” side 93 midt). Det er åbenlyst, at selve tagets farve og konsistens rummer en lighed med det kvindelige kønsorgan – tager man endelig Goethes farvelære i brug, vil man også finde, at denne røde farve (den af Goethe kaldet ”bordelrød”) i litteraturen, når brugt som af Jæger her, alene skal konnotere seksuelle endog vulgære billeder hos læseren. Dette tag er dog også, indtil Droline afklæder sig for ham, det eneste han behøver ved siden af sit arbejde: ”(...) at sidde og føle henover fløjlets luv, det er helligdag for ham. (...) Droline nikker til Vavaseur, men den tykke, travle mand vil ikke tales til, han har nok i det, han har.” (”Sukkerbageren” side 93 nederst og 94 øverst). Taget er for sukkerbageren et kvindesurrogat, der dog sammenholdt med den ægte vare, ikke længere er ham nok.

Drolines begær har intet at gøre med noget seksuelt begær. Hun begærer alene fløjlet for dets tillokkende blødhed – et begær, der hænger sammen med hendes beskrivelse som en dukke, der ”kun har tanke for baand af silke og grønne sløjfer.” (”Sukkerbageren” side 94, øverst). Her kommer det komplementærfarverne grøn og rød igen i spil. Det forholder sig sådan, at komplementærfarver – udover at være hinandens modsætninger – samtidig kontrasterer og fremhæver hinanden. Altså kan Droline få sine yndefulde ydre træk trukket yderligere op ved at vælge sig Vavaseurs tag som sin beklædning. Men ligeledes er de stridende farver med til at fastslå det ikke-match, der eksisterer mellem Droline og Vavaseur – de er uforlignelige størrelser. De begærer begge både grøn og rød, men de gør det med vidt forskellige årsager. Droline forlader da også Vavaseur ganske hurtigt efter, hun har fået, hvad hun ønskede sig.

”Sukkerbageren” slår en fin ring om samlingen som helhed, idet den rummer alt, hvad de indledende tre tekster, ”Enhjørningen”, ”Heksen” og ”Studenten”, indeholdt af eventyrlige ingredienser, begær, symboler, kontraster og frem for alt humor. Samlingens sidste linie er en punch-line, der anbringer ”Sukkerbageren”s forvildede helt i et komisk-optimistisk slutbillede, der banalt sagt har til hensigt at efterlade læseren i den vante feel-good-stemning, som eventyrslutninger generelt flyder over med – folkeeventyrene med deres ’og de levede lykkeligt’ mere end kunsteventyrenes mere retfærdig-humoristiske afrundinger.

Og afrunde er, hvad jeg følgende vil gøre. Trække nogle mere overordnede og gentagne mønstre op, som de har vist sig ved læsningen af de atten historier.

Efter læsningen

konklusion

Hverdagshistorier har indtil nu, som så meget andet prosa fra 1950erne, været underbelyst. Og selv om Frank Jægers værk ganske åbenlyst rummer træk, der er at regne for meget moderne, så er den altså blevet glemt næsten samtidig med dens udgivelse.

Denne blanding af det meget modernistiske - det intertekstuelle - og det bagudorienterede – de mange referencer til H. C. Andersens forfatterskab, til bibelen samt valget af eventyret som genre, har så afgjort været én grund til, at samtiden overså værkets potentiale og styrke, hvorfor eftertiden ej heller har haft nogen egentlig bevæggrund til at hente *Hverdagshistorier* frem fra arkivet – endsige Frank Jægers prosa i det hele taget. Det har – dengang som nu – været lyrikken, man har fokuseret på. Opfattelsen har været den, at Frank Jæger var en bedre lyriker end prosaist, og selv om dette er den brede opfattelse blandt forskerne, så er det ikke nødvendigvis ensbetydende med, at hans prosa var dårlig eller blot middelmådig. Den er bare underbelyst.

Den anden grund er, afledt af den første, at første halvdel af 1950erne var en lyrikkens æra, hvilket vil sige at prosaen pr. definition var ringere agtet end lyrikken, og da Frank Jæger allerede sidst i 1940erne var et stort navn, hvis ikke det største blandt lyrikere i Danmark, beskuedes Jægers prosa ikke med samme opmærksomhed og begejstring.

Det bærende element i specialet er mine læsninger af de atten historier. Denne læsning lægger særlig vægt på Frank Jægers brug af prætekster som nøgle til en slags afkodning af historierne.

