



MELLEM ÆSTETIK OG ERKENDELSE
EN LITTERÆR SAMTALE OM
DØDSREPRÆSENTATIONERNE I
JOHANNES V. JENSENS KONGENS FALD

Kandidatspeciale
af Kåre Rasmussen
Vejleder: Louise Mønster
Aalborg Universitet august 2018
Institut for Kultur og Globale Studier, Dansk

Abstract

The main purpose of the present master's thesis was to gain insights on the theme of death through a literary conversation based on a combination of post critique, phenomenology and thematic reading. The literary conversation dealt with the representations of death in Johannes V. Jensen's novel *Kongens Fald* (1900-01) as a simultaneous socio-cultural and aesthetic process. Representation was defined as an intermediate position between *mimesis* and *semiosis*, and I studied the effect of this position on the basis of a series of death representations in the novel. The master's thesis argued that death within the novel was produced in three different ways.

The first perspective was the realistic, which could be identified in the novel's death scenes. The death scenes could then be divided into three different types. First was death as a private event where death was placed in a room with few actors. Second was death as a social event where death was placed between two groups. Third was death as a public event where death was placed in society. The readings were qualified with general theories on realism and naturalism, including the Danish late author and literary theorist Georg Brandes and the French late ditto Émile Zola. The death scenes were characterized by being largely unsentimental and focused on showing how death looked like as a physical event. The insights from this first perspective were on the one hand the recognition of death as a fact and on the other hand the injustice of death.

The second perspective was the modernist, which could be identified in the novel's death myths. The readings of the death myths were qualified with general theories on modernism. In all cases death was produced as an experience of loss. The death myths could then be divided into three different types that all represented a double meaning. First was the death myth called "Døden" where the classic death motif on the one hand became deconstructed and disintegrated in the conversations on death and on the other hand became resembled and reintegrated into a new conversation on death. Second was the myth of "Inger" where Inger was experiencing the mourning process after the loss of her fiancé. In the myth, she went from decomposition to reconstruction as a result of the edifying effects of the mourning process. Finally, was the myth of "Grotte" where life and death started out as each other's opposites, but ended up as united with death as the dominant and finite part. The myth hereby both reflected the important synthesis of life and death and insisted on the legitimacy of the ugliness of life.

The third perspective was the existential, which could be identified in the main characters' and the narrator's reflections on death. The reflections were qualified through Heidegger's

readings on death and existence in *Time and Being* (1927). These could then be divided into three ways of responding to death. While Mikkell was defined by death anxiety, Axel was defined by the man's trivial fascination of death. In opposition, the narrator was defined by the authentic being towards death. While both Mikkell and Axel represented a confirmation on two undesirable but on the same time very human ways of responding to death that reflected Heidegger's unauthentic being towards death, the narrator represented the authentic, which the reader could try to pursue. In this way, all three examples were considered meaningful because they discussed death as an existential problem with different outcome.

In the second last part of the master's thesis I discussed my method, theory and findings. It showed that the combination of post critique, phenomenology and thematic reading was a solid foundation in terms of gaining insights from literary pieces. However, the discussion also showed that when you do readings of texts in order to gain insights on specific themes, you have to take into account a series of issues among others the risks of projections, banalities and instrumentalization.

In the last part of the master's thesis I put the results of the master's thesis into perspective on literary works from a current context in order to test the applicability on the insights gaining through the analysis of *Kongens Fald*. The examples were the Swedish novel *Döden* (2013) by Jonas Gardell and the Danish novel *har døden taget noget fra dig så giv det tilbage* (2017) by Naja Marie Aidt. In both cases the insights showed great applicability.

Indholdsfortegnelse

1	INDGANG	7
1.1	JOHANNES V. JENSEN	8
1.2	KONGENS FALD	9
1.3	DØDEN I <i>KONGENS FALD</i> -FORSKNINGEN	11
2	DEN LITTERÆRE SAMTALE - METODISKE REFLEKSIONER	14
2.1	LÆSNING SOM EN FÆNOMENOLOGISK OG HERMENEUTISK PROCES	15
2.2	LÆSNING SOM EN LITTERÆR SAMTALE MELLEML AKTØRER	17
2.3	LÆSNING SOM EN KILDE TIL INDSIGT	18
2.4	DEN LITTERÆRE ERKENDELSE – SAMMENFATNING	19
3	MELLEM DØDSREPRÆSENTATIONER OG DØDSPERSPEKTIVER – TEORETISKE REFLEKSIONER .	21
3.1	REALISMEN	22
3.2	MODERNISMEN.....	26
3.3	EKSISTENTIALISMEN	29
3.4	TRE PERSPEKTIVER PÅ DØDEN – SAMMENFATNING	33
4	ANALYSE	34
4.1	DEN FYSISKE DØD – DØDSSCENERNE	35
4.1.1	<i>Mordet på Hamborg Lotte – Døden som en privat begivenhed</i>	35
4.1.2	<i>Grevens Fejde – Døden som en social begivenhed</i>	39
4.1.3	<i>Det stockholmske blodbad – Døden som en offentlig begivenhed</i>	41
4.1.4	<i>Dødens kraftfulde og spektakulære kendsgerning – Sammenfatning</i>	44
4.2	DEN METAFYSISKE DØD – DØDSMYTERNE	46
4.2.1	<i>”Døden” – metafysikkritik og den legitime samtale</i>	47
4.2.2	<i>”Inger” – rationalismekritik og den legitime sorg</i>	50
4.2.3	<i>”Grotte” – civilisationskritik og den legitime hæslighed</i>	53
4.2.4	<i>Dødens nedbrydelige opbyggelighed – Sammenfatning</i>	56
4.3	DEN EKSISTENTIELLE DØD - DØDSREFLEKSIONER.....	58
4.3.1	<i>Mikkel og dødsangsten</i>	58
4.3.2	<i>Axel og man’ets trivielle syn på døden</i>	61
4.3.3	<i>Fortælleren og den egentlige væren hen imod døden</i>	65
4.3.4	<i>Dødens meningsfulde afgrænsning af eksistensen – Sammenfatning</i>	67
5	KONKLUSION OG DISKUSSION	69
5.1	SAMTALE ELLER PROJEKTION?.....	69

5.2	BANALITETER ELLER HANDLINGSANVISENDE ERKENDELSER?.....	70
5.3	INSTRUMENTALISERING ELLER LITTERATURBRUG?.....	71
6	PERSPEKTIVERING	72
6.1	JONAS GARDELL: <i>TORKA ALDRIG TÅRAR UTAN HANDSKER</i>	72
6.2	NAJA MARIE AIDT: <i>HAR DØDEN TAGET NOGET FRA DIG SÅ GIV DET TILBAGE</i>	75
6.3	UDGANG.....	76
	LITTERATURLISTE.....	78

Nature can produce living beings, but they are indifferent;
Art can only produce dead people, but they are meaningful
(Ricoeur om Goethe, 1984: 118)

I virkeligheden er enhver læser, når han læser, sin egen læser.
Forfatterens værk er kun en slags optisk instrument, som han byder sin læser
for at gøre det muligt for ham at skelne, hvad han uden denne bog måske ikke ville have set
i sig selv
(Proust i *Den genfundne tid*, 1964: 214)

1 Indgang

I *Mortality, Immortality, and Other Life Strategies* (1992) argumenterer sociologen Zygmunt Bauman for, at mens døden er den eneste sikre oplevelse i livet, er den stadig et uforklarligt og ukendt fænomen for mennesket. Fordi døden på den ene side er et almenmenneskeligt og universelt livsvilkår, som de fleste har en mening om, men på den anden side er et komplekst og uoverskueligt fænomen at indfange og begribe, kræves der et særligt sindelag og en veludviklet erkendelsesmæssig sensitivitet for at kunne sige noget meningsfuldt om den. Derfor, konstaterer Bauman, opsøger vi viden om døden andre steder, f.eks. i fiktionen.

De litterære repræsentationer af døden er mangfoldige og perspektivrige. De fremstiller ikke blot forskellige måder at dø på, men undersøger også, hvad det vil sige at være dødelig, og hvilke tanker, en sådan dødsbevidsthed grundlægger. Man kan derfor undre sig over, hvorfor den litterære repræsentation ikke tilskrives større betydning i samfundet og på universiteterne. I indledningen til antologien *Death Representations in Literature: Forms and Theories* (2015a) peger litteraturforskeren og redaktøren bag, Adriana Teodorescu, på det paradoksale i, at mens *death studies* blomstrer i såvel akademiske som ikke-akademiske sfærer, anerkender få litteraturens potentiale som medium til dels at levere relevante oplysninger om døden, dels bidrage til den antropologiske undersøgelse af, hvordan kulturen formes af menneskets dødelighed. Årsagen skal dog, ifølge Teodorescu, findes i litteraturlæsningen selv, som, ifølge hende, har en tendens til at handle for meget om æstetik og for lidt om forbindelsen til den sociale virkelighed. Det er naturligvis et polemisk standpunkt. Ikke desto mindre retter det et fornuftigt fokus på, hvordan vi skal undersøge relationen mellem døden og litteraturen. Teodorescu foreslår i den sammenhæng en læsepraksis (Teodorescu 2015b), som består i en dynamisk læsning mellem de æstetiske, værkinterne repræsentationer af døden og de værkeksterne, sociokulturelle konstruktioner og opfattelser af døden. Læsningen skal således være opmærksom på både de æstetiske og sociokulturelle processer, hvilket indebærer, at man i læsningen af døden i litteraturen anerkender værkets fremstilling af døden, som den kommer til udtryk i f.eks. scener og hos karakterer, samtidig med at man forpligter sig til at holde virkeligheden inde som reference.

Det har stakkevis af afhandlinger, forskningsartikler og udgivelser forsøgt med afsæt i Johannes V. Jensens *Kongens Fald*¹ (1900-01), dette speciales analysegenstand. Men ingen har hidtil haft som ærinde at samle de mange dødsrepræsentationer og knytte dem til spørgsmålet om litterær erkendelse. Det forsøger dette speciale at råde bod på.

¹ Der citeres efter 4. oplag, Gyldendal, 1916.

Specialets metode kendetegnes ved det, jeg kalder for 'den litterære samtale', som tager afsæt i Rita Felskis 'postkritiske læsning'. Det er et forsøg på at relancere fænomenologiens værk- og kontekstoverskridelser med det formål at genskabe tilliden til det litterære værk. Metodens modsætning er således den poststrukturalistiske 'kritiske læsning', der har distanceret sig fra litteraturens analytiske potentiale til erkendelser. En alternativ læsestrategi handler derfor om at iscenesætte en litterær samtale *med* værket snarere end en litterær afhøring *af* værket. Om dette lykkedes, vil jeg diskutere til sidst.

Er specialet på et overordnet niveau et forsvar for den litterære erkendelse, er den også på et mere grundlæggende niveau et forsøg på at nærlæse en række scener i *Kongens Fald*, som tematiserer døden. Efter en kort præsentation af Johannes V. Jensen, *Kongens Fald*, forskning på området samt to kortfattede kapitler om specialets metodiske og teoretiske refleksioner følger tre litterære samtaler, der udgør specialets hoveddel. Disse tre samtaler forholder sig alle til centrale tematikker inden for henholdsvis realismen, modernismen og eksistentialismen. Realismen bliver defineret ved interessen for det ydre i form af begivenheder og kendsgerninger og anvendes således til at sige noget om den fysiske død i romanens dødsscener. Modernismen bliver defineret ved interessen for destabiliseringen af jeget, verden og sproget og anvendes dermed til at sige noget om den metafysiske død i romanens dødsmyter. Eksistentialismen bliver defineret ved interessen for det personlige forhold til døden som et eksistentielt problem og anvendes derfor til at sige noget om den eksistentielle død hos karaktererne og fortælleren. Efter analysen vil jeg diskutere de erkendelser, som læsningen frembragte, og jeg vil diskutere de faldgruber, en sådan tilgang medfører. Specialet rundes af med en perspektivering af specialets vigtigste erkendelser til en aktuel litterær kontekst med afsæt i Jonas Gardells *Døden* (2013) og Naja Marie Aidts *har døden taget noget fra dig så giv det tilbage* (2017). Specialet spørger således til, hvilke erkendelser om døden, en litterær samtale med Johannes V. Jensens roman *Kongens Fald* kan afstedkomme med afsæt i tre litteratur- og idehistoriske perspektiver. Det spørger desuden til, i hvor høj grad denne samtale er lykkedes samt undersøger anvendeligheden af samtalens centrale erkendelser på aktuelle romaner, der kredser omkring døden.

1.1 Johannes V. Jensen

Johannes V. Jensen (1873-1950) er en af Danmarks største forfattere, der har vundet et hav af litteraturpriser, hvoraf Nobelprisen i litteratur i 1944 står som den største bedrift. Jensen har skrevet både romaner og digte og debuterede i 1896 med romanen *Danskere*. Karakteristisk for Jensens forfatterskab er hans blanding af sin samtids moderne splittelseserfaring med tidløse

og eviggyldige sandheder, hvor mennesket og dets forankring til sig selv og sin omverden står centralt. Jensen er derfor ofte blevet kaldt en modsætningernes mand, som f.eks. kommer til udtryk i et af hans mest berømte digte, ”Interferens”, i den skelsættende digtsamling *Digte* (1906): ”Naar Forestillingen om Verdens topmaalte Under mødes/ med Overbevisningen om alle Tings Endelighed,/ da lever jeg.” Det er dog ikke kun indenfor forfatterskabet, at kontrasterne viser sig, men også i litteratursynet hos den yngre Jensen versus den ældre Jensen. Dette kostede i et radiointerview i 1936 både *Danskere* (1896) og *Einer Elkær* (1898) livet. I en kronik fra 1938 kunne *Kongens Fald*, Jensens berømteste værk i Danmark, let have lidt samme skæbne:

Jeg kom vist for Skade at væve Maanen og Rønneblomsterne og et og andet Møl og den gule Himmel, og nogen Ungdomskummer, i Forbindelse med et Knippelhelbred, Sovehjerte og Synskhed, sammen med Christiern II og den danske Mikkel, Folkevisen om Aage og Else, og Albrecht Dürer, lykkelige Vildelser, Ulivssaar og Agonin og Død, til hvad der skulde være en streng historisk Roman (her citeret efter Johansen 2003: 287).

Heldigvis overlevede *Kongens Fald* ”mordforsøget”, og som Johansen også skriver, så ”står digterens rids af den litterære historie, de selv er involveret i, ikke nødvendigvis til troende” (ibid.). Ikke desto mindre står Jensens forfatterskab centralt i dansk litteraturhistorie, hos forskere, studerende og naturligvis også hos læserne, der i 1999 kårede *Kongens Fald* til det 20. århundredes bedste danske værk. Så selvom forfatteren Jensen for længst er død, formår hans værker stadig at tiltrække sig opmærksomhed og kaste nye erkendelser fra sig.

1.2 Kongens Fald

Romanen udkom oprindeligt som tre små romaner: *Foraarets Død*, *Den Store Sommer* og *Vinteren* i 1900-01. *Foraarets Død* starter med romanens ledefigur Mikkel Thøgersen, der med stor besvær studerer teologi. Senere møder han Prins Christiern, den senere konge. Men Mikkel kan ikke måle sig med den charmerende renæssanceprins og synker ned i en dyb krise. Først bliver han smidt ud af universitetet, fordi han ikke passer sine pligter til gudstjenesten. Dernæst hjemløs. Og som det ser værst ud for ham, ser han sin hemmelige kærlighed Susanna blive dømt for hor efter at have været sammen med Otte, en dansk soldat, der er forlovet med en pige ved navn Ane Mette. Mikkel, der kender Otte og til forlovelsen samt overværede Otte og Susanna, opsøger Ane Mette og voldtager hende. Otte får kendskab til det og vil konfrontere Mikkel, der dog har ladet sig hverve som lejesoldater i krigen mod Ditmarsken i 1500.

Den Store Sommer begynder tyve år efter første del afsluttedes. Den unge Axel, der viser sig at være Ottes og Susannas afkom, træder ind i romanen. Han har ligesom Mikkel fået arbejde som kongelig budbringer. Axel fortæller Mikkel om et skattekort, han har fået, og at det er skrevet på hebraisk. Mikkel tilbyder at oversætte, men Axel afviser. Kort tid efter iværksætter kongen det stockholmske blodbad, hvor størstedelen af den stockholmske overklasse blive henrettet. I tiden efter blodbadet har Mikkel lagt sig syg og får i den forbindelse besøg af Axel. Mikkel tilbyder endnu en gang at tyde skattekortet, der, uden deres kendskab, er blevet stjålet af Lucie natten forinden. Men Axel afviser igen, hvilket gør Mikkel så rasende, at han bliver rask. Mikkel får siden bevilget orlov fra kongen, han vil til det hellige land og Jerusalem, men slår først et smut forbi sin hjemstavn, Graabølle. Her skal Axel giftes med Inger, der er resultatet af Mikkels voldtægt af Ane Mette, men Mikkel har ikke i sinde at deltage. Han vil hævne sig på Axel og hugger ham i knæet, hvorefter han konstaterer, at skattekortet er væk. Axel dør ikke på stedet, men kommer under behandling hos Zacharias, der udsætter Axels sår for alverdens forsøg. Han kommer sig aldrig og dør til sidst. I mens er Christiern II hårdt presset, da riget bliver mindre og mindre for hver dag.

Tredje og sidste del, *Vinteren*, indledes 12 år senere. Mikkel er hjemkommet fra sin pilgrimsrejse og besøger sin bror Nils, der fortæller Mikkel om det forestående bondeopgør mod herremændenes fængsling af kong Christiern II på Sønderborg Slot. Samme nat er der brand i herregårdene i Salling. Bønderne var i overtal, og Otte og en af hans sønner bliver bl.a. slået ihjel. Bondeopgøret mobiliseres og spreder sig til hele Jylland, men feltherre Johan Rantzau og hans tropper slår hårdt ned og dræber to tusinde bønder. Kongen sidder fængslet på Sønderborg med Mikkel ved sin side. Året er 1537 og Jakob Spillemand og Ide, Mikkels barnebarn, kommer til slottet, men idet de går ind ad den ene port, rider Mikkel ud af den anden. Mikkel er sendt til Mester Zacharias i Tyskland, bladskæreren fra Axels død, for at afgøre et væddemål, der er tidens store astronomiske stridspunkt: det geocentriske verdensbillede, som betyder ”med jorden som centrum”, versus det heliocentriske, der betyder ”med solen som centrum”, hvoraf Mikkel, modsat kongen, er overbevist om det sidste. Zacharias tilslutter sig Mikkel og viser ham desuden sin alvidende skabning, Carolus, der ikke er andet end et hoved, men derimod mestrer både talsystemet og latin, og som påstås at være selveste kong Christierns afkom. Men Mikkel bliver ikke videre lykkelig over at have vundet væddemålet, idet han nu skal fortælle det til kongen og kommer da i mere eller mindre febevildelse til at fortælle kroejeren om Zacharias og Carolus. Få dage efter brændes de to på bålet. Efter hjemkomsten bliver Mikkel syg og er sengeliggende frem til sin død. Romanen slutter med den fordrukne

Jakob Spillemand, der drikker sig fra sans og samling, synger en spillemandsvis og herefter begår selvmord.

1.3 Døden i *Kongens Fald*-forskningen

Som vist i resuméet er romanen kompleks. Det har bl.a. resulteret i, at den siden sin udgivelse har været genstand for forskelligartede forskningsprojekter. I min gennemgang af *Kongens Fald*-forskningen blev det f.eks. tydeligt, at romanen før er læst med dødstemaet for øje. Her følger et hurtigt overblik over de analyser, som jeg er inspireret af, og som jeg lægger mig i forlængelse af.

Præmissen i Sven Møller Kristensens analyse af *Kongens Fald* (1959) er, at liv og død strukturer romanens elementer. Døden i sin fysiske form kan ifølge Kristensen kategoriseres som henholdsvis massedød og enkeltdød. Massedøden viser sig i *Forårets Død* i beskrivelserne af Ditmarskerkrigen, og i *Den lange Sommer* med det stockholmske blodbad og igen i *Vinteren* med slagtingen af bondehæren (ibid. 94). I forhold til enkeltdøden peger Kristensen på mordet på Hamborg-Lotte i første del, drabet på den unge svensker i Stockholm og Mikkels hævn over Axel i anden del (ibid.). Denne opdeling er ikke den eneste, jeg har ladet mig inspirere af i min opdeling af dødsrepræsentationer. Også Kristensens blik for romanens indre modsætninger har inspireret til valg af teoretiske perspektiver:

Den er halvt fortælling og halvt et digt i prosa, hurtig handling og blodige begivenheder veksler med stemninger af lykke og vemod og sorg, den taler med mange stemmer: bistert, brutalt, sværmerisk, ømt, lunt, medfølelse, docerende, galgenhumoristisk, smertefuldt, og den blander naturalisme med fantasi og drøm. Søger man samklang af alle disse toner, fællesnævneren for alle disse elementer, så er *Kongens Fald* en digtning om Eros og Døden, om vekselspillet mellem den stadig fornyede og uudslukkelige livsdrift og den altid nærværende og sikre død (ibid. 92).

En anden inspirationskilde er Jørgen Dines Johansens analyse ”Rakkerens kniv” (1997). Her belyses romanens afgørende forbindelse mellem død og kunst, der viser sig i ”fascinationen og skønheden ved blotlæggelsen af den døde krops hemmeligheder” (ibid. 25). Forbindelsen mellem død og kunst har ifølge Johansen den funktion at pege på døden som en del af menneskets natur i alle dets former, dvs. død som tortur, mord, henrettelse, slagting, sygdom, alderdom, ensomhed, der samlet set repræsenterer et tab: ”ved at frikende figuren [Axel, red.] realitetskarakter fastholder romanen umuligheden af at komme til rette med døden” (ibid.). Både førstnævnte og sidstnævnte kommentar har tjent som inspiration til hhv. det realistiske og det eksistentialistiske afsnit.