Slægtskabet til H. C. Andersen er tydeligt. Andersens intention med sit eventyr, ”Lygtemændene ere i Byen, sagde Mosekonen” (1865), har utvetydigt været den at fremhæve eventyret og poesens forløsende kraft, poesens funktion som broforbindelse mellem mennesket og det guddommelige. Den guddommelige skaberkraft, der flyder i poesens flasker, og som Andersen med fornævnte eventyr lader blive genfunden af digteren året efter 1864-nederlaget.

Det er fristende at læse Frank Jægers intention med sine *Hverdagshistorier* ind i samme helende efterkrigsskabelon. Men hvor H. C. Andersen løfter tingene op i til tider meget høje toner – eksempelvis den panteistiske tankegang, som det eksempelvis ses i ”Klokken” (1845), forbliver Frank Jæger nærmere jorden. Her trækker vel tænkeligt Thomasine Gyllembourg Frank Jæger i modsat retning, idet hendes hverdagshistorier med ciselerede realismeporætter af samtiden synes at kaste en skygge ind over Jægers værk, der for de fleste af historienes vedkommende holder rammen om handlingen bunden i et skær af realisme: Brugen af de nordsjællandske bymiljøer og den omkring liggende natur. Men trods sit umiddelbare ydre er værket mere komplekst end som så. Der er i dansk litterær sammenhæng, når det gælder 1950erne, i *Hverdagshistorier* brugt en usædvanlig stor mængde

intertekstualitet. Det vælger frem af historierne med små og store tråde, som fra deres center i den enkelte teksts tematik, strækker sig på tværs af tid og genrer og dermed skaber forbindelser imellem fortid, samtid og fremtid. Trådnettet breder sig i så vidt et omfang, at historierne er som et landkort, læseren må folde ud foran sig for at nå frem til en afklaring. Der er groft skitseret en eller flere nøgler til hver tekst, som læseren finder ved at forfølge de tråde, der er indflettet i historien.

Når disse tråde kan siges at skabe forbindelse til fremtiden, så skal det forstås således, at *Hverdagshistorier* i høj grad opfylder normerne for det, vi kender som et modernistisk værk med anstrøg af den fantastiske litteratur, som normalt bliver regnet for at tage afsæt i året 1953 med Villy Sørensens *Sære historier*. Når der hos Frank Jæger kun er tale om et anstrøg af fantastik, så skyldes det, at den psykologiske dimension ikke er til stede i *Hverdagshistorier*. Historierne udspiller sig afgjort i et ikke-realistisk rum, men ej heller i et stillads-rum som hos Seeberg (eks. ”Stilladset” fra *Eftersøgningen og andre noveller*) eller et kafkansk rum som hos Sørensen (”Mordsagen. En Kafka-idyl.” fra *Sære historier*). Et rum, hvor den egentlige søgning foregår i menneskets rum, menneskets psyke. Frank Jæger vælger i stedet denne blandingsgenre, som kunsteventyret er, og som kan læne sig stærkt op ad realismegenren men som også kan være lige så fjern fra samme. Denne vekslende distance ses tydeligt i beskrivelsen af de to rum i henholdsvis ”Spillefrøkenen” og ”Porcelænskrukken”. I førstnævnte er der intet urealistisk ved landskabet, historien udspiller sig i, det er stadig unuanceret og kulissepæget, hvorimod landskabet til ”Porcelænskrukken” i langt højere grad nærmer sig det klichépræg, der knytter sig til folkeeventyret – broer, prinsesser og slotte. Og dog. For anstrøget af genren fantastisk litteratur er til stede. Til eksempel gården, Lætus er forvalter på, ”Glad” og pottemageren ved navn ”Øgle”. Lætus er glad af sind, lyshåret, forførerisk – ikke klog og indsigtfuld men bare glad. Om Øgle siges det, at han har lange hænder, og at han bor fugtigt under jorden i en kælder. Denne brug af navne, der beskriver en menneskelig egenskab eller en psykisk tilstand hos en person, altså tilfører egenavnet en psykologisk dimension, er netop et træk, der bruges flittigt i de to nævnte forfattere, Seebergs og Sørensens, værker. Tænk blot på Seebergs ”Hullet” fra *Eftersøgningen og andre noveller*.