I modsætning til foregående peger Anders Thyrring Andersen i sin artikel ”Min sjæls Ø, aldrig kom jeg der” (2008) på fremstillingen af døden som det meningsfulde i alt det meningsløse: ”Ja, egentlig er døden den eneste meningsfulde aktivitet i den meningsløshed, som er livet. Og når alt andet end døden er unyttig og forgæves forhandling eller trods, må lydighed over for døden udgøre det eneste hvilsomme og den eneste mening. Endelig døden stiller længslen” (s. 69). Analysen har tjent som inspiration til udvikling af det eksistentiale afsnit, hvor døden netop er et meningsfuldt fænomen, man som menneske må forholde sig til. Det gælder også Andersens analyse ”Tiden og døden i *Kongens Fald*” (2011), der som antydning i titlen retter blikket på forholdet mellem døden og tiden:

tidsbevidsthed og dødsrædsel er nogle af de hyppigst forekommende og tematisk dybeste størrelser i forfatterskabet overhovedet. Eksempelvis fremsættes i kapitlet ’Tiden’ fra *Kongens Fald* som en eviggyldig lov (...) en lov om tidens almagt, tiden og døden som et fysisk-biologisk onde hinsides menneskelig magt, spottende ethvert menneskeligt ideal, intention og aktivitet” (s. 109).

Lars Handestens analyse ”Dødens triumf – *Kongens Fald*” (2009) har ligesom de foregående været til stor inspiration. Dette gælder især den korte analyse og fortolkning af romanens dødsmyte ”Grotte”:

Heri gendigter han [Jensen, red.] det gamle eddakvad ”Grottesangen og lader de mytologiske figurer Fenja og Menja male henholdsvis liv og død i den store kværn. Menja får det sidste ord i Jensens prosalyriske sang, ligesom romanen også vrirler med folk, der falder til jorden og dør (670).

Afslutningsvist er det værd at nævne Sten Klitgård Povlsens analyse ”Grottesang om kongens fallos” fra *Dødens Værk* (2000), der indgår som led i en større undersøgelse af forholdet mellem døden, modernismen og psykoanalyse, og som er det første og hidtil eneste eksempel på en dybdegående analyse af de mange dødsrepræsentationer i romanen. Jeg har, som det skal vise sig i redegørelsen for specialets teoretiske perspektiver, med stor glæde læst Povlsens teoretiske afsnit om især modernismen. Hvad angår Povlsens analyse af *Kongens Fald*, ligger dens fokus imidlertid et stykke udenfor mit speciale, idet den forbliver på det æstetiske niveau med afsæt i litterær psykoanalyse og den litterære teori om ’det groteske’:

Man kan sammenfatte det groteskes virkning i *Kongens Fald* med, at det angriber og ødelægger det falliske - det mandige, oprette, beslutsomme og samlede. (...) Den, der endnu tror han er noget, udsættes skånselsløst for groteskens behandling” (ibid. 378). Romanens skildring af døden er dermed ”en lang fortælling om den falliske mandligheds futilitet og umuligheder” (ibid. 389).

Alt i alt viser den kursoriske gennemgang af døden i *Kongens-Fald*-forskningen, at fokuset i nærværende speciale ikke er unikt. Samtidig viste den også, at der er plads til min undersøgelse af dødsrepræsentationerne, idet den går i dybden med dødsrepræsentationerne på en anden måde end tidligere samt lægger vægten på den litterære erkendelse, som jeg i det følgende metodeafsnit skal tegne konturerne af.

2 Den litterære samtale - Metodiske refleksioner

At foretage en læsning, hvis formål er at udvælge og samle et enkelt værks repræsentationer af ét fænomen og dernæst gennem analysen og sammenligningen af dem argumentere for, at værket kan bruges som et legitimt erkendelsesredskab, der gør os klogere på os selv, er ikke en metode, som i litteraturvidenskabelig sammenhæng har været lige *comme il faut*. Siden slutningen af 1960'erne har litteraturvidenskaben udmærket sig gennem kritiske læsninger af litteratur, der helt berettiget udfordrede arrogancen og ignorancen i fikseringen af bestemte hierarkier og fokus ved at destabilisere forholdet mellem center og periferi. Det har frembragt vigtige læsninger af teksters underliggende ideologi i forhold til klasse, seksualitet, race og køn. Efterhånden er læsningerne dog blevet forudsigelige og dominerende i litteraturstudierne, hvilket har trængt de mere opbyggelige af slagsen, der ser litteraturens potentiale frem for dens fejl, i defensiven. Det har indenfor de sidste år fremtvunget en litteraturvidenskabelig reaktion, som er blevet kaldt 'den postkritiske vending', og som er stærkt knyttet til den velrenommerede litteraturforsker Rita Felski (2008, 2015, 2017). Felski har med sin 'postkritiske læsning' argumenteret for, at skal litteraturstudierne overkomme sin aktuelle legitimitetskriser, så må litteraturvidenskaben igen interessere sig for læsemåder, der i en mere positiv ånd søger at læse *med* værket i stedet for *mod*. At det kan lade sig gøre og endda uden at henfalde til konservatisme, anti-intellektualisme eller naivitet søger dette speciale at vise.

Specialet er dermed en eksemplificering og forsvar af en læsepraksis, der betragter læsninger af værker som et erkendelsesmæssigt forløb, som det enkelte værk ansporer til via bestemte fortolkningsmuligheder, og som læseren hel- eller delvist kan tilslutte sig. Der er ikke tale om en receptionsæstetisk metode, men om en litteraturvidenskabelig metode, hvor teorien spiller en medierende, kvalificerende rolle. Det er en læsepraksis, der med betegnelsen 'den litterære samtale' ikke blot understreger eksistensen af flere værdifulde aktører, men som også søger at tillægge værkets betydning i samtalen.

En sådan læsepraksis får naturligvis en række konsekvenser. For det første fordrer det på den ene side en særlig sensitivitet over for værket, så værket behandles respektfuldt, og på den anden side en brugsorienteret analyse, så læsningen kan føre til en række erkendelser hos læseren. Dermed ikke sagt, at læsningen er udtømmende og søger at lukke værket. Tværtimod understreger 'samtale' det processuelle i læsningen, idet en samtale som oftest kan genoptages eller fornys. 'Samtale' er også mere emnefokuseret end f.eks. 'dialog', der stammer fra græsk og betyder "gennem ord", og som dermed mere peger på hensigten frem for emnet. Jeg kunne også have talt om 'det litterære møde', men i modsætning til samtale leder møde tanker hen

på modstand gennem dets afledning af 'mod', hvilket går imod specialets grundlæggende præmis om at læse 'med'. På den anden side kan samtale lyde som en fordækt måde at argumentere for en forening af tilfældige aktører, der kun spiller sammen, fordi jeg får dem til det. Det anerkender jeg risikoen for, men vil alligevel med Felskis ord understrege læsningens hermeneutiske princip: "while we cannot help but impose ourselves on literary texts, we are also, inevitably, exposed to them" (Felski 2008: 3). Altså, at tekster også medvirker i valg og fravalg af teorier m.m. Det er desuden en tilstræbt ambition i specialet at opløse dele af enhver læsnings subjektivisme med dele af universalisme ved for det første at udvælge et populært værk fra den danske litteraturkanonliste. For det andet ved at undersøge et universelt og tværdisciplinært tema som døden. Og for det tredje ved at inddrage betydningsfulde metoder, teorier og forskning, der har opnået stor og bred anerkendelse.

Således er de overordnede metodiske principper for min læsning af døden i *Kongens Fald* blevet lagt, og jeg vil nu bevæge mig videre til at uddybe disse principper. Formålet med det følgende er således at præsentere fundamentet for den litterære samtale, hvor jeg har fundet kombinationen postkritik, fænomenologi og tema særlig anvendelig, idet de deler en række karakteristika og samtidig supplerer hinanden på områder, som jeg finder kvalificerende som grundlag for en litterær samtale. Disse er 1) læsning som en fænomenologisk og hermeneutisk proces 2) læsning som en litterær samtale mellem aktører 3) læsning af temaer som en kilde til indsigt. Disse tre skal udgøre punkterne i den følgende gennemgang, hvor jeg tager afsæt i Felskis *Uses of literature* (2008) og *Limits of Critique* (2015), Bo Hakon Jørgensens *Intentionalitet. Om litterær analyse på fænomenologisk grundlag* (2003) og "Om tema" (1995) af Erik Nielsen.

2.1 Læsning som en fænomenologisk og hermeneutisk proces

I *Litteraturens Tilgange* (2010), der er et af de mest lødige forsøg på at skærpe metodebevidstheden hos litteraturstuderende i Danmark, lyder det: "Litteraturkritik er en hermeneutisk proces, i den forstand at man her beskæftiger sig med fænomener, der giver mening, som må fortolkes" (Fibiger et al. 2010: 11). Det er et godt sted at starte i forhold til Felskis karakteristik af den fænomenologiske og hermeneutiske etos, der handler om at forene læseren og værket uden at negligere aktuelle teoretiske debatter: "Phenomenology encourages us to zoom in and look closely at what this condition of being-aself involves" (Felski 2008: 17). Når Felski taler om fænomenologi og hermeneutik taler hun således ikke om den litterære fænomenologi repræsenteret ved Husserl, Genevaskolen, Iser, Ingarden, der understreger den professionelle læser som hovedaktør, og derved glemmer, at intet kan være løsrevet en

sammenhæng. Dét, fænomenologien kan bidrage med, er først og fremmest dens subjektposition, og hvordan fænomener viser sig for dette *i* værket. Felskis pointe er, at mens den historiske analyse anonymiserer teksten for læseren ved at sætte ham udenfor teksten, formår den fænomenologiske analyse at placere læseren indeni teksten ved at tillade identifikation (ibid. 19-20).

Dette stemmer fint overens med Bo Hakon Jørgensens syn på fænomenologien, som han bestemmer som læserens og værkets fælles metode:

[Fænomenologien] forholde[r] sig til den forestillede verden, som værket rejser i vores hoveder, på samme måde som vi forholder os til en ”normal” genstand. Den synes som metode at kunne strække sig langt for at blive tekstens egen metode, al den stund teksten selv er bevidsthedsformet, er en nedskrevet udgave af en normalt forekommende evne til at fantasere, forestille sig ting anderledes (...) Det litterære værk er som nedskrevet en særlig udgave af et sådant betydningsrum, der *tilnærmelsesvist* må kunne aflæses med samme akter, som vi benytter til aflæsning af verden. Så hvis fænomenologien hjælper til tekstens egen metode, giver den også læseren en metode til at finde vej ind i tekstens univers (Jørgensen 2003: 11).

(Re)lanceringen af fænomenologiens subjektposition betoner således læserens samtid uden at glemme værkets, og det indebærer en nytænkning af den litterære analyses hellige ord ’kontekst’ (Felski 2015: 151). Det finder Felski i Bruno Latours aktør/netværks-teori (ANT), der gentænker kontekst via begrebet ’the social’, hvor historien (og samfundet) ikke er noget der *er*, men noget man *gør*:

The social, in other words, is not a preformed being but a doing, not a hidden entity underlying the realm of appearance but the ongoing connections, disconnections, and reconnections between multiple actors. There interconnections are temporal as well as spatial (...) the past is not surpassed but revisited, repeated, surrounded, protected, recombined, reinterpreted, and reshuffled” (Latour via Felski 2015: 158).

Litteraturhistorien skal dermed ikke opdeles som et sæt lukkede enheder, der nøgternt registreres, og som fastholder værker i deres samtider, som f.eks. nyhistoricismen gør. Det stiller, ifølge Felski, både læseren i en alt for bedrevende position og fratager værket evnen til ’resonans, dvs. til at slippe fri af den originale kontekst og rejse ind i andre (Felski 2015: 159-161). På den anden side har historien betydning, og man skal ikke se bort fra et værks historicitet, som nyæsteticismen eller nyformalismen gør (ibid. 154). Der er altså tale om en balancegang, hvor både værkets og læserens samtid tages i betragtning, for ”kun læseren kan få ’de døde’ [bogstaverne] til at opstå under den betingelse, at de må være kvasi-eksisterende”

(Jørgensen 2003: 141). På den måde undgår man en brug af kontekst, der enten gør teksten til sekundær eller ignorerer læserens 'nu'. En lignende pointe findes hos Jørgensen, som også argumenterer for det givende i at blande nutiden og fortiden for derved at gøre værket nærværende (ibid. 160). Eller sagt på en anden måde:

[fænomenologien] tager læserens parti (...) uden dog at hævde, at teksten ikke også styrer læseren ud fra sin intention, og bag denne umuliggør den ikke forestillingen om en forfatterperson. Når den tager læserpositionen, er det dermed indirekte sagt, at den tager udgangspunkt i dennes "nu", i læserens møde med teksten i vedkommendes nu med de ressourcer og den erkendelsesformåen, vedkommende har i situationen. Og det har stor betydning, især i mødet med ældre tekster, at der tages udgangspunkt i nutidens møde med fortiden (ibid. 10).

2.2 Læsning som en litterær samtale mellem aktører

For at understrege ikke blot fællesskabet mellem læser og værk endnu mere, men også dens potentiale, kan man, ifølge Felski, med fordel betragte litterære tekster som ikke-menneskelige aktører med agens og dermed med muligheden for at gøre en forskel i udvekslingen med andre aktører (Felski 2015: 163). En afgørende pointe er dog, at det litterære værk er afhængig af den menneskelige aktør, dvs. en læser, der (gen)læser, (gen)hører og (gen)ser værket og på den måde bringer nye refleksioner og orienteringer i spil (ibid. 165). Derfor understreger Felski læsning som en social praksis, der definerer læser og værk som sociale, relationelle aktører. Menneskelige og ikke-menneskelige aktører er dermed hverken autonome eller centrale, men gensidigt afhængige: "they mediate and are in turn mediated" (ibid. 171). En lignende pointe finder man hos Jørgensens anvendelse af begrebet 'intentionalitet', som han henter hos den franske fænomenolog Dufrenne:

Et kunstværk er i hans optik noget, der *gestikulerer* til tilskueren med sit udtryk, sine affektive (påvirkende) kvaliteter, hvorved det ligner en levende person med gestik og fager, det er et lige-som-om-subjekt, et kvasi-subjekt (...) Når vi som læsere forestiller os værkets, dvs. kvasi-subjektets, lignende verden, så rykker den ind i os, som noget vi kan orientere os i (Jørgensen 2003:150).

En læsning på et fænomenologisk og hermeneutisk grundlag, der involverer flere aktører, er dermed karakteriseret ved en social dobbeltbevægelse: som skabende og modtagende. Læseren fører analysepenen og er på den måde skabende i forhold til at bestemme, hvordan analysen skal skæres, men indgår samtidig i en samtale med værket om, hvordan denne skæring kan se ud (ibid. 39). Alle, der deltager i processen, betragtes da som aktører, der *gør* noget ved de fænomener, litteraturstudiet beskæftiger sig med:

kunsten [er] temmelig styrende i sin fremfærd, og forestillingen om læserens frie virke i skabelsen af det æstetiske objekt, endsige den forudgående æstetiske oplevelse, er voldsomt overdrevne. Værket udstikker gennem sine valg meget snævre rammer for den såkaldt frie æstetiske opfattelse, og læserens æstetiske objekter er langt hen ad vejen identiske som følge heraf (ibid. 54).

Tekster er altså hverken objekter, der *bare* kan studeres. De er heller ikke subjekter, idet de kræver en læser. Tekster er først og fremmest kompetente aktører i udveksling af viden.

2.3 Læsning som en kilde til indsigt

Ifølge Jørgensen er det litterære værk en særlig vidensform, og læsningen går derfor ud på at undersøge værkets verden, for derved at kunne foretage et vidensudtræk, der potentielt kan føre til ny erkendelse hos læseren. Dette sker først og fremmest i en dynamisk udveksling mellem værket og læserens beskæringer af stoffet: Hvis værket benytter sig af fiktive greb, f.eks. ved at fremstille og beskære et fænomen i en litterær ramme, benytter læseren sig af væsensreduktion, dvs. foretager en udvælgelse af de områder i stoffet, som appellerer til ham/hende (ibid. 20).

Felski nærer samme interesse for litteraturens potentiale til viden og har således dedikeret et helt kapitel til forholdet mellem litteratur og viden, som hun definerer som følgende: "what literature discloses about the world beyond the self, to what it reveals about people and things, mores and manners, symbolic meanings and social stratification" (Felski 2008: 83). Viden skal hos Felski forstås som et bredt begreb, der ikke lader sig begrænse af den form, det fortælles i. Hun søger derfor at udvide forståelsen af 'mimesis', fordi det efter hendes mening er blevet låst fast i spørgsmålet om "virkeligheden", der tilskriver den realistiske form et uheldigt vidensmonopol (ibid. 84). Ved at udvide forståelsen af vores virkelighedsperception til at handle om fortolkning frem for imitation, tilskrives tekster, hvis form ikke er realistisk, mimetisk potentiale. Mimesis er på den måde ikke et spørgsmål om at mime virkeligheden én til én, men med Felskis ord "an act of creative imitation", som muliggør perspektiver og tankegange at nå frem til læseren ad nye veje (ibid. 85). Værker, der iklæder sig sproglige former, som på den ene eller anden måde overskrider det, vi normalt betegner som 'realistisk', afskrives dermed ikke som anvendelige kilder til viden om døden, livet eller kærligheden, men understreger i stedet via formen det pågældende fænomens flersidige væsen (ibid.).

Jørgensen sammenfatter det således i fænomenologiske termer: "Det æstetiske objekt må derfor ses som en slags modelobjekt, der lærer os at gribe det affektive, som omdanner

håndterlige objekter til en for os meningsfuld verden, hvor tingene samsvarer med mennesket (det beboelige/det forståelige), det vi kalder væren” (Jørgensen 2003: 155). Læsning er således, med Felskis lån fra Latour, en særlig form for komposition, som binder tekst og læser sammen i en til tider anstrengende proces med forskellige forhandlinger og oversættelser. Den litterære tekst kan derfor aldrig reduceres til forfatterintentionen (jf. ’the intentional fallacy’) eller forstås som en autonom genstand, men er først og fremmest en kompetent aktør i udveksling af viden, der med Felskis ord ”ved lige så meget som, eller en hel del mere end, læseren” (ibid., m.o.).

Spørgsmålet er så, hvordan vi går fra viden til erkendelse? Et godt bud er via den tematiske læsning, hvor værkets verden og den virkelige verden mødes i et frugtbart kontinuum: ”Da det enkelte skønlitterære værks tema således rummer både en kunstnerisk substans og en virkelighedsdel, er temaet det sted, hvor den organiske alliance mellem kunst og liv fremtræder tydeligt” (Nielsen 1995: 47). En pointe, Nielsen konkretiserer yderligere til at handle om litterær erkendelse: ”Den tematiske læsning medfører slet og ret at litteraturbeskæftigelsen bliver eksistentiel, derved at kunstanalyse og tilværelsesfortolkning løber sammen til én aktivitet” (ibid. 54). Årsagen til den tematiske læsnings potentiale som redskab til litterær erkendelse skal ses i dens interesse for værkets forankring *til* og *i* virkeligheden ved at være det, Nielsen kalder for ”et studie af essenserne” (ibid.). Præmissen for et sådant studie er at undersøge temaet fra forskellige vinkler, fordi det skærper vores forståelse af temaer i virkeligheden. Med den tematiske læsning får læseren således et redskab til, med et lån fra fænomenologien, *at gå til sagen selv*: ”At læse temaer frem opleves som et ekstraordinært meningsfuldt arbejde. Det skyldes, at det *pr. definition* er at transendere det overfladiske, og at det *pr. definition* er at gå i dybden” (ibid. 50). Forsøget på at udrede et værks tematik, hvor vi beskæftiger os med historie, æstetik, eksistentialisme og essenser, får altså den betydning, at studiet af litteratur hverken forfalder til det, Nielsen kalder for ”den rene kunstbeskæftigelses tekniske og formelle studier”, eller, og i den modsatte grøft, ”narcissisme og egocentri” (ibid. 54). Den litterære erkendelse går således gennem studiet af værkets tema. Det er en beskæftigelse med litteratur, der fordrer en dialektik mellem det værkinterne og værkeksterne. Det er denne dialektik, som udgør den litterære samtales fundament, og som skaber en metodik, der med Felskis ord sætter komposition over kritik, samarbejde over autonomi, mobilitet over kontekst, åbenhed over lukkethed (Felski 2015: 182).

2.4 Den litterære erkendelse – Sammenfatning

I de æstetisk-orienterede dele af humanvidenskaben, der analyserer og fortolker forskellige kulturprodukter, er metode ofte en mindre – og ofte ringe – del af den samlede undersøgelse.

Når jeg i det foregående har gjort forholdsvis meget ud af at reflektere over specialets metode, er det således for at understrege vigtigheden af og behovet for at overveje forholdet mellem tilgang, teori og værk. Det er min overbevisning, at et større fokus på metodiske refleksioner indenfor litteraturstudierne ikke bare legitimerer udvælgelseskriterierne af empiri i forhold til den enkelte værklæsning, men også afføder en tiltrængt transparens i arbejdet med æstetik generelt, så litteraturstudiet igen kan generobre sin legitimitet i samfundet.

Jeg har af samme grund søgt et mere opbyggeligt format i de foregående refleksioner, idet jeg har betonet de punkter, som samler postkritik, fænomenologi og tematik frem for de punkter, som adskiller dem. Det er ikke min intention at påstå, at sådanne ikke findes eller at forsøge at dække over polemiske standpunkter, men et forsøg på at anvende specialets metode på sig selv: at samle i stedet for at adskille. Derfor har jeg også fokuseret mere på, hvad der kan stå i stedet for en kritisk læsning end på selve kritikken af den.

Det, som jeg finder interessant og brugbart ved kombinationen postkritik, fænomenologi og tematik, er muligheden for at kunne indgå i en samtale med værket om et tema på en respektfuld og anvendelsesorienteret måde. Ved at føre en samtale med værket tvinger jeg mig selv til at betragte det som en social aktør, hvis syn på og holdninger til døden er legitime, samtidig med at jeg kan gøre legitime krav på ny indsigt. Det er denne dobbelthed, som understreges i ovenstående titel. Læsestrategien går kort sagt ud på at stille skarpt på *Kongens Falds* repræsentationer af døden og spørge til de erkendelser, de afgiver. Det understreger en brug af litteratur, som ofte er blevet kritiseret for at reducere eller instrumentalisere kunstværker. Omvendt udtrykker det også en læseteknik, der revitaliserer kunstens rolle som en aktør, mennesker kan vende sig mod, når det søger nye eller gamle svar på, hvad det vil sige at være menneske. Teksten konditioneres dermed som en hjælp med afsæt i et særligt litteratursyn, der på den side betragter litteratur som formidler af viden om emner og temaer og på anden side som medium til selvfortolkning og selvforståelse. Læsemåden argumenterer for, at tekstanalyse er et opbyggeligt mellemværende mellem mange aktører bestående af tekst, læser og teori, og det er netop sidstnævnte, som det nu skal handle om.

3 Mellem dødsrepræsentationer og dødsperspektiver – Teoretiske refleksioner

I specialets indledning præsenterede jeg Teodorescus synspunkter på forholdet mellem litteratur, død og erkendelse. Hendes hovedpointe er, at vi ikke skal stille spørgsmålstejn til forbindelsen herimellem, men i stedet til *hvordan* og *med hvad* forbindelsen kan undersøges (Teodorescu 2015b: 69-70). Jeg har allerede i foregående afsnit reflekteret over *hvordan*, men mangler stadig at præcisere *med hvad*. Et afgørende greb, Teodorescu i den sammenhæng gør brug af, er at samle de mange former for død under en fælles betegnelse. Her foreslår Teodorescu begrebet *repræsentation*, der lægger sig mellem *mimesis*, som oftest oversættes til efterligning af virkeligheden, og *semiosis*, der refererer til en fremstillet virkelighed: “representation does not mean the complete equivalence of the original element with its copy, but neither is it total disruption” (ibid. 55). Fordelen ved at tale om repræsentation er således, at jeg undgår at skulle vælge mellem at se den litterære verden som enten en efterligning eller en selv fremstilling af den sociale verden, men som en konstruktion, der lægger sig midt imellem de to positioner.

For at underbygge dette har jeg som bekendt valgt tre litteraturhistoriske perspektiver, realisme, modernisme og eksistentialisme, der udgør overbegreber for en række kulturelle strømninger og livsfortolkninger indenfor kunst, kultur og filosofi, og som derfor kan anvendes til at sige noget om både det æstetiske og det sociokulturelle i romanens dødsrepræsentationer. For at det kan lykkes, må jeg imidlertid tage afstand fra den populære skelnen mellem realismen og modernismen, der ofte handler om formens betydning, og som her formuleres i en af teoriafsnittets tekster: ”Den realistiske tekst vil først og sidst fortælle en historie, mens den modernistiske snarere vægter selve måden at fortælle på. Sproget er næsten usynligt i realismen, hvor det er iøjnefaldende i modernismen” (Auring og Svendsen 2010: 8). En sådan forskel, som forfatterne kalder ”markant”, kan selvfølgelig forsvares, men fratager efter min mening den modernistiske tekst mulighed for formidling af viden via indholdet ved at reducere den til form, mens den realistiske teksts form ikke tillægges tilstrækkelig betydning. Derfor understreges både indholdet og formen i den teoretiske gennemgang, hvilket også giver en mere sammenhængende analyse. For så vidt angår eksistentialismen er det naturligt, at der her er fokus på døden som et eksistentielt problem. Afsnittet vil være mindre end de to foregående, da jeg i analysen af den eksistentielle død også gør brug af visse perspektiver i realismen og modernismen.

3.1 Realismen

Fælles referenceramme for alle tre perspektiver er moderniteten og dens konsekvenser i det 19. århundrede, der er præget af store forandringer nationalt og globalt. På det økonomiske område vinder liberalismen med Adam Smiths tanker om markedet og den fri konkurrence. På det kulturelle område går religionskritikken ind i en afgørende fase med den antropologiske religionsopfattelse, hvor særligt Ludwig Feuerbachs overbevisende værk *Wesen des Christentums* (1841) søger at påvise, at de guddommelige forestillinger om visdom, kærlighed og godhed alle er fremmedgjorte projektioner af menneskelige idealer. Kort tid efter følger så den naturvidenskabelige afvisning af Bibelens skabelsesberetning med udgivelsen af Charles Darwins *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* (1859). Lægevidenskaben følger trop og udvikler og forbedrer den kliniske sygdomsdiagnosticering og behandlingsmetode, som gør livet *før* døden vigtigere end præsternes løfter om livet *efter* døden.

Samfundsomvæltningen på de forskellige områder rykker ved de gældende magtforhold, hvor de gamle autoriteter, Gud og kongen, svækkes til fordel for de nye indenfor handel, industri og politik. Dette får naturligvis stor betydning for kunsten, der tager den nye massekulturelle konsensus om en række religiøse og etiske værdier til sig og skaber en ”ny” stil. Denne ”nye” stil bliver kaldt realismen og bygger på et nyt fysisk og psykologisk verdensbillede. Georg Brandes er en afgørende skikkelse i den realistiske litteratur i dansk litteraturhistorie og med hans ”Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur”, titlen på en forelæsningsrække på Københavns Universitet, bliver Danmark, om end kortvarigt, det absolutte centrum i litteraturvidenskabelige kredse. Forelæsningsrækken er et resultat af en inspirationsrejse i Frankrig, England og Italien i 1870-71, hvor han opdager, at dansk samtidslitteratur til sammenligning opholder sig i en romantisk stagnation, der er for drømmende og verdensfjern og derfor trænger til at blive mindet om oplysningstidens credo om ”den frie Tanke og den frie Humanitet” (Busk-Jensen 2009: 15-16). Litteraturen skal ifølge Brandes ikke længere dyrkes i romantikkens lukkede æstetiske miljøer, men i stedet engagere sig i konkrete politiske og sociale problemstillinger og fremstille dem i deres retmæssige miljøer og menneskepsyker, så årsagen til de åndelige og ideologiske værdier kan bestemmes (Fibiger & Lütken 1996). Mennesket skildres derfor som et socialt væsen – i den naturalistiske variant som et biologisk – der er rundet af arv og miljø (Auring og Svendsen 2010: 10). Realismen åbner dermed kunsten for den jordnære hverdagsverden, de laveste socialgrupper og de marginaliserede for at vise os et hjørne af verden, kunsten førhen ikke havde øje for, men

som betragtes som en indiskutabel del af verden og tilværelsen. Realisternes ofte kritiserede ambition er således at ville skildre den alment tilgængelige verden og herefter betegne den som ”virkeligheden i et glimt” (ibid. 18). Selvom denne ”virkelighed” ikke nødvendigvis skrives ud fra en samfundskritisk dagsorden, har den realistiske og særligt den mere kritiske variant alligevel ofte i dansk kontekst et fælles referencepunkt i det klassiske brandesianske diktum om, at ”Det, at en Litteratur i vore Dage lever, viser sig i, at den sætter Problemer under Debat” (Brandes: 1872: 15).

Det er imidlertid ikke kun indholdet, realismen har en mening om. Formen skal også følge en række principper, der hænger sammen med indholdet. For det første skal realismen skildre kendsgerningernes verden på en objektiv og nøgtern måde. Idealet er at være opmærksom og beskrive alle detaljer, der ses og høres, så skildringen af verdenen bliver så ”ægte” som muligt (Auring og Svendsen 2010: 15-16). Man må, som Mary McCarthy senere så præcist bestemmer i sit polemiske essay ”Kendsgerningen i romanen” (1966), ”adlyde naturlovene” (s. 106) i forhold til skildringen af tiden, rummet, fænomenerne, begivenhederne og karaktererne (ibid. 105-108). Den realistiske tekst skal med andre ord afholde sig fra at inddrage det unaturlige, og McCarthy knytter derfor romanen og journalistikken sammen ved at minde os om, at *novelle* oprindeligt har med *nyhed* at gøre, og at mange af de store romanforfattere fra det 19. og 20. århundrede også var udøvende journalister (ibid. 111). Dette gælder f.eks. også i dansk sammenhæng med H.C. Andersen, Herman Bang og Johannes V. Jensen. Det journalistiske niveau i realismen leder dermed over til det andet formprincip, der handler om sprog og handling. Sproget skal være ”gennemsigtigt”, dvs. mime virkelighedens sprog. Der må gerne eksperimenteres, men sproget skal være referentielt og troværdigt, som Linda Nochlin beskriver i sin essaysamling *Realismen* (1978) med fokus på kunstnernes nye interesse for den realistiske død: ”De forsøgte at fange og bibringe deres værker den jordiske sandhed om døden – den rene sandhed uden transcendental betydning og metafysiske implikationer, men med et væld af psykologiske, fysiske og sociale detaljer” (s. 53-54). Kravet til handlingsforløbet handler også om at fortælle kendsgerningerne så tydeligt som muligt ved brug af en klar narrativ kausalitet, så læseren kan forstå og leve sig ind i det fortalte, selvom det egentlig bryder med virkelighedens tilfældigheder:

”det centrale kriterium [i forhold til handlingsforløbet] kan samles i begrebet kausalitet. De enkelte deles indbyrdes relation må ikke være tilfældig, men sammenkædningen skal ske gennem forbindelser, der opstår ”naturligt”, ”nødvendigt” eller ”som regel” (...) ”på grund af”” (Holmgaard 1996b: 135).

Målet med disse formprincipper er sammenlagt at opnå den effekt, Roland Barthes kaldte ”realitetseffekten”: ”say nothing but this: *we are the real*” (Barthes 2006: 234). Det vil altså sige en fundamental signalering af, at fortællingens virkelighed korrelerer med læserens. Begge principper – især realismens antagelse om virkelighedens givethed i værket – er af indlysende årsager blevet kritiseret af den moderne litteraturvidenskab. Jeg skal dog ikke gå nærmere ind i denne diskussion, men blot konstatere, at de fleste realistiske forfattere var bekendte med, at deres virkelighedsafspejlinger naturligvis var farvede og fortolkede ud fra mantraet: ”Realisme er en virkelighedsfremstilling, der ligner en virkelighedsgengivelse” (Auring og Svendsen 2010: 12).

Selvom Brandes i essay’et ”Det uendeligt Smaa og det uendeligt Store i Poesien” fra 1869 allerede foregriber naturalismen ved at påpege samtidens ”Uvillie mod det sanseligt og legemligt Reelle (s. 2), er det hans franske meningsfælle Émile Zola, som bliver synonym med naturalismens indtog i litteraturen med udgivelsen *The experimental novel, and other essays* (1893). I bogens indledende essay, ”The Experimental Novel”, udstikker han en ny retning for litteraturen, der baserer sig på samtidens intellektuelle, Bacon, Condorcet og Comte. Litteraturen skal i den naturalistiske variant være en kortlægning af naturens love med et syn på mennesket som et biologisk væsen:

I have reached this point: the experimental novel is a consequence of the scientific evolution of the century; it continues and completes physiology, which itself leans for support on chemistry and medicine; it substitutes for the study of the abstract and the metaphysical man the study of the natural man, governed by physical and chemical laws, and modified by the influences of his surroundings; it is in one word the literature of our scientific age, as the classical and romantic literature corresponded to a scholastic and theological age (s. 23).

Zolas litterære udgave tilhører dermed den franske fløj af naturalismen, der desuden tæller Flaubert, Balzac, Stendhal og er ligesom dens realistiske ophav principielt afvisende over for religiøse, metafysiske og idealistiske forklaringer, mens den russiske fløj flankeret af Tolstoj, Dostojevskij og Turgenev var mindre kritiske over for det religiøse paradigme. Hvor realismens ideal var at gengive den faktisk foreliggende virkelighed, tillægger naturalismen realismen et sæt af naturvidenskabelige positivistiske og darwinistiske principper. Herman Bang indrammer det således i *Realisme og realister* (1879): ”Realismen er ikke nogen Overbevisning, men en Kunstform” (Bang 2001: 9). Zolas naturalistiske hovedanke er altså, i tråd med Bangs overordnede opdeling, at litteraturen skal internalisere naturvidenskabens ideal om objektivitet og præcision. Den naturalistiske forfatter skal derfor se sig selv som en videnskabsmand, der

via litteraturen informerer om menneskets natur. På den måde er den naturalistiske roman en undersøgelse af forholdet mellem mennesket og naturen, og til det foreslår Zola en metode, som går ud på at lægge sig mellem at observere og eksperimentere. Forskellen består grundlæggende i, at man observerer, når man betragter et fænomen i dets naturlige form, f.eks. astrofysikeren, der undersøger stjernerne som de er skabt, mens man eksperimenterer, når man omskaber et fænomen, f.eks. kemikeren, der laver kemiske forsøg ved at blande stoffer (Zola 1893: 2). På samme måde ”opererer” forfatteren ifølge Zola, når han skriver. Forfatteren har udvalgt et fænomen, f.eks. døden, hvis væsen han indleder med at observere og beskrive ud fra velkendte karakteristika. Når han har gjort det, udsætter han fænomenet for forskellige eksperimenter, der f.eks. kan bestå i at placere døden i en række situationer, så dets heterogene væsen træder frem. Efter hver endt situation træder forfatteren så ind på scenen igen og gør status – mere eller mindre tydeligt – hvorefter et nyt eksperiment indledes. Der er dermed tale om en kontinuerlig proces romanen igennem, og resultatet er en samlet kortlægning af menneskets natur (ibid. 7-9):

In fact, the whole operation consists in taking facts in nature, then in studying the mechanism of these facts, acting upon them, by the modification of circumstances and surroundings, without deviating from the laws of nature. Finally, you possess knowledge of the man, scientific knowledge of him, in both his individual and social relations (ibid. 8-9).

Realismen opstår ligesom modernismen og eksistentialismen som kunstens svar på moderniteten. For at litteraturen kan bistå denne udvikling, foreslår den litterære realisme at sætte aktuelle problemer i samfundet til debat og særligt de stofområder, der ikke før er blevet portrætteret, f.eks. dem, der vedrører magtmisbrug eller uretfærdighed. Tanken er, at for at verden kan forbedres, må realismen først anerkende dens nuværende udseende. Det er bl.a. denne understregning, som fodrer den realistiske kunsts vilje til at gøre virkelige iagttagelser. Realismen er derfor ofte blevet kritiseret for at være uæstetisk og dermed ikke rigtig kunst sammenlignet med f.eks. modernismen. Dens skildring af virkelighedsbilledet er kritiseret for at udgøre en alt for læselig diskurs, der godt nok udstillede misforhold, men som i sin interesse for doxa, dvs. allerede socialt accepteret viden, og formmæssige stabiliseringsmekanismer ikke gik nok til læseren (Stounbjerg 2002: 20). I en sådan kritik ligger imidlertid en underliggende præmis om, at realismen kun interesserer sig for at skildre en troværdig og ikke-konstrueret gengivelse af virkeligheden. Konsekvensen af det må da være, at realismens modsætning er fiktionen. Sådan forholder det sig naturligvis ikke. Når jeg oplever dødsscenerne i *Kongens*

Fald som realistiske, er det med andre ord ikke som transparente virkelighedsgengivelser, men fordi de med Jørgen Holmgaards ord om det realistiske værk i forordet til antologien *Gensyn med realismen* (1996a) ”betjener sig af en række bestemte litterære teknikker, der frembringer effekten af virkelighed” (s. 8). Litteraturen skal derfor i modsætning til romantikkens metafysik interessere sig for den fysiske form af kendsgerningerne, som kan ses og høres. Formmæssigt er en grundig og troværdig, men alligevel kritisk, fortællerstemme idealet, og som i naturalismens variant påtager sig en naturvidenskabelig overbevisning ved at understrege behovet for at observere og eksperimentere, dissekere og detaljere. Der tilstræbes en virkelighedseffekt, og fremstillingen må derfor gerne lægge sig op ad journalistikken med et transparent sprog og et handlingsforløb med en stringent kausalitet.

3.2 Modernismen

Modernismens gennembrud kommer, med diverse forsøg forinden, omkring 1890², og er et mere eller mindre brud med den foregående skitserede realistiske og massekulturelle konsensus om en række religiøse og etiske værdier, der ifølge modernismen har mistet sin legitimitet. Selvom Brandes i *Aristokratisk radikalisme* fra 1889 foregriber den nye vending indenfor dansk samtidslitteratur, som han kritiserer for at være havnet i en ny vanetækning (s. 612), kommer det modernistiske oprør først og fremmest fra forfatterne selv:

I og med realismen og naturalismen ble kunstneren senere en samfunnsrefser som ville bryte ned samfunnets stivnede konvensjoner og undertrykkende makt. Da modernistene entret scenen, ble de kjent for å flytte grenser, sjokkere sitt publikum og bryte dramatisk med sine forgjengere (Andersen 2008: 18-19).

Udgangspunktet er stadig Nietzsche, der i *Således talte Zarathustra* (1891) proklamerer, at ”man maa have Kaos i sig, for at kunne føde en dansende Stjerne!” (2015: 16). Det er denne erfaring, som den moderne roman nu bliver en individuel refleksion over, og som Steen Klitgård Povlsen (2000) beskriver således:

Hvis vi snævrer problemfeltet ind til den moderne roman, er det Lukacs’ grundtese, at den er et forsøg på at gennemskrive det sekulariserede verdensbillede, den transcendenstømte verden, som det enkelte menneske må leve i – for i en eller anden paradoks forstand alligevel at skrive en mening frem. En mening, som den moderne roman, hvis den skal forblive sanddru over for sin grunderkendelse, ikke kan postulere findes i verden, men som

² Kilde: Peter Stein Larsen: ”Modernismens fire dimensioner. En æstetisk-eksistentiel forståelsesramme for nyere poesi” i *K&K* 1/1998.

den kan stræbe efter at gestalte i sin artistiske struktur. Der da so oder må rumme et utopisk-visionært aspekt og tendentielt må inkorporere håbet om, at tabsoplevelsen kan heles (s. 357-58).

Tabsoplevelsen handler om tabet af de selvfølgeligheder, som tilsammen udgjorde det fælles fundament for mennesket, men som i kraft af moderniteten og moderniseringen er sunket i grus. Dette skaber en ny æstetik, som Per Stounbjerg sammenfatter således:

Forudsætningen [for en modernistisk æstetik] er et tab af selvfølgeligheder, hvad angår kunstens og kunstnerens rolle, og det er en rystelse, der indbefatter jeg'ets forhold til sig selv, hele subjektiviteten, inklusiv det sted, der tales fra; dets forhold til verden og til sproget. Modernistisk bliver æstetikken, når denne rystelse rammer de litterære konventioner og fremstillingsformer (Stounbjerg citeret efter Mønster 2009: 27).

Ud fra denne forståelse er modernismens rolle pædagogisk, idet den ligesom Nietzsches Zarathustra skal lære menneskene, hvordan de bl.a. skal leve uden Gud (Povlsen 2000: 33). Men modernismen gør det ikke med realismens realitetseffekt, der er for "venlig" over for sin læser. I stedet skal formen afspejle den moderne verdens kaotiske relativisering: "når verden fremtræder usammenhængende og kaotisk for digteren, må det vise sig i værkets monterede og sammenstykkede form (...) Det heterogene i de litterære formers sammensætning er det modernistiske værks brud med den realistiske konsensus" (ibid.). Dette nybrud foregår særligt på tre områder: spørgsmålet om subjektet, verden og sproget (Mønster 2009: 26).

I modsætning til den realistiske romans næsten problemløse skildring af forholdet mellem bevidsthed, vilje og karakter har *subjektet* i modernismen mistet sine faste holdepunkter i forhold til etik, traditioner og normer. Det indebærer også, at fortælleren ikke er lige så fattet eller sammenhængende som det realistiske centralperspektiv, hvilket afspejles i den vrængede måde, virkeligheden beskrives på:

Hvor naturalismen ville skildre verden oplevet gennem et temperament, satte modernismen trumf på ved at lade syge, sårede eller gale bevidstheder forandre den til ukendelighed - eller ved bevidsthedsstrømmens minutøse protokollering af tankerækker, kropsfornemmelser og perceptioner (Stounbjerg 2002: 18)

Subjektet som destabiliseret, fremmedgjort og tynget står centralt i modernismen (Mønster 2009: 43). Alligevel er det muligt at spore modernismens opbyggelighed, der følger efter nedbrydningen, og som handler om subjektets frigørelse (ibid.). Frigørelsen består her i, at subjektet får mulighed for at konstruere nye sociale holdepunkter, der kan vise sig mere meningsfulde, end dem det forlod.