Hvorfor Frank Jæger ikke bliver krediteret for sit bidrag til første halvdel af 1950ernes eksperimenterende litteratur, har været dette speciales hovedopgave at undersøge. Og det er vigtigt at understrege, at specialet ikke har haft til hensigt at omskrive den danske litteraturhistorie, men det har været min intention at kaste lys over et værk, der dengang som i dag uretmæssigt blev og stadig bliver overset. At dette er et faktum skyldes dels grunde, som er forståelige - værkets genremæssige dække under kunsteventyret samt de svære betingelser for prosaen i *Heretica*-perioden - og dels af grunde, der synes uforståelige, da værkets her påviste kvalitative indhold og for tiden nyskabende stil, ikke retfærdiggør denne oversethed. Derfor bør *Hverdagshistorier* læses som et stærkt supplement til den gængse opfattelse af 1950ernes kortprosa.

Litteratur

primær og sekundær litteratur

Andersen, H. C.
Samlede Eventyr og Historier
Jubilæumsudgave
Skandinavisk Bogforlag A/S
Flensteds Forlag, Odense
1976

Andersen, Lotte Thyrring
Det grønne mørke
- Rummelighed og intethed
i Frank Jægers digtning
Odense Universitets Forlag
1996

Anthoni, Kasper
Den krakelerede idyl
Om Frank Jægers "Idyllia"
9. semester projektenhed
Aalborg Universitet
Uni.Print
2005

Anthoni, Kasper
I sort/ hvid og farver
Alvor og humor
i efterkrigstidens kortprosa
7. semester projektenhed
Aalborg Universitet
Uni.Print
2004

Brostrøm, Torben
Versets Løve-manke
Kunst og Kultur
1960

Hansen, Birgit Helene
Omkring Heretica –
Wilhelm Grønbechs forfatterskab
som forudsætning
for Hereticas første årgange,
med særligt henblik
på Ole Wivels produktion
Ny udgave
Akademisk Boghandel, Århus
1972

Hansen, Ib Fischer (red.)
Jørgensen, Jens Anker (red.)
Michelsen, Knud (red.)
Sørensen, Jørgen (red.)
Tonnesen, Lars (red.)
Litteraturhåndbogen bd. 1 og 2
Gyldendal
1981 (1998)

Harvig, Steen (red.)
Om Frank Jæger
systime
1986

Heretica
En antologi af essays
og digte fra tidsskriftets
seks årgange.
Indledning og udvalg
ved Ole Wivel
Gyldendals Uglebøger
1962

Jensen, Elisabeth Møller (red.)
Nordisk kvindelitteraturhistorie
Faderhuset, bd. 2
Rosinante
1993

Jæger, Frank
Cinna
og andre digte
Gyldendal
1959

Jæger, Frank
Danskere
Tre Fortællinger af
Fædrelandets Historie
Gyldendal
1966

Jæger, Frank
Den unge Jægers Lidelser
Wivels Forlag
1953

Jæger, Frank
Døden i skoven
Gyldendal
1970

Jæger, Frank
Hverdagshistorier
Wivels Forlag
1951
Her brugt:
Gyldendals Bekkasinbøger
1965

Jæger, Frank
Idyllia
Gyldendal
1967

Jæger, Frank
Provinser
Gyldendal
1972

Jæger, Frank
Udsigt til Kronborg
Gyldendal
1976

Jørgensen, Jens Anker (red.)
og Wentzel, Knud (red.)
Hovedsporet
Dansk litteraturs historie
Gyldendal
2005

Kramhøft, Jacob & Janus
Skjggerne gror
- et portræt af Frank Jæger
Tiderne skifter
2002

Larsen, Finn Stein
Den magiske livskreds
- Frank Jægers lyrik
Gads Forlag
2002

Rifbjerg, Klaus
Camouflage
Gyldendal
1961

Rifbjerg, Klaus
Konfrontation
Schønberg
1960

Schou, Søren
Og andre forfattere
Dansk fiktionsprosa 1945-60
Roskilde Universitets Forlag
2001