Ligesom subjektet er *verdenen* også forandret i modernismen. Her er tiden f.eks. konstruert efter enten værket egen ”oplevelsestid”, herunder fortællertid, læsetid og øjeblikkets status i helheden, eller det spaltede subjektets oplevelsestid (Povlsen 2000: 34). I skildringen af rummet søges der bevidst et værdiskred i tingshierarkiet ved enten at isolere eller overdrive opmærksomheden af enkelte eller flere ting for at udvide eller reducere deres betydning. Den derealiserende måde, verden beskrives på, er derfor ofte blevet sammenlignet med drømmenes verden: ”Som en indre aktivitet er drømmen uløseligt forbundet til subjektet og oplyser et mentalt rum, der, samtidig med at det står i kontrast til det fysiske ydre, svarer til det derved, at det primært er visuelt gestaltet; drømmens medium er om noget billedet” (Mønster 2009: 87). Det er særligt surrealismen, en modernistisk forgrening, som bruger drømmen og sproget til at nå de ubevidste lag (jf. Freuds drømmetydning), som bevidstheden ikke kan nå. På den måde kan nedbrydningen eller dekonstruktionen af tiden og rummet bidrage til at åbenbare og legitimere betydningsfulde spørgsmål, der ellers ligger skjult i en evig stræben efter det genkendelige, faktuelle eller rationelle.

Sidst, men ikke mindst, er *sproget* et fokuspunkt for modernisterne. Modernismen har det vanskeligt med realismens normalsprog. Faktisk er modernismen, ifølge Mønster, dén litterære strømning, som gør mest ud af at så tvivl om det traditionelle sprog. Det gør den ved at iscenesætte sprogkrisen som en pendant til krisen i subjektet og verdenen: ”Det er en krise, der grundlæggende har at gøre med, at man oplever en diskrepans mellem sproget og virkeligheden; at sproget ikke forekommer at være dækkende for den givne verden” (ibid. 277). Måden modernismen viser sprogkrisen på sker bl.a. via en underliggørelse af sproget, som den russiske litteraturteoretiker Viktor Borisovitsj Sjklovskij præsenterer i teoriklassikeren ”Kunsten som grep” (1916). Udgangspunktet er her adskillelsen mellem digtningen og normalsproget. Og det er særligt digtningen og det sprog, den betjener sig af, som interesserer Sjklovskij mest: ”Diktningen er en egen tenkemåte og nettopp en tenkning i bilder” (Sjklovskij 1993: 11). Årsagen ligger i digtningens sprog, der besidder et særligt kraftfuldt potentiale til at nedbryde dagligsprogets ødelæggende automatiserede sprog (ibid. 14):

Kunstens mål er å gi oss følelse for tingen, en følelse som er et syn og ikke bare en gjenkjennelse. Kunstens virkemiddel er ”underliggjørelsens” virkemiddel og den vanskeliggjorde forms virkemiddel, som øker vanskeligheten og lengden av persepsjonsprosessen, for i kunsten er persepsjonsprosessen et mål i seg selv og må derfor forlenges. Kunsten er en måte å oppleve tingenes tilblivelse på, det som allerede er blitt til er i kunsten uviktig (ibid. 16)

Underliggørelsen, eller ”Tingens befrielse fra persepsjonens automatisme” (ibid. 17), gennemgår en særlig konstruktion på en række planer, der vedrører både indhold og form. Pointen er, at det potentielt kan åbenbare ukendte lag, som er gået tabt i automatiseringen af sproget. Det kan f.eks. ses i modernismens hæslihedsæstetik, der udfordrer den skønhedsdyrkende æstetik ”hvor det, der normalt er blevet udgrænset på grund af dets moralsk og æstetisk anstødelige karakter, nu inkorporeres i kunsten” (Mønster 2009: 233).

Med afsæt i tanken om nedbrydningens opbyggelighed (jf. Mønster 2009) kan modernismens poetologiske grundformel sammenfattes således:

mennesket har tabt sin fundering i et kulturelt og religiøst fællesskab og er udstødt i en fremmed og identitetsløs verden, men at kunstværket gennem sin formgivning har evnen til at genoprette denne fundering og i alt faldt tendentielt genindsætte mennesket i en transcendent betinget helhed (Povlsen 2000: 13).

Selvom modernismen bidrager til at rive det gamle ned, bygger den altså op igen gennem litteraturens fortolkningsrum: ”Modernismen er som bevidsthedsform bundet til en tro på, at opløsningen i værdierne er reversibel – at stumperne kan samles sammen til en ny og mindst lige så stor fortælling” (ibid. 48). Dette viser sig f.eks. konkret med brugen af intertekstualitet, hvor ældre tekster eller brudstykker af tekster dekonstrueres og rekonstrueres i nyere tekster (Barthes 1993: 78).

Skal jeg her til sidst sammenfatte modernismens kendetegn, må det således være som ”bruddets æstetik” (Andersen 2008: 7), der søger at gestalte de tabsoplevelser, den samfundsmæssige moderniseringsproces har forårsaget, ved at destabilisere jeg´et, verdenen og sproget. På den anden side er modernismen en æstetik, der gennem nedbrydningen også ”rydder grunden for, at der kan skabes noget nyt” (Mønster 2009: 9). Når jeg læser dødsmyterne i *Kongens Fald* som modernistiske er det altså med henvisning til denne dobbelte fremstillingsform: døden som et tab versus døden som et potentiale. Det er netop denne dialektik, som gør, at myterne i romanen kan læses som aktuelle, men som derfor også kræver – som mine analyser gerne skulle give et kvalificeret bud på – at vi fortsat læser og diskuterer dem med blik for både tekstens og læserens samtid.

3.3 Eksistentialismen

Hvor de to foregående perspektiver i høj grad udspringer af litteraturen selv, er det tredje og sidste mere filosofisk funderet. Som tidligere beskrevet er eksistentialismen ligesom realismen og modernismen barn af moderniteten og forsøger at beskrive den menneskelige eksistens som

et filosofisk problem efter tabet af transcendensen og troen. Nærmere bestemt det menneskelige subjekts særegne bevidsthed, der går helt tæt på det, ”det enkelte Menneske alene har med sig selv at gøre” (Kierkegaard 1846: 335). Det er derfor også sigende for eksistentialismen, at den i modsætning til realismens og modernismens respektive politiske og kunstneriske virke forsøger at etablere et andet og mere filosofisk orienteret rum med filosoffer som Albert Camus, Karl Jaspers og Martin Heidegger – alle med en fælles reference i ovenstående Kierkegaard-citat. Dens kendetegn er interessen for de store og tunge eksistentialer. Et af disse er døden, som jeg i det følgende søger at begrebsliggøre med afsæt i Martin Heideggers hovedværk *Væren og tid* (2014), hvis dødsteori har haft stor betydning for al efterfølgende.

Heidegger tager afsæt i ontologien, hvor ’logos’ er læren om, mens ’to on’ betegner enten det værende eller væren (gr.). Det er særligt den sidste oversættelse, væren, som Heidegger interesserer sig for, og som han bygger sin teori op omkring, fordi den efter hans mening i alt for lang tid har været ”nedsunket i glemsel” (ibid. 2) med den vesteuropæiske filosofis fascination af det værende. Mennesket er for Heidegger et aktivt væsen, der altid er beskæftiget i en konkret udfoldelse og dermed altid-allerede er funderet i en fælles verden med andre, som det følger omsorg for. En væren-i-verden frem for tidligere tiders dualistiske væren-udenfor-verden, hvor verden blev anskuet som et objekt (jf. Platon, Kant og Descartes), er altså ifølge Heidegger menneskets fundamentale måde at være til på. Derfor går Heidegger også fra at tale om ’mennesket’ til at tale om ’tilstedeværen’ (ty. Dasein), idet mennesket først og fremmest er defineret ved sit relationelle engagement i verden. Dermed er grunden lagt, argumenterer Heidegger, for at opnå den egentlige forståelse af, hvad der konstituerer mennesket.

Efter en længere analyse bestemmer han dette konstitutiv til at være døden, som han definerer på baggrund af to antagelser. For det første er døden ikke livets negation, men selve dét, der strukturerer eksistensen. For det andet er døden en overhængende uoverkommelig daglig ’mulighed’ i hverdagen, som man i sine valg og beslutninger må forholde sig til for at leve et autentisk liv. Helt fundamentalt og i tråd med eksistentialismens vigtigste genstand – den særegne, menneskelige bevidsthed – er døden således først og fremmest et personligt anliggende mellem tilstedeværen og døden: “ingen kan påtage sig den andens død” (ibid. 271). Døden får dermed en paradoksalt dobbeltbetydning. For det første skaber den individer ved at ’give’ det et personligt mål, som det meningsfuldt kan bevæge sig hen imod (ibid. 282). For det andet markerer døden individets afslutning og dermed dets ”at være til stede” (ibid. 269). Samlet set udgør døden altså en helhed ved at markere en begyndelse og en afslutning på individet (ibid. 271-72). Det er særligt døden som afslutning, der både i Heideggers samtid og i den nuværende volder mange mennesker problemer. Det skyldes bl.a., at det er den svære

erkendelse af, at døden, med en klassisk heideggerformulering, repræsenterer “en værensmulighed af ikke-at-kunne-være-til-stede-længere” (ibid. 283). Det vil sige, at døden *i sig selv* for mange indebærer ophøret af at eksistere. Samtidig, og det er her, Heideggers dødsperspektiv bliver mest erkendelsesteoretisk, og hvor samspillet mellem litteratur og filosofi udgør et stort potentiale for litterær erkendelse, er det netop accepten af dette, som er den sande modgift til den ødelæggende fremmedgørelse, hvor individet ikke føler sig hjemme i sig selv eller i verden. Vi må derfor tage vores egen død på os. Spørgsmålet er hvordan?

Ifølge Heidegger kan vi aldrig opleve vores egen død, men vi kan komme i kontakt med dens stedfortræder. Denne stedfortræder er angsten: ”Kastetheden ind i døden afslører sig mere oprindeligt og mere indtrængende for tilstedeværen igennem befindligheden (stemning) angst” (ibid. 283). Dødsangsten skal derfor i modsætning til den ontiske frygt for konkrete begivenheder forstås som tilstedeværens grundstemning, hvor tilstedeværen åbner sig for sig selv og sine muligheder i livet: ”Angsten for døden er angsten ‘for’ den egne særegne, relationsløse og upassérbare værenkunnen [døden, red.]. Det, denne angst er angst for, er i-verden-væren-selv” (ibid.). Det, som tilstedeværen nærer angst for, er altså i mindre grad døden, men i højere grad tilværelsens mange muligheder – og dermed angsten for at vælge forkert, inden man skal dø. Angsten skal altså ikke forstås som en vilkårlig eller svag stemning, som tilstedeværen oplever, men som en decideret trussel om tilstedeværens tilintetgørelse, i så fald tilstedeværen ikke vælger en anden kurs i livet. Det er således i angsten, at tilstedeværen står ansigt til ansigt med intetheden, og hvor det mærker, at den nuværende eksistens skal laves om. Eftersom tilstedeværens eksistens ikke er determineret efter et bestemt paradigme, f.eks. det kristne, er angsten dermed den kraft, som gør tilstedeværens opmærksom på, at *noget* mangler. Ifølge Heidegger er det herefter den enkeltes egne samvittighed, som sætter mere konkret ord på, hvori denne mangel består. Det er siden op til tilstedeværen at lytte til angsten og samvittigheden og med afsæt heri beslutte sig for at genfinde sig selv og sin plads i verden. På baggrund af det identificerer Heidegger to forskellige måder, man kan leve sit liv på, der begge tager afsæt i, at tilstedeværen fra fødslen ikke kastes ind i en livsproces, men en dødsproces (ibid. 277), der formgiver individets eksistens og muliggør dets selvrealisering (ibid. 282). Disse to er hhv. den egentlige væren hen imod døden versus den ugentlige væren hen imod døden.

Hvis vi tager den uegentlige først, er den kendetegnet ved, at opfattelsen og brugen af døden forfalder til trivialiteter gennem man’ets hverdagsnak med andre. Man’et er Heideggers sociale hverdagsmenneske, der ikke er sig selv, men som i stedet repræsenterer en social konstruktion, der afspejler det gældende samfundets diskurser. Man’et er derfor betinget af sociale stigma og

forholder sig derfor til døden på følgende måde: *Man* ved ved godt, at *man* skal dø, men *man* er ikke i farezonen lige nu (ibid. 289). *Man*'et møder døden i sin hverdag som en fysisk begivenhed, når venner og familie dør, men kan ikke forholde sig ordentligt til sin egen død. At mange ikke kan forholde sig til døden, og dermed heller ikke ved egentlig besked om døden, fjerner imidlertid ikke døden fra den enkelte, men er i stedet udtryk for en fortrængning af den (ibid. 283). Gennem fortrængningen flygter individet fra sig selv og bliver på den måde fremmedgjort over for sig selv. Årsagen til det skal ses i forlængelse af hverdagens 'snakken' om døden og de stærkt regulerende normer, som konstituerer den. Tænker tilstedeværen på døden, kaldes den f.eks. for pessimist eller sortseer (ibid. 286). Derfor bliver angsten også fordrejet til frygt, hvormed den bagatelliseres og fremstilles som en svaghed hos den enkelte. For *man*'et vil kun have nydelse i livet og søger derfor at ekskludere smerten fra eksistensen (ibid.). Konsekvensen er, ifølge Heidegger, at *man*'ets autentiske potentiale i form af tilstedeværen aldrig indfries.

Overfor *man*'ets uegentlige væren hen imod døden har vi tilstedeværens egentlige væren hen imod døden, hvor døden gøres til et personligt, eksistentielt anliggende. Valget af denne vej transformerer *man*'et til et tilstedeværen og sikrer det autenticitet. Samtidig indebærer egentligheden et brud med den sociale forståelse af døden, der løsriver individet fra gruppen og gør det sårbart. Alligevel er det, ifølge Heidegger, værd at gøre, fordi vi ved at forholde os til vores transcendens, dvs. interesserer os for forholdet til os selv i verden, opnår en mere meningsfuld og sammenhængende eksistens. Afgørende er, at døden ikke fortrænges, men i stedet sættes ind i alle dele af tilværelsen (ibid. 293). Det er en tilværelse, hvor døden ikke begrædes, men anses for at være *vis*, dvs. som en kendsgerning, ikke foregribes eller fortrænges, men accepteres som *ubestemt*, dvs. frigøres fra individets lyst til at bestemme over. Det er en tilværelse, hvor døden udholdes som livets sidste mulighed og dermed ikke som noget, der hverken planmæssigt eller pludseligt indtræffer. På den måde kan livet leves autentisk, fordi *man* ved at tage sin egen død på sig giver sin tilværelse en eksistentiel ramme, der i højere grad baserer sig på begrænsede, men meningsfulde, muligheder, frem for uendelige, og lige gyldige muligheder. Betragter *man* sig selv som dødelig og derfor ser sin eksistens som en samlet struktur fra fødsel til grav, kan *man* eksistere som et helt individ (ibid. 294).

Heideggers dødsbegreb er interessant, fordi hans analyser af døden, dødsangsten, hverdagsmenneskets dødsfortrængning og forholdet mellem den egentlige og uegentlige væren hen imod døden er gode kategorier til at beskrive døden i forhold til romanens fortæller og karakterer. Eksistentialismen skaber et særligt medmenneskeligt rum mellem læseren, fortælleren og karaktererne, hvor de allermest intime eksistentielle problemer, som vedrører

vores ”fælles” tilstedeværelse i verden, i tiden og i den konstante fremløben mod døden, gives en særlig plads. Både nærværende og kommende afsnit om den eksistentielle død kan derfor ses i sin forlængelse af de realistiske og modernistiske, idet den fysiske og metafysiske repræsentation af døden har ryddet grunden for, at vi overhovedet kan tale om døden som et eksistentielt fænomen.

3.4 Tre perspektiver på døden – Sammenfatning

Meningen med teoriafsnittet var at præsentere de teoretiske aktører i samtalen med *Kongens Fald*. De redegjorte dødsperspektiver er således ikke tilfældige, men selekteret og sammensat med afsæt i de forskellige dødsrepræsentationer, som jeg i mine indledende læsninger af romanen erfarede var til stede. Jeg er af den overbevisning, at værket tilbyder en viden om døden, som er væsentlig, men at romanens kompleksitet fordrer en række forskellige dødsperspektiver for at kunne generere litterær erkendelse. I det foregående har jeg således præsenteret tre dødsperspektiver, der alle fokuserer på forskellige typer af dødsrepræsentationer. Det første jeg gennemgik var realismen, der grundlæggende forholder sig ekstrovert til verden og søger derfor at skildre verden, som den ser ud. Realismens blik på døden er derfor fysisk og socialt betonet og sættes i relation til magt og krop. Det andet perspektiv var modernismen, der vender sig mod realismens genkendelige virkelighed og fokus på det ydre ved at gestalte en tabserfaring, hvor virkeligheden dekonstrueres og rekonstrueres samt genindsætter følelsen og den subjektive oplevelse som legitime virkelighedserfaringer. Det tredje perspektiv, jeg redegjorte for, var det eksistentiale, der betonedede døden som et eksistentielt problem for den enkelte, efter at tabet af transcendensten og troen har gjort mennesket til et jordisk og dødeligt væsen. Eksistentialemen understreger døden som en meningsfuld grænse i tilværelsen. Det er disse tre perspektiver, der i det følgende analyseafsnit skal sættes i relation til romanens dødsrepræsentationer.

4 Analyse

En af specialets hovedpointer er, at *Kongens Fald* kan bruges til at opnå erkendelser om døden. Romanens repræsentation af døden folder sig ud i et mangfoldigt univers, som ikke entydigt kan oversættes til allegorier eller tegn, domme eller symboler, men som er væsentlige og brugbare erfaringer og tanker, der kan bidrage til diskussionen om døden, og som læseren kan positionere sig i forhold til.

For at kunne erfare dette og få nye brugbare erkendelser om døden, må vi åbne os for værket og anerkende det som en aktør, der ved noget. En pointe, der hidtil har været gennemgående som ideal i såvel metode- som teoriafsnittet, og som nu skal videreføres i analysen. Første analysedel tager afsæt i det realistiske dødsperspektiv og undersøger og diskuterer den fysiske død som en begivenhed, der knytter an til forholdet mellem døden, det sociale og kroppen. Til at belyse dette forhold har jeg udvalgt en række af romanens dødsscener. Anden analysedel tager afsæt i det modernistiske dødsperspektiv og undersøger og diskuterer den metafysiske død som en tabserfaring, der knytter an til forholdet mellem døden, nedbrydningen og opbyggeligheden. Til at belyse dette forhold har jeg udvalgt tre af romanens dødsmyter. Tredje og sidste analysedel tager afsæt i det eksistentiale dødsperspektiv og undersøger og diskuterer den eksistentielle død som et eksistentielt problem, der knytter an til forholdet mellem døden, individet og samfundet. Til at belyse dette har jeg udvalgt en række scener og passager, der illustrerer døden i forhold til Mikkel, Axel og fortælleren.³

³ I analysen henvises til *Kongens Fald* med afsæt i initialerne KF og side. De steder, hvor der ikke er anført sidehenvisning, gælder den forrige henvisning.

4.1 Den fysiske død – Dødsscenerne

Som beskrevet i teoriafsnittet om den litterære realisme er ambitionen “at gengive alt det, der findes, og alt det, vi ser” (Desnoyers via Auring & Svendsen 2010: 10). Den realistiske repræsentation af døden må derfor fokusere på de ydre, konkrete og håndgribelige omstændigheder, hvor døden skildres som en begivenhed. Jeg opdeler disse begivenheder i tre forskellige kategorier: privat, social og offentlig begivenhed, som alle tre kan lære os om og bidrage med forskellige refleksioner om forholdet mellem døden, det sociale og kroppen. I døden som en privat begivenhed er ofrene og morderne enkelte individer, men skildret gennem deres fysiske fremtoning, uden at vi oplyses om deres navne. Her er fokus altså på forholdet mellem *individer* og *mord*. I døden som en social begivenhed defineres individerne som grupper krig i modsætning til den forrige kategoris individer. Her er fokus altså på forholdet mellem *grupper* og *krig*. I døden som en offentlig begivenhed bevæger vi os fra individet og gruppen til samfundet. Her ligger fokuset på forholdet mellem *samfund* og *henrettelser*.

Med afsæt i disse tre repræsentationer vil jeg i denne første analysedel nærlæse de litterære realistiske teknikker, som skal dreje sig om det kausalt-narrative organiseringsprincip, identificerbare subjekter, genkendelige miljøer og transparent sprog. Her vil jeg argumentere for, at disse dødsrepræsentationer afgjort er en del af den realistiske genre, herunder naturalismen, og er i stand til at udfolde døden som en begivenhed på en både underholdende og æstetisk måde. Jeg argumenterer for, at den realistiske, kritisk-realistiske og naturalistiske dødsrepræsentation bidrager med en viden om døden i forhold til den menneskelige natur, samtidig med at den kaster lys over visse samfundsforhold, der kan stilles spørgsmål ved. Den litterære realismes død er altså en begivenhed, der både tiltrækker og frastøder, problematiserer og portrætterer, og som påminder om såvel memento mori som memento vivere.

4.1.1 Mordet på Hamborg Lotte – Døden som en privat begivenhed

Kongens Fald indeholder i alt to mord: Hamborg-Lotte og den unge svensker i Stockholm. Fælles for udvælgelsen af mordene er, at de alle er manifestationer af døden som en privat begivenhed, idet de foregår blandt et mindre antal personer. Det følgende er en læsning af mordet på Hamborg-Lotte, hvor jeg vil analysere de realistiske og naturalistiske træk. Analysen kan bruges til at forstå, hvordan døden manifesterer sig som noget rådt ved at forvandle individer til kroppe, men også hvordan døden opleves personligt for dem, der kigger på døden – i kommende eksempel Otte og den implicite læser – som en privat begivenhed. I modsætning til døden som en social eller offentlig begivenhed er den private nemlig i høj grad identificerbar.