Seeberg, Peter
Eftersøgningen
og andre noveller
Arena
1962

Sørensen, Villy
Sære historier
Gyldendal
1953

Wivel, Ole
Kunsten og Krigen –
Erindring og Debat
Gyldendals Uglebøger
1965

Wivel, Ole
Martin A. Hansen bd. 2
- Fra Krigens Aar til Døden
Gyldendal
1969

Research

websider

http://runeberg.org/dkbibel/01_06.html
<http://www.litteraturnet.dk/hist/uk/1950.html>
<http://www.danskedigtere.sdu.dk/villy.html>
<http://www2.kb.dk/elib/lit//dan/andersen/eventyr.dsl/hcaev040.htm>
<http://www.dodedans.com/Dhoy4.htm>
http://www.dr.dk/dril/kulturliv/tema/dk_digtere_i-o/jaeger_frank/jaeger_frank_bogliste.asp
<http://runeberg.org/runius/05.html>
<http://da.wikipedia.org/wiki/Enhjørning>
<http://www.psyken.org/faq/dreamfaq.html>
<http://hem.passagen.se/farila/fastlsnd.htm>
<http://www.dist.dk/~lf/middelalder/F.HTML>
<http://akademisk.kor.dk/messias.htm>
<http://www.temanyt.dk/sw8626.asp>
http://sv.wikipedia.org/wiki/Johan_Runius
<http://runeberg.org/svlihist/runius.html>
<http://www.e-poke.dk/joergensen.asp>
<http://www.bibelselskabet.dk/bibelen/Joh/11b.htm>
<http://www.bibelselskabet.dk/bibelen/Joh/12b.htm>
http://da.wikipedia.org/wiki/Jomfru_Maria
http://www.vgskole.net/teachers/norsk/litteratur/1850_1900/karensjul.htm
<http://www2.kb.dk/elib/lit/dan/andersen/eventyr.dsl/hcaev046.htm>
<http://www.litteratursiden.dk/sw19772.asp>
<http://www.litteratursiden.dk/sw46638.asp>
<http://www.litteratursiden.dk/sw33548.asp>
http://www.adl.dk/adl_pub/pg/cv/ShowPgImg.xsql?nnoc=adl_pub&p_udg_id=97&p_sidenr=18315-11-2006 15:01:06
<http://home.scarlet.be/~giedoc/tino/WW22.htm>
http://da.wikipedia.org/wiki/Maria_Magdalene
http://runeberg.org/dkbibel/41_10.html
<http://www2.kb.dk/elib/lit//dan/andersen/eventyr.dsl/hcaev023.htm>
<http://www2.kb.dk/elib/lit/dan/andersen/eventyr.dsl/hcaev057.htm>
<http://runeberg.org/runius/09.html>
http://www.adl.dk/adl_pub/pg/cv/ShowPgImg.xsql?p_udg_id=95&p_sidenr=129&hist=S&nnoc=22-11-2006 06:51:52
<http://www2.kb.dk/elib/lit/dan/andersen/eventyr.dsl/hcaev027.htm>
<http://www.da-net.dk/Symbolismen.htm>
<http://www.forfatterweb.dk/publish.php?linknavn=zskou>
<http://da.wikipedia.org/wiki/Varulv>
<http://www.ulve.adr.dk/myter/varulve.html>
<http://www.litteratursiden.dk/sw53055.asp>
<http://scoop.mb.dk/Kunsteventyr.htm>
<http://www2.kb.dk/elib/lit//dan/andersen/eventyr.dsl/hcaev030.htm>
<http://museum.odense.dk/andersen/manuskript/billedstart.asp?sprog=dansk>
http://www.eventyranalyse.dk/Indledning_Eventyr.htm
http://da.wikipedia.org/wiki/Thomasine_Gyllembourg

Resümee

tysk resumé

Der Brennpunkt dieser Examensarbeit besteht in dem kleinen, aber verschmitzten Werk *Hverdagshistorier* (1951) vom Dichter Frank Jæger (1926-77). Dieses Werk ist bisher, wie viele andere Prosastücke aus den Fünzigern, wenig bearbeitet worden, obwohl das Werk Eigenschaften aufweist, die für ihre Zeit fortschrittlicher waren, als man parat war anzunehmen, welches eines der Gründe darstellt, warum das Werk in der nachfolgenden Zeit wenig Beachtung fand.

Der andere Grund liegt darin, dass der erste Teil der Fünziger die Periode der Lyrik beinhaltet. Die Prosa wurde per Definition geringer geachtet als die Lyrik und da Frank Jæger bereits am Anfang der Fünziger als einer der größten Lyriker ausgerufen wurde, verblieben seine Prosawerke ständig im Hintergrund.