Det første dødsfald i romanen er mordet på Hamborg-Lotte. Dødsscenen er beskrevet i romanens første del i anden sektion af kapitlet ”Otte Iversens Fald”. Scenen er særlig eksemplarisk for den naturalistiske fremstilling af døden, idet der fortælleteknisk efterstræbes en tydelig objektivitet, præcision og distance i beskrivelserne. Bid for bid lægges eksperimentet frem, så vi som læsere får en klar fornemmelse af de lag, der udgør den menneskelige natur. Nøjagtig som Zola bestemte det for naturalismen: ”We are obliged to check off this man’s actions one by the other; we consider how he acted in such circumstance, and, in a word, we have recourse to the experimental method” (Zola 1893: 10). Udover det realistiske i den narrative kausalitet i handlingsforløbet, de genkendelige karakterer og miljøer samt det transparente sprog, er scenen kritisk realistisk, idet mordet på kvinden, der senere betegnes som Hamborg-Lotte og antageligvis har fået dette navn i tilgift som prostitueret, er så brutalt, men anonymt, udført, at man kunne fristes til at spørge, om der er tale om en puritansk ”oprydning” af samfundets afvigere. Bagom undersøgelsen er selvfølgelig også, at mordet er en påmindelse om det skrøbelige menneske, hvis liv kan tages på få sekunder, og dermed også en bekræftelse af vores dødsdømthed.

Der er tale om en kort, komprimeret scene, hvor en ung og tilsyneladende fattig pige bliver brutalt myrdet i sit hjem. Dødsscenen udgøres af en tredelt komposition, hvor årsag og virkning følges ad: Først Ottes opdagelse af det kommende gerningssted, så selve drabet og afslutningsvist den chokerede Otte.

Vi møder som omtalt først Otte Iversen, der driver gennem byen i stor fortvivlelse og fortrydelse over at have besøgt den prostituerede Susanna, hvor han har ladet sig rive med af sine drifter: ”Tre Gange lokkede hun ham, lysende af Æmhed, med sin gulbrunt skyggede Barm, og tre Gange veg han tilbage, som skulde han dø. Indtil han sønderknust og hemmeligt grædende tog hende i Favn” (KF: 36). I skam over at have bedraget sin forlovede, den unge Ane Mette, forvilder Otte sig i ”sin Blindhed” for moralen ind i en gyde for ”at lette sin Strubes Kval ved at græde lige frit op af Halsen”. Han føler sig ”truet på Livet af Pine”. Denne følelse af dødsdømthed handler ikke blot om Ottes indre, sjælelige kamp, men fungerer også som et kontrasterende overgangsled til det rum, hvori undersøgelsen af den reelle følelse af at være truet på livet foregår: ”Da saa han et smudsigt Lys i Taagen, det var fra en oplyst Rude i et lille fattigt Hus. Og ligesom et Barn falder paa at pille Kalk af Væggen i sin overvættes Graad og Sorg, gik Otte Iversen hen til Ruden og kiggede ind ad et lille, trekantet Hul, der var ved Rammen” (KF: 37). Her starter scenens hoveddel, drabet.

Zola definerer den eksperimentelle metode – som for ham er lig med den naturalistiske roman – som en undersøgelse, der bevæger sig i spændet mellem observation og eksperiment.

Fortællerens rolle er således at befinde sig i det spænd, som med fordel kan bestå i at lade sine karakterer eksperimentere, mens han observerer dem. I dette tilfælde trækker fortælleren sig i baggrunden og uddelegerer den primære synsvinkel til Otte, mens han blot gengiver, hvad Otte ser og gør. Formålet er imidlertid at lade Otte falde, lade ham se døden i øjnene, og fortælleren og Otte smelter på den måde sammen, men med fortælleren som den overordnede og bestemmende kraft, der med idealet hentet hos videnskaben blot beskriver de nøgterne kendsgerninger, som viser sig for Otte. Dette ser vi f.eks. udtrykt i miljøbeskrivelsen, der er kort og skitseagtig og blot optegner konturerne af et klaustrofobisk rum: ”Han [Otte, red.] saa en lav, uordentlig Stue”. Eller i præsentationen af de to personer i stuen: ”Lige for stod en Mand med Ryggen til lænet over en Stol, i Stolen sad en ung Kvinde, kun hendes lyserøde Ærmer og Hænderne var synlige. De to Skikkelser dækkede Lyset, som stod paa Bordet”. Beskrivelserne er punktvis og fremstår som ukommenterede registreringer af fortælleren. Der kommunikeres elliptisk med adverbier som indgang til sætningerne, hvilket er en tydelig kontrast til romanens ellers overdådige stilistiske ornamentering. Pointen med beskrivelsen er at afspejle Ottes nuværende sindstilstand, men også at lade beskrivelsen af manden og kvinden være lige så knap som det rum, de opholder sig i, så de to enheder smelter sammen. Personernes triste skæbne som hhv. morder og offer kan således udledes af disse dårlige materielle forhold. Til sammenligning og som kontrast kan man her se, hvordan Ottes beskrivelse af Susanna – kort inden denne scene – tager sig ud som en smuk arabesk, hvor billederne slynger sig fra et billede til et andet, der igen afspejler både Ottes lidenskabelige sindstilstand:

Her, hvor det frie Sommernatslys faldt ind ad Lugen, saa Otte, hvor hun var dejlig, mørk og hvid som Natten og Dagen, et Solbarn fra en Verden, han ikke kendte — se hun var skinnende hvid og skygget af gylden Brunhed, som havde hun været helt solbrændt, før hun voksede til og blev hvid (KF: 36).

Vender vi tilbage til scenen, som denne analyse tager afsæt i, er øjeblikket kommet til selve dødsudførelsen. Fra den indledende skitseagtige beskrivelse af rummet og menneskene, understreges nu øjeblikket. Knapheden, som vi så i forholdet mellem beskrivelsen af miljøet og individerne, viser sig også her i den elliptiske og intense klipning mellem begivenhedens dele:

Netop i det Øjeblik, Otte skulde komme til at kigge ind ad det lille Hul, saa han Manden løfte sin højre Arm paa en snigende Maade — og det saa ud, som om han lagde den venstre Haand over Panden paa hende, der sad foran ham paa Stolen — Herre Jesus! og der skar han med en stor rund Bevægelse Halsen over paa Kvindemennesket; der lød et kvalt gurglende Kvæk. Og Manden vendte Kniven i Haanden og plantede den i sit Offers Bryst, lod den

sidde, og paa samme Tid stemmede han Knæet mod Stoleryggen og væltede den med den dræbte over mod Bordet. Lyset slukkedes (KF: 37).

Dødsscenen skift er nærmest filmteknisk fremstillet, som repræsenterede det lille hul, Otte kigger indad, et kamera. Det får den betydning, at vi ikke gives yderligere informationer om personerne, f.eks. om deres indbyrdes relation, fordi Otte ikke kender dem. Fortælleren anlægger heller ingen moralske domme i forhold til, om de er gode eller onde. Det er for sagen – der er den naturalistiske dissekering af et mord – uvedkommende, og de fremstilles derfor kun med afsæt i deres ydre karaktertræk. Manden er den handlende, der mekanisk løfter ”sin højre Arm paa en snigende Maade” som en maskine og lægger ”den venstre Haand over Panden paa hende”, hvorefter han ”med en stor rund Bevægelse” skærer halsen over på kvinden. Herefter, og igen som en maskine, og præcist beskrevet, vender han ”Kniven i Haanden” og stikker den for sidste gang i kvindens bryst, hvorpå han vælter den siddende kvinde ”over mod Bordet”. En sand naturalistisk dissekering af et drab, hvor Kvinden blot udgør mordets genstand, der passivt tager imod knivens skarpe blad. Der er intet skrig eller anden råb på hjælp, men en krop, der udsiger et sidste ”kvalt gurglende Kvæk”, idet halsen skæres over. Dødskampen udebliver, og den eneste værdidom, som kommer til udtryk, er dette ”Herre Jesus!”, der får lov at stå alene og ukommenteret, men som udtrykker Ottes reaktion og hans fald (heraf titlen på kapitlet).

Indledningsvist til læsningen af mordet på Hamborg-Lotte beskrev jeg mordet som anonymt. Det skyldes, at vi på intet tidspunkt under dødsscenen eller tidligere i romanen er blevet bekendt med hverken den mandlige morder eller det kvindelige offers navn. Det sker først dagen efter, der i dette tilfælde er det efterfølgende kapitel, og som kun nævner kvindens navn i forbindelse med, at mordet annonceres offentligt: ”Der blev sat Undersøgelse i Gang i Anledning af flere Forbrydelser, som var bleven begaaet om Natten; blandt andet havde man fundet Hamborg-Lotte død i sit Hus med overskaaren Hals” (KF: 42). At manden ikke nævnes ved navn, kan siges at være acceptabelt i de fleste drabsscener, hvor morderens identitet kan være svær at opdrive, men at kvindens navn i selve døds scenen eller at hendes relation til de øvrige karakterer i romanen ikke nævnes, indebærer, at der flyttes fokus fra offeret til selve døden. Scenen fremstår således som en abstraktion, et fænomen, som skal foldes ud og undersøges (jf. Zolas eksperimentelle metode). Med Brandes’ kritiske realisme kunne denne abstraktion handle om, at Hamborg-Lotte bliver billedet på samfundets syn på de mennesker, der ernærer sig på amoralsk vis. Kvinden er altså ikke af nogen nævneværdig værdi, og derfor er hendes død heller ikke særligt udfoldet for at understrege dette.

Skildringen af drabet på Hamborg-Lotte er med andre ord – og bogstaveligt talt – skåret helt ind til benet, og mordbeskrivelsen stemmer dermed fint overens med både naturalismens videnskabelige formål: at undersøge drabets udformning, og realismens krav om at fortælle kendsgerninger på en måde, der minder om journalistikkens. Døds scenen er et af de bedste eksempler i bogen på den naturalistiske fortællers distancerede tilgang til mennesket og døden, der objektiverer den tragiske scene ved at identificere morderen og den myrdede med henholdsvis 'manden' og 'kvinden'. Det er et godt eksempel på den naturalistiske fortæller i Zolas eksperimentelle roman, hvor fokus ligger på at skildre, hvordan et mord tager sig ud bid for bid. Samtidig er den et godt eksempel på den mere problemorienterede realisme á la Brandes, der vil belyse samfundets skyggesider.

4.1.2 *Grevens Fejde – Døden som en social begivenhed*

Hvor vi i mordet var vidner til død på individniveau med få aktører, inkluderer næste dødsrepræsentation flere aktører. Med døden som en social begivenhed kan vi lære at forstå, hvordan døden manifesterer sig mellem to konkurrerende grupper, og hvordan denne manifestation kan tage sig nærmest umenneskelig ud. Det er også en dødsrepræsentation, som tillægger det fiktive et historisk element, der i sig selv har en realitetseffekt.

Der er tale om i alt to krige i *Kongens Fald*, hvis vi kun medregner dem, der er beskrevet udførligt: Ditmarskerkrigen og Grevens Fejde. Fælles for udvælgelsen af krigene er, at de alle er manifestationer af død som en social begivenhed. I det følgende skal vi se nærmere på Grevens Fejde, der i modsætning til Ditmarskerkrigens mere jævnbyrdige parter, er en decideret nedslagtning af bønderne. Ligesom ved foregående dødsscener vil jeg analysere de realistiske og naturalistiske træk. Analysen kan igen bruges til at forstå dødens fysiske kraftige udtryk, men også til at forstå, at døden har en social slagside, der viger for dødens vilkårlighed.

I Ditmarskerkrigen, hvor kampen stod mellem herremændene og bønderne, var det tydeligt at spore, at fortælleren ingen medfølelse havde med de angribende og tabende herremænd. Dette til trods for, at hele 15.000 af deres mænd dør, hvilket udgør det meste af den holstenske overklasse og lejesoldater. Årsagen til den kritiske realistiske forfatters sympati skal findes i deres tilsyneladende militære overlegenhed, som fortælleren fremhæver ironisk (KF: 74-78). Anderledes forholder det sig med den anden store krigsskildring, som foregår i anden sektion af kapitlet "Nederlaget" i romanens tredje del. Her vinder bønderne fra Himmerland til at begynde med over herremændene, som fortælleren fejrer med en accentuering af dødens sociale og demokratiske virke: "De [herremændene, red.] havde stolet for meget paa deres Værdighed denne Gang og havde ikke husket paa, at alle er lige for Øksen. Der kom mange Herremænd af

med Livet i den Træfning” (KF: 181). Fortælleren virker meget tilpas med, hvordan situationen udvikler sig, og ironien rammer derfor kun modparten. Alligevel får sejren en abrupt afslutning kort efter, idet kongens feltherre, Johan Rantzau, bistår herremændene i et nyt slag mod bønderne. Her er fortælleren klart på bøndernes side, hvilket allerede er blevet illustreret i titlen på kapitlet. Denne sympati viser sig i den bevægelse, fortællingen foretager, fra krig til massakre, og væk er ironien, mens den bitre gengivelse af nederlagets kendsgerninger står tilbage:

Og de tog haardhændet fat. Bønderne glippede med Øjnene for hele det moderne Bøsseapparat, Johan Ranzau anvendte imod dem. Hver Kugle, der kom straalende, var en Fjende, som de ikke kunde se eller møde. Det tog Pippet fra dem, de kendte ikke nogen anden Krig end den, hvor Mand staar mod Mand. Strategiske Regnestykker havde deres Fædre heller ikke overleveret dem noget om. Da de endelig kom i Nærkamp, som de saa inderligt vilde, og fik fat med Næverne, da var det jo for sent, da havde Slaget allerede længe været tabt (KF: 182).

Fortælleren ser på ingen måde en retfærdig og ligeværdig kamp mellem to grupper af mennesker, hvor døden rammer den, der fortjener den, men beskriver i stedet en situation, hvor den gruppe, der er allermest trænet i dødens metode til at udslette mest effektivt, løber med sejren. Det er den ulige kamp, hvor bøndernes simple våben i form af leer og hakkelseknive møder en uset ”Koldblodighed”, der efterlader bønderne i dette sigende billede som ”Grævlingen mellem Hundene”.

Den kritisk realistiske fortæller lader ikke kun sin sympati vise sig i beskrivelserne af dødsscenen. Med døden foran sig som den uoverkommelige kendsgerning, beskriver fortælleren også, hvordan bønderne ”græd i det bidende Vintervejr, de faldt hulkende om i Sneen med kløvede Hoveder” (KF: 182). Spørgsmålet er naturligvis, om ikke der også var nogen blandt de 15.000 ofre i den første krigsskildring, der også græd og hulkede over at skulle lade livet? Højest sandsynligt, men dem sympatiserer fortælleren ikke med. Forskellen mellem de to kapitler står endnu skarpere i modstillingen af følgende to citater fra de to forskellige krige, hvor Ditmarskerkrigen følger først:

Hele dette svimlende Apparat skulde ikke forbavse den, der ikke kendte Udfaldet; thi det var jævnt menneskeligt. Det er naturligt for den levende at brovte med Udødelighed, den højeste Sundhed finder sit Udtryk i Pral og Trusel, Menneskets fineste Potens er den dundrende Løgn. Naar Manden er paa sin Krafts Højdepunkt, maa han slaa ihjel. Livet dræber ” (KF: 77).

Og herefter den forpinte kendsgerning af bøndernes nederlag i den anden krig:

Havde Kong Christiern dræbt alle Herremændene i Stokholm istedet for nogle faa Snese, saa havde der ikke været saa mange til at beklage sig bagefter. Den Halshugning spurgtes gennem Aarhundreder; men der blev ikke jamret farlig meget over de to tusinde Mennesker, som Johan Ranzau gruttede ved Aalborg. Dér blev Bønderne knust saa tilgavn, at ikke en Gang Urettens Historie kunde blive overleveret. Efter den Strid faldt der en svær Stilhed over Jylland (KF: 183).

Den eksplicite fortæller beskriver, hvordan døden i den første krig fungerer som en destruktiv kraft og kendsgerning, der er lige for alle, mens den i den anden er underlagt en menneskelig kontrol. Døden er her ikke en vilkårlig kraft, men har en social slagside, der arbejder for de privilegeredes side. Krigene bruges således af den kritisk realistiske fortæller til at vise uligheden i samfundets klasser ved at tage parti for den ikke blot slagne gruppe, men også den svageste, der ikke har en stor stat bag sig. Kapitlet henter begivenhederne i den faktiske historieskrivning, men fordi krigene ikke er så kendte i dag, har den netop overståede beskrivelse af krigene stor indflydelse på, hvordan vi opfatter dem. På den måde fremstår beskrivelsen sandfærdig, idet brugen af de historiske referencer har en realistisk effekt, mens den meget styrende fortæller med de ironiske kommentarer giver os en opfattelse af, at der er tale om fiktion – om *historiefortælling*. Beskrivelsen er sprogligt set overvejende realistisk og knyttet til faktiske begivenheder, men idet tonen bliver mere subjektiv og ironisk, bliver sprogbrugen mindre realistisk. Samtidig peger den styrende ironi dog også hen mod den kritiske realisme, hvor der ikke blot præsenteres en virkelighed, men også peges aktivt på bestemte dele af den virkelighed. I en anden diskussion kunne man derfor overveje, hvor kommenterende en kritisk realistisk forfatter må være, for at der er tale om realisme?

4.1.3 Det stockholmske blodbad – Døden som en offentlig begivenhed

Hvor vi i døden som privat begivenhed var vidne til mord helt tæt på, mens døden i krigene trak os ud på krigens slagmark, er vi nu fremme ved døden som en offentlig begivenhed i form af henrettelsen. Den adskiller sig fra den sociale ved at tage plads på byens torv som en måde at stabilisere og kontrollere offentligheden. Døden har dermed en stærk disciplinerende kraft over for mennesket, men afspejler samtidig en menneskelig drift efter at se døden i øjnene. Den offentlige død er derfor også døden i arenaen, der vækker mindelser til Romerrigets spektakulære iscenesættelse af død som underholdning: ”Hvad kunde der ske, hvad maatte de indespærrede Folk forestille sig! De sad nu forstummet inden Døre, ved hver Rude glanede et uforstaaende Ansigt, til hver Sprække laa et spejdende Øje” (KF: 113).

Der er tale om to henrettelser: Det stockholmske blodbad iværksat af kong Christiern, der som en tyran ønsker al magt i Norden, og bålbrændingen af Zacharias og Corolus, der afspejler samfundets afstraffelse af anderledes tænkende. Jeg skal i det følgende se nærmere på en af romanens mest populære dødsscener: ”Blodbadet”.

Det stockholmske blodbad strækker sig over syv kapitler. Det er dog ikke alle syv kapitler, som er lige så koncentrerede om blodbadet som det kapitel, der bærer titlen på denne historiske kendsgerning. Mens de øvrige kapitler har fungeret som optakter, er kapitlet ”Blodbadet” en sand dødedans, hvor kampen mellem kulturens civiliserede koder og naturens påmindelse om mennesket som biologisk tager sig ud som en spektakulær forestilling. Byen er tømt for hverdagslige og trivielle aktiviteter og fungerer dermed som en kulisse til den teaterscene, som kun de implicerede må betræde, men som alle har rettet deres blikke mod. Fortælleren er derfor også mere objektivt registrerende end i døden som en social begivenhed: “Stille var der i Stokholms By. Kun Hovslag lød gennem Gaderne, naar Ryttertroppe jog rundt for at paase, at alle Døre holdtes lukkede”.

Døden er i ”Blodbadet” sat i system på en måde, som kun mennesker formår, og som modsætter sig naturens vilkårlighed ved at forsøge at systematisere døden i arenaen efter de mest avancerede og opdyrkede kulturelle normer, så selv ofrene, de vigtigste skuespillere i dødedansen, er klædt ”i deres bedste Stads”:

Det var som havde de høje Herrer af Sverig brugt Natten ene alene til at øve sig i at formere bedre Orden. De var kommen som det kunde falde sig, men nu gik de samlet efter Rang, de store Gejstlige først, dernæst Adelsmændene som de var fornemme til, og tilslut Stokholms myndige Borgmestre, Raad og Rigmænd.

Ankomsten til retterstedet følger samme manuskript og foregår dermed i ordnede kulturelle forhold: ”de naaede Skafottet i Procession”. Den naturalistiske fortæller viser sig her i beskrivelsen af svenskerne som dyr, hvilket skaber en distance mellem fortæller og ofrene, hvor alle er med til at opretholde skuespillet. Dette gør døden uvirkelig og stiller spørgsmålstejn ved døden som en kendsgerning: “de gamle gigtsvage Bisper holdt sig ikke meget ranke, mellem Adelsmændene var der dem, der traadte i Jorden som udfordrende Væddere; en og anden Borgermand virrede med Hovedet som et Faar, der vil smøge Tøjret af sig; men de fleste gik villigt i Flokken”.