Die Examensarbeit ist das Fazit aus dem genaueren Lesen des Werkes mit seinen 18 Geschichten. Dieses gründliche Lesen führt zu der Erkenntnis, welche ein spezielles Gewicht Frank Jæger dem Gebrauch von Vortexten einräumt, die er als Schlüssel für seine eigenen Geschichten verwendet. Die Verwandtschaft mit H. C. Andersen tritt deutlich hervor, indem Jægers Werk mit dem Zitat eines der Märchen von Andersen, „Lygtemændene ere i Byen sagde Mosekongen“ (1865) eingeleitet wird. Dieses Märchen handelt um die Poesie, die in einem Krieg verschwand, aber durch das Dichter-ich wiedergefunden wird. Das Märchen wurde herausgegeben im Jahr nach der dänischen Niederlage des Krieges 1864, wo das Land zu 2/5 der gesamten Landesfläche reduziert wurde - der Verlust von Schleswig, Holstein und Lauenburg. H. C. Andersens unbezweifelte Intension war es, mit seinem Märchen die Dänen aufzufordern, die Rolle des Märchens als aufmunternde Kraft hervorzuheben, eine Kraft, auf die Menschen in schweren Zeiten zurückgreifen können.

Die *Hverdagshistorier* sind über die gleiche Schablone geschrieben worden. Zur Unterhaltung und zum Aufmuntern. Aber trotz dieser einfachen Absicht ist das Werk viel komplexer als unmittelbar angenommen. Es werden für dänische Verhältnisse zu diesem Zeitpunkt ungewöhnlich viele Intertextualitäten verwendet. Aus den Geschichten wuchert es nur so mit kleinen Fäden, die von den Zentren der Texte weit über und durch die Zeit, über die Gattungen hinausreichen und Verbindung zwischen Vergangenheit, Jetzt und Zukunft knüpfen. Das Fädennetz breitet sich so stark aus, dass die Geschichten zu einer Landkarte werden, die der Leser vor sich ausbreiten muss, um sie deuten zu können. Es gibt sozusagen einen Schlüssel für jeden Text, den man am Ende dieser Fäden finden kann, und der die Bedeutung des häufig absurden Inhaltes entschlüsselt.

Wenn man davon spricht, dass diese Fäden eine Verbindung in die Zukunft knüpfen können, muss man das so verstehen, dass die *Hverdagshistorier* im hohen Masse die Norm erfüllen, die wir durch modernistische Werke kennen, die dem Genre fantastischer Literatur zugehörig sind, die wiederum ihren Beginn 1953 mit Villy Sørensens *Sære historier* finden und die langsam in den Absurdismus übergreifen, um zuletzt 1962 mit Peter Seebergs *Eftersøgningen og andre noveller* zu kulminieren. Das was interessant scheint und was zum Thema dieser Examensarbeit führte und damit versucht Licht auf ein Faktum fallen zulassen ist, dass Frank Jæger keine Anerkennung für seine Arbeit, das Alte, das Hier und Jetzt und das Avantgarde zu mischen, erhielt, obwohl die *Hverdagshistorier* zwei Jahre vor den *Sære historier* herausgegeben wurden.

Die vorliegende Examensarbeit hat nicht zum Ziel die dänische Literaturgeschichte umzuschreiben, sonder möchte dazu beisteuern, Licht auf ein Werk fallen zu lassen, dass heute wie damals ungerechterweise übersehen worden ist.

Dieses ist aus zum Teil verständlichen Gründen geschehen – die Verdecktheit des Werkes im Genre als Märchen und die schweren Bedingungen der Prosa in der *Heretica*-periode – und aus zum anderen Teil unverständlichen Gründen – die offenbare Qualität des Inhaltes des Werkes und den für die damalige Zeit neuschaffender Stil. Die *Hverdagshistorier* müssen darum als ebenbürtige Suppleanten für die gängige Auffassung Literatur der 1950iger gelesen werden.



[Mirrored bleed-through of handwritten text in cursive script, appearing upside down relative to the printed text below.]



i en sneedkerkrop og ikke vil udgives h
krøllede stav imod den dæmon, som for
me præst. Og i kirken tordner biskoppe
erdamen, "græder sneedkerkronen ned ad s
alkon. "Svante er en buk og laaner øj
"rasper den tørre degn fra sin kaktusbe
nytter sin plauke tang. "Svante er en
vante er en drivet, siger den flittige