Selve henrettelsen følger samme ordnede, absurde mønster, hvor finkulturen og døden bliver hinandens modsætninger. Ofrene spiller de prestigefyldte roller, de har fået tildelt af samfundet som gejstlige, adelige o.l. og kommer til kort over for døden som modspiller, der er grov,

ufølsom, utålmodig og også makaber. Der er med andre ord intet fint ved den måde, de fine herrer møder deres klimaks i dødens stykke:

Ærkebisp Matthias af Strengnæs tilkom det paa Grund af hans høje Værdighed at blive rettet først; han havde endnu sin røde Fløjelskaabe paa (...) Men det hastede. Ærkebispens rejste sig igen og begyndte at klæde sig af der under aaben Himmel for Bødlerne (...) Ærkebisp Matthias' Krop laa paa Jorden kun iført Hoser og Brog, hans Hoved sad noget derfra. Den røde Kaabe . . . nej det var hans Blod, der laa slaaet ud under ham (KF: 114).

Fortælleren forholder sig nøgternt, nærmest journalistisk, beskrivende til begivenhederne, og vi bliver derfor kun gjort opmærksomme på blodbadets uorden via Axels oplevelse af blodbadet: ”Du skal ikke se det, sagde han i saa stærk Ophidselse, at Lucie kom til at ryste”. Axels subjektive oplevelse og ræsonnement af blodbadet, der beskrives i nutid og straks etablerer medsyn, indgår nu i en fortælle-mæssig dialektik med den episke fortællerstemme. Axel er ikke lige så rolig som fortælleren, men i stedet mere menneskelig, og lægger derfor mærke til den uorden og ulykkelighed, der også er til stede i dødsscenen: ”Der var stor Uro dernede, mange raabte og gav ondt af sig (...) Nogle skyndte sig og kludrede selv med at komme af Klæderne, andre lod Bødlerne flaa og gøre med sig som de vilde”. Fortælleren, derimod, søger at opretholde den gældende orden: ”Henrettelserne gik paa med stor Ensformighed. Den glansløse Dag tyknede mere og mere, det tegnede stærkt til Regn. Flokken tyndede ud. Ligene laa i Hobe.”

Fortællingen mimer tydeligvis skuespillets form, hvor den distancerede fortæller behandler dødsscenen som et absurd drama med døden i hovedrollen. Handlingen er tilsyneladende og på overfladen indsat i en kausal orden, hvor ofrene frivilligt indtager deres roller over for bødlerne. Men Axel gør os som bekendt opmærksom på absurditeten i netop denne orden og tildeles endda det sidste ord, hvor han sammenfattende og chokeret indser, hvordan døden kan bruges som instrument: “Axel trak Vejret saa stille. Da alle de ukrænkeligt høje Mænd af Byrd var slaaet ned, og Bødlerne med forøget Flid huggede ind paa de borgerlige, følte han med en Svimlen, for det laa over hans Fatteevne, at Kongen maatte have uhyre, aldrig anet Magt, siden han kunde lade dette gøre”.

Det er døden i arenaen, hvor publikum skal se til og fraholde sig fra at deltage, trods enkelte skuespillers eventuelle henvendelse. Død som offentlig begivenhed, som den tager sig ud i en massehenrettelse, er således anderledes end både den private og sociale, idet den indgår i en kamp mellem orden og uorden, kulturens systematik og naturens vilkårlighed. Det er i disse modsætninger, døden er skræmmende, fordi den viser systemet bag henrettelsen. Det er den

systematiserede død, som kun mennesket kan iscenesætte, og som derfor følger et særligt manuskript med et realistisk formsprog. Alligevel brydes denne orden, som naturligvis er absurd, af Axels sindsoprivende oplevelse af blodbadet, der i et naturalistisk formsprog får beskrevet, hvordan naturens uorden altid ligger på lur i mennesket og i den menneskeskabte orden.

4.1.4 *Dødens kraftfulde og spektakulære kendsgerning – Sammenfatning*

Hvad enten det er med en kniv i halsen som det skete for Hamborg-Lotte, i voldsom krigskamp som i Grevens Fejde, hvor bønderne blev slagtet som dyr, eller i den dramatiske henrettelse af den svenske overklasse i blodbadet, hvor hoved og krop blev delt i to, er den mest almindelige måde at dø på i *Kongens Fald* ikke af naturlige årsager, men af ganske spektakulære. I læsningerne af døden som en privat begivenhed kommer døden meget tæt på såvel karakterer som læsere. Den realistiske gengivelse af mordene er rå, men opleves meget personlig for læseren bl.a. via medsyn. Den pirrer til vores retfærdighedsfølelse, hvor vi afmægtige ser til, at meningsløse mord begås, uden at nogen griber ind. På trods af denne personlige oplevelse med døden, er den sproglige form her mere præget af en realistisk objektiv skrivestil, hvor det kritiske er mindre eksplicit. Døden som privat begivenhed er derfor generelt en kortere, mere præcis og til tider nøgtern gengivelse af døden, end den, der fulgte efter med døden som social begivenhed. Her er døden stadig spektakulær, men det er på en anden måde. Fra at fokusere på et offer, der muliggør en personlig identifikation, flyttes fokus og identifikation over på en hel gruppe – stærkt foranlediget af en kritisk-realistisk fortæller. Den sproglige stil er mere subjektiv og beskrivende og medtager f.eks. flere detaljer sammenlignet med mordet på Hamborg-Lotte. Det subjektive i døden som en social begivenhed er til gengæld skiftet ud med en tilbagevenden til den objektivt beskrivende fortæller i døden som en offentlig begivenhed. Det får den betydning, at det stockholmske blodbad skildres som et underholdende skuespil. På den måde distanceres læseren fra døden. Alligevel er der indlagt sprækker i fortællingen, idet Axels oplevelse af blodbadet fremstiller skuespillet som både absurd og naturstridigt, og der stilles derved tvivl ved henrettelsen som udtryk for den højst menneskelige iscenesættelse af døden.

Det er ikke tilfældigt, at den realistiske død beskrives i sceniske fremstillinger, der minder om en teaterscene, idet realismens funktion netop er at beskrive konkrete virkelighedsskildringer, der kan formidle en viden om verden. Romanens dødsscener repræsenterer en mangfoldig systematik over dødens forskellige former, men på en måde, der ligner virkeligheden, om end sproget til tider er mere eksperimenterende. Det realistiske

narrative organiseringsprincip, der er kendetegnet ved kausalitet, understreger romanens konstruktion og dermed som fiktion. I virkeligheden ville flere af scenerne tage sig mere tilfældigt ud.

Jeg har i ovenstående afsnit foretaget en række læsninger, hvor døden som begivenhed blev undersøgt med afsæt i en række dødsscener, der afspejler realismens interesse for det ydre. Døden understreger her mennesket som et biologisk væsen. Men døden viser også menneskets destruktive sider, hvor døden bruges til at gennemføre ideologiske formål. Realismens udlægning af døden som en kraftfuld og spektakulær kendsgerning er derfor en nyttig erkendelse, fordi det på den ene side understreger vores dødelighed og på den anden viser, at døden har en social slagside. Sammenfattende viser de foregående dødsscener os således, at døden aldrig bare handler om død, men er knyttet til en række sammenhænge, der ofte er kraftfulde og spektakulære, og det er således med døden som prisme, at samfundets udlægges. De forskellige dødsscener er derfor kondensater af forskellige former for mord, masse mord og henrettelse og må derfor betyde noget mere. Eller sagt på en anden måde og med henvisning til det realistiske narrativ-kausale organiseringsprincip: Døden forklarer, hvordan samfundets virker, mens samfundet forklarer dødens årsag.

4.2 Den metafysiske død – Dødsmyterne

Udgangspunktet for den modernistiske dødsfremstilling er forestillingen om, at kunstværket er det sted, hvor modernitetens tabserfaring gennemspilles. Hvor jeg i den foregående analysedel beskæftigede mig med dødsscenerne og undersøgte den fysiske død ud fra en række begivenheder, vil jeg i det følgende beskæftige mig med en anden type dødsrepræsentationer, der iscenesætter døden i relation til tabets af transcendens og tro. Det er en verden, der ikke længere abonnerer på fælles forståelser af døden, sorgen og livet, som her skildres. Samtidig er det er også dødens potentiale til at rydde pladsen, så nye forståelser kan få lov at vokse frem. Døden mimer på den måde ikke kun oplevelsen af tab i moderniteten, og som via kunsten skal finde sit udtryk, men selve 'redskabet' til at overvinde dette tab. Døden skal derfor dyrkes gennem en iscenesættelse af døden i både indhold og form, men dens forestillingsverden skal ikke mime hverdagsvirkeligheden, den skal snarere distancere sig fra den for at opfinde nye udtryk. Derfor bliver kunstens nøgleord inderlighed, dybde, følelse, drøm, fantasi, metafysik og antirationalisme. Det skal vi straks se nærmere på i romanens dødsmyter.

Romanen indeholder en række myter, hvor især tre kan betegnes som dødsmyter: "Døden", "Inger" og "Grotte". Fælles for dem er, at de kan betegnes som tidsløse pga. det almene i myternes udsagn, hvilket hæver dem over fortællingens historiske ramme. Et klassisk træk hentet i modernismens nystrukturering af tiden. Myterne fungerer som digressioner (latin *digression*, da. 'afvigelse, adskillelse', af *digrediri*, da. 'gå fra hinanden, afvige'), der godt nok afsporer handlingen, så fortællingen snarere ekspanderes i bredden frem for at skride kronologisk frem, men som fungerer som indlagte, forløbsuafhængige nøgler til at forstå de dybere ontologiske og epistemologiske lag i repræsentationen af døden. Som digression er myterne således allerede overordnet set modernistiske, fordi de bryder med den kronologiske fortælling, som romanen ellers giver udtryk for med de mange historiske henvisninger. De bryder internt med værket som pludselige narrative afvigelser og dermed også eksternt med læseren, hvilket etablerer et spændingsfelt mellem tekst og læser, der selv i dag vil blive opfattet som "forstyrrende" for den samlede læsning. Heri ligger modernismens ønske til at provokere, men også til at rette fokus på sig selv som anderledes fra realismen. Det sker ydermere gennem underliggørelsen af sproget og billederne, der sætter tanker i gang hos læseren, som måske ikke ville være opstået via et normalt sprog eller metaforik. Spørgsmålet for det følgende er derfor, hvad teksten vil med sin læser, og hvad vi kan bruge denne henvendelse til?

4.2.1 "Døden" – metafysikkritik og den legitime samtale

I det næstsidste kapitel i første del kommer den første dødsmyte, "Døden". Det er den materialiserede version af døden, som i romantikkens litteratur fik sin form som litterært motiv. Døden optræder f.eks. i flere tekster af H.C. Andersen og ofte i en menneskelignende skikkelse. Det er denne skikkelse, vi møder i myten. I romantikkens skildring af døden, fremstilles personificeringen af døden som en respekteret og genkendelig figur, da den har en vigtig funktion i at bringe mennesket fra jorden til det næste liv. Døden blev dermed en port ind til evigheden. I "Døden" er døden som figur svækket og forvrænget. Døden har mistet sin betydning som resultat af tabet af troen og transcendensten, hvor den menneskelige væren er blevet placeret i tiden frem for evigheden.

Myten starter med en prolog, der lægger ud med en panoramisk karakteristik af mytens rum og tid, der over to sætninger går fra det stabile til det kaotiske, fra sommer til vinter, fra det genkendelige til det fremmede, fra det trygge til det ubehagelige:

Ved Midsommertid, naar Solen staar højest og alt er bagende stille, hænder det, at der slaar Lys ud af Sydhimlen, i Middagsstunden; ind i det hvide Dagslys farer Glimt, der er endnu hvidere. Just Halvaaret efter spøger den selvsamme Aand, naar Fjorden er tillagt og Landet begravet i Sne. Om Natten jager der Revner fra den ene Ende af Fjordens Isgulv til den anden, det lyder som skarpe Skud, som Brøl af et vanvittigt Væsen (KF: 71).

Første halvdel beskriver sommerens varme og de lyse dage. De beskrivende og trygge ord som "bagende", "Middagsstunden" og "Dagslys" vækker mindelser til en varm sommerdag i det fri. Men i anden halvdel destabiliseres den rolige og behagelige stemning og markerer samtidig overgangen fra den overordnede, nøgterne verden til en imaginær, der iscenesætter verden som et mareridt. Sommerlandskabet med "Solen" i himlen transformeres nu til et koldt og kvælende vinterlandskab med "Sne" på jorden. Landet slår revner og truer enhver eksistens dag og nat. Der er ikke længere stille og roligt, og fjorden, der nu er tillagt af is, er ikke bare en lydløs "ting", der er resultatet af vand og kulde, men indeholder en kraft og et væsen, som kan slå fra sig, så det kan høres. Det er en imaginær verden, som her fremstilles, men selvom de lyse dage er overtaget af den mørke nat, er forbindelsen mellem de to verdener ikke kappet helt. Tidsbestemmelserne "Ved Midsommertid" og "naar Solen står højest", som udgør sommerhalvåret er forbundet til vinterens "Halvaaret efter" og "Om Natten" via adjektivet "selvsamme". Myten insisterer dermed på at være en del af verden, men på sin egen måde. Hvor de realistiske fremstillinger søgte at gengive virkeligheden så præcist som muligt, er det her tydeligt, at den modernistiske ambition er en anden: den vil udvide forståelsen af, hvad

virkelighed er. Derfor var det væsentligt at rydde bordet først, hvorefter den egentlige fortælling går i gang:

En Nat sner det igen, Luften er Sne, Blæsten Strømme af Kuld. Ingen levende er tilfærds. Da kommer en Rytter til Færgestedet ved Hvalpsund. Der er ingen Vanskelighed ved at komme over, han sagtner ikke en Gang Fart men rider i samme skarpe Trav fra Bredden ud paa Isen.

Vi har nu bevæget os fra den generelle tidsbestemmelse til en mere konkret med "En Nat", men det er dog stadig uklart, hvilken nat, der tales om. Den eksakte tidsbestemmelse er imidlertid underordnet, idet fokus er på rytteren, der ankommer til færgestedet. "Den selvsamme Aand", som vi blev præsenteret for i foregående citat, har nu materialiseret sig til den lettere genkendelige figur i form af rytteren, der som en af de apokalyptiske riddere fra Johannes' Åbenbaring indtager landskabet. Døden frygter intet, selvom der "gaar Lynslag af Lyd under ham". Alligevel kan vi dog ikke vide os helt sikre på, om det virkelig er døden, som myten portrætterer, førend rytteren bliver til knokkelmanden med leen:

Stormen slaar Rytterens Askekappe tilside, han sidder nøgen i de bare Knokler, Sneen piber i hans Ribben. Det er Døden, der er ude at ride. Kronen sidder ham paa tre Haar, Leen peger i Triumf bagud (...) han slaar ham (en tilfældig mand, red) paa Ryggen og lader ham ligge.

Men så snart vi tror, vi har genkendt døden og tror, vi kan hvile sanserne i det velkendte motiv, bryder fortællingen op, og særligt den religiøse allusion bryder sammen. For modernismen vil gestalte fraværet af det meningsfulde og det stabile for at afspejle bruddet med det metafysiske og transcendent. Den vil rydde bordet gennem underliggørelsen, destabiliseringen og dekonstruktionen for at skabe rum for fornyelse. Repræsentationen af Døden som figur i *Kongens Fald* følger denne nedsmeltning åndeligt, fysisk og socialt. Døden er først og fremmest ikke en ånd, men menneske af krop og sind: "Nu gaar Døden Resten af Vejen som et Menneske, der har glemt sine Bekymringer hen og drysser aandsfraværende afsted" (KF: 72). Og "Kragen", der kulturhistorisk har været en støttende del af Dødens ækvivalenskæde, skildres ikke blot underligt og mærkværdigt, men også adskilt fra Døden:

Paa en Gren ved Vejen sidder en Krage i den snestribede Nat, dens Hoved er meget for stort til Kroppen, den ser genkendende paa Vandringsmanden og tindrer med Perleøjnene, den skrukker og ler lydløst, klapper Næbbet uhyre vidt op, og Tungebrodde staar den langt ud af Halsen, den er lige ved at falde ned fra Grenen af Grin. Den bliver ved at se efter Døden med gennemtrængende Lystighed.

Og dekonstruktionen af Døden fortsætter, idet Døden nærmer sig lyset fra et hus i nærheden. For Døden er efter Guds død endt som det moderne menneske, der må skabe sit liv på jorden. Døden er i samfundets moderniseringsproces blevet siet fra sin oprindelige gruppe, kristendommen og kulturhistorien, og må nu selv som individ finde et nyt sted at høre hjemme:

Et lys. Døden ser fremdeles Lys og gaar efter det. Han kommer ind i Striben og slæber sig længe over en frossen Pløjemark. Men da han er saa nær, at Huset kan skimtes, bliver han underlig varm. Det er nu nok endelig hjem han er kommen, jo her hører han til fra Begyndelsen af. Det har knebet for ham at finde Hjemmet. Men nu gudskelov. Han kommer ind, og et Par gamle enlige Folk tager imod ham.

Men Døden finder ikke hjem, for de ældre mennesker venter ikke på Døden. De genkender ham end ikke som i romantikken, men tror i stedet, han ”er en rejsende Haandværkssvend, der er udgaaet og syg”. Væk er dermed kontinuiteten og den organiske rytme, som naturen forudsatte, væk er den romantiske myte om døden som en metafysisk figur, der som en venlig og ventet gæst henter menneskesjælene, når tid er. Det er den moderne, kulturelle død, som her iscenesættes, og døden mærker for første gang i fortællingen sin enorme ensomhed. Fra at være en meningsfuld figur, der overbringer afslutningen på livet, og som tilfører ritualer og ceremonier mening, er Døden forvandlet til ingenting. For ”der er ingen forskel længere” (KF: 71) på livet og døden, nu hvor ”tilværelsen er svundet ind”, og alt i stedet handler om ”at bjærge Livet”. Alle er ”dødsforskrække[de]”, og fortælleren spørger lidet retorisk: “Mon ikke ogsaa Jøven er død og forglempt?”, der er den mytologiske figur, vi via Mikkels far Thøger stifter bekendtskab: “Der er aldrig nogen, der har set en Jøve og kan fortælle om den; for en dør ved at se den” (KF: 58). Paradoksalt nok skal det modsatte vise sig. Døden dør, fordi vi ikke ser den og dyrker den:

[H]an bliver ved at klage, højere, han jamrer med tørre Øjne. Han ligger i en Bue med Ryggen krummet, hviler kun paa Nakken og Hælene, han ser i dybeste Nød op mod Loftet og skriger, skriger som en Barselskvinde. Tilsidst falder han sammen og klager sig ikke saa haardt. Han tier omsider og ligger stille (KF: 72).

Den dominerende naturvidenskabs værdsættelse af det, der kan sanses, over det, der kan tænkes, har tømt mange af de kulturelle pejlemærker for mening. Det er dette tomrum, som modernismen søger at fylde ud ved at samle stumperne og sætte dem sammen på ny. Resultatet er ikke blot en ny fortælling, men en reaktivering af et metafysisk rum, hvor døden og læseren kan mødes. Så selvom myten og det modernistiske mest handlede om at gestalte en tabserfaring, handlede det samtidig om modernismens anden og mere opbyggelige drift, der gennem

dekonstruktionen baner vejen for en nye tanker om døden, der ikke indeholder de religiøse undertoner. Mytens funktion var altså ikke at genskabe myten om Døden, men at genindsætte døden i samtalen ved at dvæle ved den.

4.2.2 ”Inger” – rationalismekritik og den legitime sorg

I det følgende skal vi se på døden som et tab i form af at miste. Det skal vi med udgangspunkt i kapitlet ”Inger”, som kommer i romanens anden del. Det er sorgen, der er omdrejningspunktet for myten, der bygger på folkevisen ”Aage og Else” (Grundtvig 1882), der kort fortalt handler om en sørgende kvinde, der bliver opsøgt af sin afdøde mand. Manden stiger op af graven om natten for at fortælle hende om (u)lykkens pendul, som består i, at når hun sørger, bliver graven et frygteligt sted, men når hun er glad, er døden god. Budskabet er dermed, at Else – for sin egen og sin afdødes mands skyld – må elske livet, så han kan elske døden. Else er dog så sorgfuld, at hun ender med selv at dø: ”Det var stolten Elselille,/blev syg og laa;/ og det var inden Maanedsdag,/ hun lagdes på Baar./ For hun havde den Ridder trolovet” (s. 22). Selvom folkevisen, modsat Jensens mere verdslige version, ender med, at Else dør – Inger er sorgfuld, men føder senere deres fælles barn Ide – er begge udgaver udtryk for den almenmenneskelige oplevelse af døden som et tab, der helt naturligt fordrer sorg. På den måde insisterer myten på at opholde sig i sorgens rum, hvilket igen understreger modernismens dobbelte funktion: den nedbryder og opbygger. Hvordan den gør, er det følgende omdrejningspunkt.

I modsætning til dødsmyten om Døden begynder kapitlet in medias res. Læseren kastes således ind i et klaustrofobisk rum, hvor sorgen holdes sammen af en symploke, og hvor sjælen er splittet mellem det mørke indre og det lyse indre: ”Men Inger hun var saa sorgfuld. Hun vred Hænderne og græd for sin Fæstemand Dag og Nat. Inger saa over Fjorden mod Himmerland hver Nat fra Vinduet i sit Kammer, naar hun græd. Det var de lyse Nætter, Himlen stod aaben Dag og Nat. Inger, hun var saa sorgfuld” (KF: 163). Der søges altså allerede fra mytens start et modernistisk formsprog, der kan kaste erkendelse fra sig, hvor symploken markerer den isolerende splittelse, som sorgen kan have på mennesker, og som Inger føler inderst inde. Hun er kastet rundt mellem det mørke sind og den tyngende krop versus de lyse nætter og den indbydende himmel. Hendes sjæl er spundet op mellem to absolutter, hvor hun enten kan græde ”Dag og Nat” eller lyse ”Dag og Nat”. Men intet giver hende den forløsning, hun har brug for. Det hører Axel, der er død og begravet på Graabølle Kirkegaard, og begynder derfor at vandre ”gennem Laagen med Kisten paa sin Nakke”. Axel kan bevæge sig rundt, men han kan ikke undslippe døden. Den modernistiske mysticisme overføres således til fortællingen, der mimer drømmens fantastiske forening af realismens rum og de overnaturlige kræfter. Derfor flyver

Axel heller ikke, men går ”over Heden ad fjorden til” på ”møjsommeligt, møjsommeligt” vis, som var han stadig et menneske, der vandrer ”gennem den lyse Nat i Danmark”. Og på sin vej ser han både ”Brinkerne ovre i Salling”. Men han ser også ”en død mand” gå ”i Ring”. Da han når frem, er Inger stadig bedrøvet, og synet af ham hjælper hende ikke: ”Inger græd af al sin Magt, hendes Mund stod aaben. Bevægelsen rystede hendes Hjærte. Inger græd længe og blindt, den uimodstaaelige Fryd i Sorgen vakte hendes Kraft, saa at hun næsten knustes” (KF: 164). Den overdrevne og dramatiske skildring af sorgen viser modernismens tilknytning til romantikken. Her blev døden ophøjet, men samtidig stærkt dramatiseret og anset for at være grådig. Det handlede her ikke længere om at dyrke ens egen død, men den andens død. Men sorgen har to sider: På den ene side giver sorgen hende nydelse og energi, på den anden side truer sorgen med at slå hende i stykker. Men hver gang myten truer med at blive for introvert og lukke om sig selv, træder tre stjerner frem på siden og skubber til fortællingens fremdrift.

* *
*
*
*

Stjernerne leder den sorgfulde Inger på vej, og gråden begynder at ændre sig: ”Hun blev ved at græde, men hun græd gennem latter”. Langsomt begynder hun også at indse, at Axel kommer fra den grav, han ligger begravet:

Du har Jord og Grus i Haaret, snakkede Inger lykkelig og forgrædt. Der sidder Smaasten på Bagen af dine Hænder (...) Du er saa kold! udbrod Inger, og hendes Stemme blev raa af den Frysning, der rystede hende fra Hoved til Fod. Hun stillede sig tilfreds, græd og lo, hun hikkede.

Tre stjerner viser sig igen på papiret og markerer en ny udvikling i sorgarbejdet: ”Sig mig, hvordan der er under den sorte Jord i Graven hos dig? spurgte Inger kærligt, fuld af Frygt og Omsorg. De sad saa godt sammen i den venlige Nat, i det hvide Kammer. Og hvorfor har du din Kiste med?” (KF: 165). Hvorefter Axel svarer:

Min Kiste har jeg med, fordi jeg ellers kunde blive hjemløs, den er mit Hus, svarede Axel tro. I min Grav har jeg det godt. Jeg har det godt, naar du trøster dig, Inger. Naar du synger og er glad, da glemmer jeg. Jo min Kiste er fuld af Roser, jeg sover paa Roser i Himmerigs Mørke. Det er vidunderligt at hvile i Jorden. Naar du traller i din Stue og er glad.

Og da Inger vil med ham, svarer Axel med samme afsæt som den originale folkeviser: "Naar du sørger og klager for mig, Inger, naar du græder, da løber min Kiste fuld af levret Blod! Der er forfærdeligt i Graven. Kære Inger, hvorfor længes du efter mig? De døde skal blive nede, hvorfor begræder du mig, jeg er død, hvorfor elsker du mig?" De to modstillede billeder viser forholdet mellem den rationelle naturalisme og den antirationalistiske del af modernismen. I naturalismen er døden slutningen på al eksistens. Når noget dør, skal det lades være dødt. På den måde bliver sorgen irrationel, fordi den handler om at kaste sin opmærksomhed på noget, der ikke længere eksisterer. Modernismen, derimod, giver med sin metafysiske udvidelse af rummet plads til sorgen. Den giver plads til sjælesorgen, til dybden, til det dunkle og det uforklarlige, som sorgen kan føles som. Men modstillingen af billederne kaster også andet fra sig. Den viser, at Inger ikke er ked af det hele tiden. Sorgen er dermed lunefuld og umiddelbar, og når den rammer, rammer den altså hårdt og inderligt. Og det er netop denne irrationelle, indre følelse, som modernismen vil vise, er en ligeså legitim og reel virkelighed som realismens skildring af døden som en ydre begivenhed. Derfor er denne oplevelse af døden nødt til at blive fremstillet i en form, der ikke mimer virkeligheden, men antager mytens billedlige og surreelle form.

Herefter går myten over i sin afsluttende fase, udtrykt grafisk via tre nye stjerner. Tiden er kommet til, at Axel må tilbage i graven, for "Nu bliver Himlen hvid, alle lig søger Jorden". Inger løber efter Axel, men begynder nu samtidig at se Axel i et andet lys: "Da saa hun, at Axel falmende. Der drev Blod og Vand af hans Mund (...) Axels Øjne opløstes, hans Kinder svandt fra Benet. Hans blottede Fødder, som han stod paa, havde lidt gyseligt af Jorden" (KF: 166). Fortællestilen nærmer sig her næsten det naturalistiske, som vi kender fra de faktiske dødsscener, hvilket er med til at gøre scenen makaber, men også realistisk for læseren. Blot er der her formentlig tale om en ikke-faktisk begivenhed, idet verifikationen af tid, rum og fortæller er vanskelig, hvilket er et stærkt derealiserende træk. Vi får som læser sået tvivl om fortællerens troværdighed. En tvivl, der er meget typisk for den modernistiske fortællertype.

Myten afsluttes med, at Inger til sidst ikke længere er sorgfuld. Hun har stadig Axel i tankerne, men ønsker ham ikke tilbage og har i stedet løftet blikket og ser nu frem "efter de blege Stjærner" på himlen. Inger bevarer mindet om Axel i sine tanker, mens hans anonyme krop skænkes til jorden: "den døde Mand slap i Jorden. Hun saa ham ikke mere" (KF: 166). Tabet er blevet en realitet for Inger – og det er til at leve med.

Selvom mange har læst kapitlet som en pastiche over folkevisen (f.eks. Povlsen 2000), deler jeg Kristensens mere positive syn, der i myten genfinder folkevisens "følelsesmæssige funktion" i form af "stemninger af erindring, vemod og sorg" (Kristensen 1959: 115). Myten

bekræfter dermed på sin egen følsomme og naive måde en af modernismens referencer, Nietzsche, der så det indre kaos som en nødvendighed for et indre kosmos. Gennem sorgens nedbrydning opnåede Inger en forsoning med tabet. Mens de mange realistisk-naturalistiske skildringer af døden, som vi så nærmere på i forrige analysedel, minder os om vores dødsdømthed, giver ”Inger” os mulighed for at forbringe os i et rum, hvor vi kan søge bagom døden og sorgen. Den giver mulighed for at undersøge sorgens legitime eksistens gennem modernismens nedbrydelige og opbyggelige funktion.

4.2.3 ”Grotte” – civilisationskritik og den legitime hæslighed

I læsningen af den første dødsmyte så jeg nærmere på, hvordan døden som en figurativ idé blev skildret i romanen. I læsningen af den anden dødsmyte undersøgte jeg fremstillingen af døden i relation til sorgen. I denne sidste dødsmyte vil jeg undersøge, hvordan døden i kraft af tabet af transcendens og tro skildres ud fra en ny og mere verdslig forståelse i form af den evigt fremskredne temporalitet. Denne nye forståelse af døden placerer mennesket i den jordiske, begrænsede tid frem for i den religiøse evighed. Analysen tager afsæt i romanens næstsidste kapitel ”Grotte” i tredje og sidste del, hvor jeg vil argumentere for, at modernismens hæslighedsæstetik og sproglige underliggørelse tilsammen udgør mytens æstetiske fundament i skildringen af dødens temporale form. Som i de to foregående myter vil jeg argumentere for modernismens dobbelte funktion: via nedbrydningen af alt det sande, det gode og det skønne i livet, frigøres grunden til et nyt og opbyggeligt livsprojekt, hvor det hæslige og grimme i døden også finder vej ind i tilværelsen. På den måde kan myten også ses som en indledning til den tredje og sidste analysedel om det eksistentialistiske perspektiv på døden.

Ligesom ”Inger” knyttede sig til en af romanens vigtigste personer, Axel, er ”Grotte” knyttet til Mikkel. Mytens kobling til romanens handling er kort den, at Mikkel på sit dødsleje på Sønderborg slot drømmer om de to nordiske skæbnegudinder, Fenja og Menja, hvis grottesang han genkender fra tidligere: ”Hver Nat kom en ringende, søndrende Lyd nærmere til Mikkels venstre Øre (...) Det var den samme Lyd, han havde sporet i sin Ungdom” (KF: 223). Drømmen bruges derefter som afsæt til en universel og generel historie om livets nederlag til den altid triumferende død:

Det var Lyden af en Stenkværn. Det var den nære Lyd af Grotte, som Fenja og Menja svinger i Nordpolsnatten. Deres Møllesang skal tage dig, den skal komme indenfra i din Hjerne som søndermalende Stenlyd. Dit Hoved skal blive Centret for Grottes Hvirvler af Verdensstøv, for Fenjas og Menjas splintrende Kværnsang

Ved at finde sit forlæg i nordisk mytologi, som den islandske høvding, forfatter og skjald Snorri Sturluson indsamlede og gengav i et af de mest betydningsfulde værker fra den nordiske middelalder, markerer ”Grotte” modernismens interesse for intertekstualitet, hvor traditionsbevidsthed og traditionsbrud smelter sammen. Værket, der hentes fra, er *Edda* (ca. 1220), hvor de omtalte mytologiske figurer Fenja og Menja indgår i fortællingen om kong Frode. Fortællingen går kort ud på, at kong Frode i forbindelse med et besøg hos en svensk konge køber to trækvinder – Fenja og Menja – af en jætteslægt. Kongen tager de to ”store og stærke” kvinder med hjem til Danmark. Her beordrer han dem til at slide ved kværnen Grotti, hvis egenskab er, at den kan male alt ønskeligt frem. Kongen ønsker sig først lidt guld, fred og lykke, men overtages hurtigt af grådighed. Jættekvinderne straffer derfor kongen ved i sin Grottisang at male en hær frem og forvandle guld, fred og lykke til forarmethed, kaos og død (Sturluson 2012: 170-177).

Det narrative formål i mytens oprindelige form er således primært at demonstrere den menneskelige grådighed og straffe den ved at male kaos frem. Myten er på den måde ikke blot et tidligt eksempel på det hæsliges æstetik, men også på det hæsliges sejr over det skønne, der samlet set har en civilisationskritisk funktion. Det er denne æstetik og funktion, som videreføres i ”Grotte”, men som anvendes til at skildre temporalitetens uundgåelighed, hvor alt, der er smukt, ungt, lyst og fint, ligger under for tidens vilkår om aldring, slid og nedbrydning. Det er denne kendsgerning, myten gør sig anstrengelser for at accentuere som en uafrystelig og legitim del af tilværelsen.

Måden myten gør dette på, er som omtalt bl.a. gennem kampen mellem det sande og det uhyggelige, det skønne og det hæslige, det smukke og det grimme. Hvor Fenja synger om livets lyse sider, tager Menja sig af de mørke. Kvinderne synger hver for sig, men på samme tid. Fenja maler ”Solopgang”, ”Blomster” og ”frodige Ager”, mens Menja maler ”Sygdom og Tørke” og ”Hagl som Knoer”. Fenja maler ”Foraar og blaa Bølger” og ”faar Sommeren færdig i Tide” med ”grønne Skove fulde af Sangfugle”. Hun maler ”Kærlighed, Glemsel og lyse Nætter”, mens Menja river ned med ”Fimbuls Mørke”, ”Askeregn, Visnen” og fører ”Vinteren ind i Sommerens Hjærte” (KF: 223).

På trods af den dissonantiske klang mellem de forskellige billeder, er de forskellige vers i begge positioner smukt indlejret i en stram komposition, hvis kunstneriske stringens formalt set repræsenterer en opskrivning til de højere lyriske udtryksformer, som kunsten traditionelt set har brugt til at tøjle det onde. Denne høje skrivestil ses også stilistisk i anaforen ”Vi maler dig”, der gentages adskillige gange og forstærker det højttidelige i myten. De mange naturbilleder, der gør det hæslige smukt, kalder ligeledes på en æstetisk nydelse. Her portrætteres det hæslige

som det skønnes modbillede, og som noget det skønne selv føder og til dels kontrollerer gennem et stramt formsprog. Myten kan i den sammenhæng betegnes som et prosadigt, hvor lyrik og epik blandes, og som får den betydning, at det hæslige bliver til en ny form for skønhed. Her sammenfattes af Baudelaire: ”kunstens vidunderlige privilegium, at det forfærdelige bliver til skønhed, når det udtrykkes kunstfuldt, og at smerten, underlagt rytmer og leddelt orden, fylder ånden med rolig glæde” (Baudelaire via Mønster 2009: 245). På den måde bliver det hæslige sekundært eller jævnbyrdigt med det skønne.

At døden som det hæsleges kilde i ”Grotte” alligevel ikke stiller sig tilfreds i en sådan position, ses i mytens afslutning, hvor det skønnes æstetik tvinges ind under den hæslige æstetiks erfaringsverden og underliggjorte billedsprog. Hvor Fenja til at begynde med ”maler dig forår og blaa bølger”, mens Menja ”maler dig vinteren ind i sommerens hjerte”, maler de nu i fællesskab i den hæslige æstetiks ondskab ”Håbet tyndt i dig” og frembringer underliggjorte metaforer som ”hostende Isbjerge” (KF: 226). Det er modernismens sprogkrise, som her viser sig i arbejdet på at opløse det realistiske normalsprog via opfindelsen af nye og originale sammenhænge til at skabe nye erkendelser.

Men underliggørelsen viser sig også i den måde, tiden skildres på i myten, der ligger i forlængelse af myten som genre generelt. Her har den temporale konstruktion opløst den narrative kausalitet og verificeringen af forestillingsverdenen, som vi kunne opleve i forbindelse med de realistiske dødsscener. Det er mytens cirkulære tid, som metaforisk udtrykkes i grottekværnen, der kører rundt og maler. Her er kildeområdet en stenkværn, der dels konnoterer en uendelig cyklisk bevægelse og dels konnoterer, at alt det, der ender under kværnen, opløses fra sin oprindelige form og bliver en del af den store samlede masse. På realplanet bliver stenkværnen symbolet på døden, der med tidens tand ødelægger alt. Så selvom den konkrete tid ophæves til en cirkulær, hvor de mange naturbilleder understreger naturens cyklus fra sommer til vinter som kildeområde, så betoner myten alligevel mennesket som et temporalt væsen, der er bundet til tiden. Tiden er altså både konkret og progressiv, abstrakt og cirkulær.

Samlet set kan man sige, at det hæslige og det skønne indledningsvist i ”Grotte” synger hver for sig i en smuk og ordnet komposition. Senere synger de i kanon, men med afsæt i hæslighedens sprog og billeder. På den måde bliver det hæslige hverken sekundært til eller jævnbyrdigt med det skønne, men tværtimod den stærkeste æstetiske udtryksform. Det er den radikale dødsforståelse, hvor livet og døden smelter sammen i en billedliggørelse af Mikkelss senere så omtalte formular: ”Den der ikke dør hver dag skal aldrig leve”. Det er modernismens hæslichedsæstetik og underliggørelse af sproget, der med døden som grundtone understreger

mennesket som et temporalt væsen, der er bestemt af tiden og dens ødelæggende vilkår. Myten hæver sig dermed ikke blot over mennesket, men over hele bogens historier om den fysiske død i relation til individer, samfund og offentlighed. Præcis som tiden, der materialiserer sig i mytens adskillelige gentagelser af det præsensbøjede verbum ”maler” for at accentuere dødens konstante og egenhændige kraft over den menneskelige eksistens.

4.2.4 Dødens nedbrydelige opbyggelighed – Sammenfatning

Sammenfattende for den modernistiske funktion i romanens dødsrepræsentationer er, at den understreger døden som en tabsoplevelse, der illustrerer de mange tab af mening. Den modernistiske dødsfremstilling er således forestillingen om, at kunstværket er det sted, hvor modernitetens tabserfaring gennemspilles. Gennemspilningen foregår gennem tre myter, der behandler dødsmotivet, sorgen og forholdet mellem livet og døden, som tidligere var fast knyttet til bestemte forestillinger, men som i den transcendentstømte verden ikke længere giver mening. Myterne insisterer derfor på at bryde disse forestillinger fra traditionen ned, samtidig med at de insisterer på at bygge nye op. Hvor nedbrydningen sker i myternes sceniske fremstillinger, befinder opbyggeligheden sig i myternes fortolkningsrum.

I den første myte, ”Døden”, ser vi, hvordan døden som en religiøst overleveret figur har det svært i en sekulariseret verden, hvor den ikke længere giver mening. Det gestalter myten ved at nedbryde den figurative døds kendetegn én efter én, så den til sidst ikke længere giver mening og derfor dør. Men med nedbrydningen har myten sat noget andet i stedet, der er mere kompatibel med det moderniserede samfund, og som handler om samtalen om døden som et emne frem for som figur. Heri består mytens opbyggelighed, hvor fortolkningen og læsningen af myten netop har været en forskydning fra døden som figur til døden som et emne ved at gøre det, som mange finder svært: at tale om døden.

I ”Inger” genopstår Axel, der i sig selv er en afvisning af naturalismens rationalistiske blik, fordi myten dermed viser, at der findes et rum til døden, der ikke handler om en konkret begivenhed, men om følelser og stemninger. Myten understreger dermed sorgens legitimitet og i særdeleshed sorgprocessen, som følger efter et tab. Det er denne sorgproces, der først nedbryder, men siden frigør mennesket ud fra tanken om, at man må igennem nedbrydningen for at komme til opbygningen.

I den sidste dødsmyte ”Grotte” tager mystikken over, og de mytologiske figurer vokser frem som hhv. livet og døden. Først er de adskilt, men siden vokser de sammen og viser, hvordan livsdriften og dødshengivelsen hænger sammen. I en verden, hvor den kristne evighed ikke længere giver mening, må tiden gennemgå en forvandling, der afspejler dette. Derfor bliver dét,

de to mytologiske figurer kæmper om, tidens tand. Den nye tid er både en konkret, progressiv tid, der afspejler mennesket som et temporalt væsen, og en cirkulær tid, der gennem årstiderne understreger tiden som et metafysisk fænomen, mennesket ikke kan kontrollere.

Udover de mange ligheder i forhold til at gestalte tabet af transcendens, er de fælles om at levere et andet formsprog, der udfordrer det realistiske og dets patent på at beskrive virkeligheden. Dette sker gennem den tidligere nævnte underliggørelse og gennem destabiliseringen af myternes subjekter. I ”Døden” er den klassiske dødsfigur ikke fremstillet på traditionel vis, men er blevet dekonstrueret. I ”Inger” er Inger ikke stabil, og i ”Grotte” nedbrydes det smukke billede i hæslichedsæstetikens billede. Myternes verdener fremstilles heller ikke som genkendelige, men underkastes flere derealiserende træk såsom overnaturlige væsener og opløsning af naturlove. Trods underliggørelsen via formen er modernismen dog stadig en legitim virkelighedsbeskrivelse.

4.3 Den eksistentielle død - dødsrefleksionerne

Den tredje og sidste dødsrepræsentation, vi skal stifte bekendtskab i forbindelse med *Kongens Fald*, er den, der knytter død og eksistens sammen via de nye erkendelser, som det realistiske og modernistiske perspektiv på døden anskueliggjorde: mennesket er et socialt, biologisk og temporalt væsen. Udbygningen, som eksistentialismen står for, handler om at kombinere de foregående erkendelser med ideen om, at det meningsfulde liv går gennem erkendelsen af, at mennesket er i en konstant fremløben mod sin egen død. Med afsæt i Heidegger præsenteres således et mere eksplicit normativt dødsperspektiv ud fra to antagelser: Døden er for det første hverken livets negation eller dens modsætning, men selve det, der strukturer hele tilværelsen. Dette indebærer, for det andet, at visheden om ens egen død må placeres i alle dele af livet for at kunne leve autentisk og dermed i harmoni med sig selv. Det eksistentielle problem, som eksistentialismen tager under behandling, er naturligvis, at disse to antagelser om døden for de fleste er et tabu.

For at belyse dette nærmere vil jeg i nærværende analysedel se på, hvordan døden opfattes og behandles af hhv. romanens fortæller og dens hovedkarakterer, Mikkel og Axel. Jeg argumenterer for, at mens Mikkel er defineret ved dødsangsten pga. sin angst for at være i verden, er Axel defineret ved man'ets dødsfascination, fordi døden for ham handler om andres død. Heroverfor argumenterer jeg for, at fortællerens tanker om døden er analoge med Heideggers egentlige væren. Analysen vil tage afsæt i en række scener og passager, som jeg nærlæser. Jeg indleder med Mikkel, herefter Axel og afslutningsvis fortælleren. Formålet med analysedelen er således at undersøge, hvad vi som læsere kan bruge det eksistentielle dødsperspektiv på *Kongens Fald* til at lære noget nyt om døden samt at vise forbindelsen til de to foregående analysedele.

4.3.1 Mikkel og dødsangsten

Mikkel er om nogen kendetegnet ved modernismens splittede subjekt, der med Roland Barthes ord "ikke længere [er] pænt og homogent som i det kartesianske *cogito*" (Barthes 1993: 75). Årsagen til det har vi allerede stiftet bekendtskab med i foregående analysedel om den metafysiske død, hvor især bruddet med den transcendentale tilværelsestolkning har destabiliseret de faste holdepunkter i tilværelsen. Døden er dermed ikke længere givet på forhånd, men er med eksistentialismen blevet et eksistentielt problem, som den enkelte selv må forholde sig til. For Mikkel får dette brud alvorlige konsekvenser, hvis syn på døden også er splittet. Trods en række modsatrettede forsøg i de indledende kapitler, hvor Mikkel ved egen kraft forsøger at konfrontere visheden om sin egen dødelighed, kendetegnes hans forhold til

døden ved dødsangsten. Disse kampe, der i heideggersk forstand egentlig er en kamp med sig selv, er her indledningsvist interessant at se nærmere på, fordi de som et klassisk 'enten eller' lægger grunden til Mikkels fastlåste dødsangst. Enten skal døden overvindes med selvmordet som løsning: "Bedre var det, om han hang i et Reb midt oppe under Himlen, saa vilde Stillingen maaske svare nogenledes til hans indre Svimmelhed (KF: 11), eller så skal døden nægtes eksistentiel betydning gennem den romerske digter Vergil (KF: 13), der er inspireret af Epikurs dødssyn: "Når vi er, er døden ikke til stede, når døden er, er vi ikke til stede"⁴. Mikkkel ender kortvarigt med at internalisere sidstnævnte ideal, som han finder personificeret i prins Christiern – den senere kong Christiern – der for Mikkkel repræsenterer alt det, han gerne selv vil være: et ægte renæssancemenneske, der med sin udødelige sjæl hæver sig over døden: "Han [Mikkkel, red] sugede sine Tænder og skottede op mod Skyerne, fulgte blinkende en Fugl med Øjnene og talte Latin til sin udødelige Sjæl." (KF: 17). Men drømmen om udødelighed brister hurtigt, da han står ansigt til ansigt med virkeligheden, hvor han først smides ud af universitetet, siden bliver hjemløs og som konsekvens af de to foregående er henvist til ensomhed.

Splittelsen mellem selvmordet og dødsforagten afspejler begge man'ets forhold til døden, idet begge "løsninger" er udtryk for at ville bestemme over den. Som omtalt er det imidlertid ikke man'ets dødsforhold, som kendetegner Mikkkel, men dødsangsten, hvis definition, Mikkkel personificerer til perfektion: "Det, denne angst er angst for, er i-verden-væren selv" (Heidegger 2014: 283). Denne angst for at være i verden udtrykker sig f.eks. i Mikkels valg af refugium, som han finder i byens kirkegårde, hvor han sover "mellem Gravene", mens "Tiden forvandtes" og "Byen levede rundtom" (KF: 23). Da døden i dette tilfælde imidlertid ikke er et fysisk dødsperspektiv, men et eksistentielt, er døden ikke noget, Mikkkel fysisk kan beskytte sig mod. Den er en del af ham selv som et nedbrydeligt og opbyggeligt konstitutiv i hele tilværelsen med angsten som dens eksistentielle stedfortræder. At Mikkkel vælger kirkegården som sin nye residens, virker derfor mod hensigten. I kapitlet "Otte Iversens Fald", hvor Mikkkel utilsigtet opholder sig på kirkegården efter mørkets frembrud, får dødsangsten den perfekte manege til at udfolde sig som et surreelt og uhyggeligt fænomen:

Mikkkel rystede af Rædsel, han satte sig op og paakaldte ufrivilligt den Onde, han bandede rasende — i hede Helvedes Navn! Der laa Gravene tavse og mætte af Ondskab, Kors og Sten grinede med raa Fortrolighed i Mørket — alt det ildesindede, der er usynligt og som triumferende lader være at vise sig, svævede i Nærheden og blæste efter Mikkkel. Han bævede, han saa truende frem for sig og hviskede Satans Navn i sin Hede. Mikkkel tvang sig til

⁴ <https://da.wikipedia.org/wiki/Epikur>

at se i en og samme Retning i længere Tid, fristet af sin Dødsangst til at blotte sig og give Helvede frit Spil endnu (...) han vendte sig bragt til det yderste af Banghed, men der var ingenting” (KF: 34)

Ifølge Heidegger er dødsangsten på den ene side et positivt fænomen, der minder individet om, at det eksistentielt er på vej i en forkert retning. På den anden side benytter angsten sig af en særlig metode, der truer individet med tilintetgørelse ved at lade det føle intetheden (Heidegger 2014: 283). Mikkel er i citatet ovenfor tydeligvis truet, og gravene bliver repræsentanter for den død, som Mikkel ikke kan håndtere, og som tyranniserer ham med sin paralyserende effekt. Mikkel har dermed ikke blik for angstens positive effekt. Hvor døden i naturalismen blev gjort tam gennem at indskrænke den til en fysisk, ydre begivenhed, revitaliseres døden altså her i eksistentialismen med dødsangsten som et overnaturligt og uhyggeligt væsen. Dødsangsten er her noget indre og svært verificerbart, der kommer indefra Mikkel selv, og som efterlader ham udsat og fremmedgjort over for sin omverden og sig selv. Angsten beskrives som usynlig, men samtidig altid i “Nærheden” og som et “ingenting”, der ikke handler som et menneske: “Intet gav sig tilkende, den stille Grusomhed vilde ikke give ham Naadestødet” (KF: 35). Dødsangsten er individets grundstemning, der kan føles og opleves, men ikke ses som en konkret begivenhed. Derfor er angsten i ovenstående scene fremstillet på en måde, hvor den realistiske verifikation af tid og rum er afløst af en mere undefinerbar, stillestående tid, og et rum, der ikke længere afspejler en ydre genkendelig verden, men snarere en indre, subjektiv. Scenen afspejler dødsangstens påvirkning af Mikkel ved at understrege det surrealistiske med besjælinger, der på ene side repræsenterer det kendte (de menneskelige træk) og det ukendte (de umenneskelige træk) på samme tid. Det skaber en uhyggelig stemning, der truer Mikkel med tilintetgørelse. Egentlig vil dødsangsten ”blot” åbenbare Mikkel for sig selv og kan derfor betragtes som et nyttigt, eksistentielt redskab i tilværelsen til at minde én om at forfølge mere meningsfulde projekter. Mikkel efterlades til slut mellem to valg. Enten kan han vælge “at faa Ro på sig” og forblive uændret, eller så kan han vælge at “føje Naturen”, dvs. sin dødsangst, og vælge en ny vej i tilværelsen. Denne sidste mulighed er naturligvis pointen med Heideggers beskrivelser af dødsangsten, men Mikkel er så bange for at vælge forkert og forbliver i dette limbo uden at træffe et valg: “Han havde slaaet det hele hen, det var umuligt, der var ingen Fornuft i det”.

Mikkels dødsangst viser sig imidlertid ikke kun, når han er selv med sine tanker, men også i direkte møde med den verden, han har så svært at være i. I kapitlet ”Stenene bæres af By” er Mikkel i selskab med en række sømænd, og da han igen konfronteres af intetheden repræsenteret ved ”det spejlstille Vand” (KF: 47) rammes han igen af en dødsangst, der truer med at tilintetgøre ham: ”Jeg er for længe siden solgt til Undergang, raabte han saglende og

gispende, jeg er saa arg en Sjæl, at ikke engang Satan vil eje mig (...) jeg er fuldstændig ene Mand". Mikkel udtrykker her problemer med den eksistentiale subjektivitetstanke, som er konsekvensen af bruddet med transcendenten og troen, og hvor de eksistentielle sandheder, som før var knyttet til samfundet, nu er knyttet til individet selv. Ifølge Heidegger indebærer det transcendentale brud, at vi på den ene side må tage vores død på os som et særligt personligt mål og på den anden side tillade dødsangsten være vores kompas i livet. Men igen formår Mikkel ikke at tage døden på sig og giver i stedet op: "Jeg opgiver bare det hele, naar jeg ikke vil længere, det er en nem Sag, og gaar min Vej".

Med dødsangsten som det, der kendetegner Mikkel, er det da også først til sidst som en gammel mand, at Mikkel indser, hvad hans dødsangst har forsøgt at fortælle ham: "Den der ikke dør hver Dag, skal aldrig leve. Men Mikkel havde aldrig ville dø" (KF: 219). Han forstår, at hans flakkende liv skyldtes, at han aldrig rigtigt kunne tage døden på sig. Mikkel er i sit liv sluppet levende fra døden i form af selvmordet, henrettelsen og krigen, som mange andre dør af i romanen. På den anden side har han aldrig oplevet den ægte kærlighed eller det trofaste venskab, som andre oplever. I stedet faldt han hen i en dyb fremmedgørelse, som fortælleren opsamler således:

Og hvordan gik det dig, hvad blev der af den fødte Mildhed i dit Hjærte, den dybe Trang til at bruge Godhed mod alle, der holdt dig søvnløs i din Ungdom? Livet vilde ikke forløse din overmægtige Trang til Lykke, det nødte dig til Had, Hævn, og du blev hjemløs. Tilsidst fablede du om at befinde dig som hjemme paa et vildfremmed Sted længst ude i Verden og klage der, om ikke andet saa græde din ufattelige Sygdom ud. Men heller ikke, ikke en Gang din Sjæls grænseløse Mon af Klage og Smærte vilde Livet forløse (KF: 122).

Mikkels liv må da ses som en skuffelse, der minder om vigtigheden af at åbne sig for sin dødsangst og lade den hjælpe os med at sadle om, når livet er på vej i en forkert retning. Med Mikkel får vi altså et eksempel på en karakter, som vi på den ene side kan identificere os med, fordi hans forhold til døden afspejler en særlig menneskelig tilgang, hvor de højest attråværdige etikker ikke altid bliver fulgt, men som på den anden side afspejler en tilgang, som vi som læsere må forsøge at undgå, hvis vi vil forhindre at blive fremmedgjorte over for os selv og vores omverden.

4.3.2 Axel og man'ets trivielle syn på døden

Allerede i romanens første kapitel, "Mikkel", præsenteres vi for man'ets dødsfortrængning, der senere i romanen skal blive kendetegnende for Axels forhold til døden. Man'ets dødsforhold finder sit udtryk i en flok tyske soldaters fortællinger til hinanden. Mens en af soldaternes

fortællinger om kærligheden truer man'ets smerteløse måde at være i verden på ved at tale til deres dødsfrygt gennem påmindelsen om det, de har efterladt og kan risikere at miste, eller det, de endnu ikke har og måske aldrig skal nå at opleve, illustrerer en anden soldats naturalistiske beskrivelser af dødens grusomhed, hvordan man'et forskyder dødsfrygt til dødsfascination:

Da Historien endelig var ovre, blev der ganske stille, som om man havde mærket Forstemtheden (...) Men nu skar Samuel igennem med en anden Historie. Han var ikke ung, det var ikke om Kærlighed, han fortalte, men om en vis sindssyg Slagting, han havde været med til en Gang, hvor de traadte Tarmene ud af Folk med Støvlehælene og kvalte dem i deres eget Møg. Denne Beretning gjorde Luften i Stuen ligesom mere raa og frisk at aande" (KF: 8-9).

Dødssynet, som her udtrykkes, er det dødssyn, som Heidegger finder karakteristisk for hverdagsmennesket, og som han som omtalt betegner som man'et. Ligesom Axel forholder man'et sig ikke til sin egen død, men forfalder til trivialiteter gennem hverdags snakken med andre. Præmissen for snakken om døden er, at den forholder sig distanceret. *Man* ved f.eks. godt, at *man* skal dø, men *man* forklarer sig selv og andre, at det ikke er aktuelt lige nu at forholde sig til (Heidegger 2014: 289). Forståelsen af døden som et metafysisk fænomen, hvor døden sættes ind i sammenhænge, der vedrører menneskets særlige måde at være til på, fravælges af man'et til fordel for en fysisk, håndgribelig død, og som i Axels tilfælde finder sit udtryk i en særlig dødsfascination, der vedrører krig. I "Axel ridder frem", der ikke blot indleder romanens anden del, men også introducerer Axel, stifter vi bekendtskab med denne dødsfascination. Mikkel, der her møder Axel for første gang, har egentlig spurgt til nyheder om København, men besvares blot kursorisk med ordene "Pest og Sygdom" og "en Ildebrand" (KF: 83), hvorefter Axel hurtigt går videre til krigen mod Sverige, som om intet er at sammenligne med det: "Axel blev ved at fortælle og kom ind paa Krigen i Vinter (...) Den optog ham stærkt endnu, han fortalte om Slaget ved Bogesund og de uhørte Strabadser i Tivedens Skove (...) Mikkel tav. Axel følte, at den høje tørre Landsknægt blev ved at tænke paa andre Ting (KF: 83-84). Fascinationen af døden som en spektakulær, ydre begivenhed, der tydeligvis ikke interesserer Mikkel, hvis dødsforhold, vi før fik defineret som orienteret mod den indre dødsangst, forfølger Axels relation til døden. Et lignende mønster ses nemlig i selskab med Otte i "Hjemkomst paany". Her møder Axel Otte på en kro, hvor han umotiveret og stærkt fascineret straks begynder at tale om krig og død, efter at Otte, ligesom Mikkel, har spurgt ind til nyheder udefra: "Axel fortalte villigt om Krigen i Sverig, om Slaget ved Bogesund og Kongens Sejr, om Tiveden og den svenske Sne . . . han blev opstemt af Fortæringen og priste Krigens Rædsler.

Af og til kremtede Otte Iversen, den Slags ubevidste Vanekremten, som Folk kan lægge sig til” (KF: 88). At fortællingen i øvrigt tager sig stærk og voldsom ud, ses i beskrivelsen af Ottes reaktion, der enten rømmer sig af nervøsitet eller i håbet om, at det vil få Axel til at skifte samtaleemne.

Axels forhold til døden er således præget af fascination og spænding i form af krig. På den måde mimer Axel Heideggers banale tilværelsesform, man’et, hvis dødserfaring er triviell og derfor kun interesserer sig for døden i sin groteske, fysiske optræden, som det nysgerrigt fortæber sig i. Ligesom i man’ets tilfælde får det som konsekvens, at Axels tilværelse forbliver uautentisk, fordi han undgår at tage ansvar for sin egen eksistens gennem at tage sin egen død på sig. Axel lever dermed ikke i en egentlig væren hen imod døden, men i en uegentlig. Det indebærer imidlertid ikke, at han som et ’man’ ikke konfronteres med sin egen død, idet man aldrig, ifølge Heidegger, kan fjerne døden fra den enkelte. Det er i stedet udtryk for en dødsfortrængning, hvor individet flygter fra sig selv med det resultat, at det bliver fremmedgjort over for sig selv (Heidegger 2014: 283). Det er denne fremmedgørelse, som slører Axels egen død, og som forhindrer ham i at overtage den, da han endelig konfronteres med den i en drøm. Drømmen optræder i kapitlet ”Lucie” og skal vise sig at indeholde en vision om Axels kommende død, men som Axel, forblændet af sin flygtighed og besættelse af glæder og lykke, ikke opdager:

Axel flyver, og dybt nede huler Vandet sig i lydløse Bølger, han ser Skibet skraat nede og overvejer ængsteligt, om han vil træffe det med den Retning han har. Det er som formaar han kun med yderste Anstrængelse at styrte derimod, skønt han flyver af sig selv. Men han naar i Sikkerhed ned paa Skibets Dæk. Det er Lykkens Skib (...) Det er Columbi Lykkes Skib. Han selv, den forliste Skipper, staar ved Roret og bøjer sit Dødningsansigt over Kompasset, Kursen er stik Syd; paa hver Side af sig har han en nøgen, rød Skovdværg, der vædsker giftigt overalt af Ælde. Og Sejlene bovner som Spindel fra Ræerne, Stjærnerne gennemskinner de fulde Sejl (...) Men agterude i det bratte Tømmerkastel, paa Dækket og under Dækket, i hver en Vraa og Rede venter Alverdens Kvinder; der er en af hver Slags fra Jordens tusinde Landskaber (...) Den enkelte er vel aldrig fuldendt, men ingen er undværlig; de mange tilsammen stiler mod Fuldkommenhed. De er alle meget nær ens paa Lykkens Skib, for saa vidt som hver for sig bedaarer (KF: 111-12).

Det er ifølge Heidegger døden, der individualiserer mennesket ved at ’give’ det et personligt mål, som det kan bevæge sig hen imod (Heidegger 2014: 282). Men i man’ets hverdagslige, trivielle snakken om døden underkastes Axel også de stærkt regulerende normer, som konstituerer denne snak. At se sin egen død i et tilsyneladende smukt og kunstnerisk komponeret billede som ovenstående indebærer en særlig form pessimisme, som man’et ikke

tillades, fordi det bryder med 'den gode stemning' i man'ets verden, hvor jagten efter nydelse ekskluderer smerten (ibid. 286). I drømmen antager han derfor, tro mod sin personlighed, at han er kommet til lykkens skib, hvor kvinder fra alle verdens fjerne hjørner, og gerne af så forskellig art som muligt, optræder. Denne lykke krakelerer imidlertid i flere sammenhænge. Mens han flyver, er han f.eks. hele tiden ved at styrte, hvilket indikerer, at Axel ikke er den, der styrer sit eget liv, men er styret af andre. Præcis som man'et er. Han bemærker ikke, at alle kvinderne er ens og ufuldkomne, hvilket afspejler hans trivielle og relativistiske eksistens, hvor den ene glæde blot overtager den anden for at holde smerten borte. Præcis som man'et gør. Axel ser derfor heller ikke, at alt på skibet enten er dødt eller overnaturligt. Tværtimod står der, inden han vågner fra drømmen: "Lykkens skib, Axel drømte sig ombord derpaa" (KF: 112). Igen et eksempel på man'ets dødsfornægtelse.

De stærke undgåelsesmekanismer, som kendetegner man'ets dødsfortrængning, viser sig også i mødet med døden som en privat og intim begivenhed. I kapitlet "Den lille skæbne" ligger Mikkel dødssyg i sengen med høj feber. Hvor fortælleren ikke udviser nogen form for besværlighed med døden: "Det saa ud til, at Mikkel skulde dø her i dette nøgne Kammer. Saa langt naaede han" (KF: 126), har Axel tydeligvis svært ved at forholde sig til sin vens tilsyneladende kommende død på en passende måde: "Axel kunde ikke sige noget. Hvad var der at tale om. Det var saa usigelig tungt (...) Saa greb han den hede Haand, stammede Farvel og gik". Igen udviser Axel man'ets syn på døden, hvor dét at være åben over for døden betragtes som et tabu i modsætning til dét at fortrænge den. Selv flere dage efter, men i samme kapitel, hvor Axel opsøger den syge Mikkel igen, er forskellen mellem fortælleren og Axel endnu intakt. Hvor fortælleren beskriver Mikkels situation upåvirket, virker Axel halvt fascineret, halvt forskræmt: "Axel saa, hvor Mikkel var bleven dødelig bleg, han lod til selv at være klar over, at han laa paa sit yderste. Da Axel havde siddet en Time hos den døende i raadvild Bedrøvelse, vilde han gaa" (KF: 129). Axel påvirkes åbenlyst af at se døden, men betragter den stadig som noget, der ikke vedrører ham. Axel forsøger derfor at undvige døden gennem at trøste og overbevise Mikkel om, at han nok skal overleve og vende tilbage: "du skal se, du kommer dig, Mikkel!" (KF: 114). Med udråbstegnet forsøger Axel at accentuere over for sig selv og Mikkel, at han nok skal komme sig. På den måde yder han både "omsorg" over for sig selv og Mikkel, der igen mimer man'ets måde at undgå sig selv og andre i at komme i kontakt med egen død: "Man'et varetager på denne måde en *bestandig beroligelse over for døden*" (Heidegger 2014: 286).

Selvom Axel i løbet af fortællingen udsættes for en række begivenheder, der gør seriøse indtryk på ham – f.eks. det stockholmske blodbad og mordet på den unge svensker, som til

sammenligning ikke gør indtryk på Mikkol – er man'ets dødsfascination, dødsfortrængning og uegentlige væren hen imod døden det, som kendetegner Axels forhold til døden bedst. Her er døden på den ene side spændende og fascinerende, når den fremtræder som en storslået fysisk begivenhed. På den anden side er døden meningsløs og umulig at forholde sig til, når den fremtræder som en intim begivenhed, der vækker følelser om egen død. Axels "dødslege", som Kristensen (1959) kalder dem (s. 102), kontrasterer derved Mikkels ængstelige omgang med døden. Alligevel er Axels omgang med døden intet positivt alternativ til Mikkels. Det er derfor også først til allersidst, ligesom i Mikkels tilfælde, når Axel står ansigt til ansigt med sin død, at han tager sin egen død på sig i vendinger, der ikke blot mimer Heideggers egentlige væren hen imod døden, men også går meget tæt på Mikkels sidste tanker: "Det var ikke bittert at dø. Det er ikke saa haardt, siden man kan dø, inden man er død" (KF: 151).

4.3.3 Fortælleren og den egentlige væren hen imod døden

Mens jeg i læsningerne af den fysiske død kunne spore en eksplicit, kritisk-realistisk fortællerstemme, som ikke var bleg for at analysere og fortolke dødsscenerne, samtidig med han beskrev dem, men som i læsningerne af den metafysiske død var ændret til en mere beskrivende og implicit fortæller i dødsmyterne, er den eksplicitte fortæller tilbage i eksistentielle død. Denne gang er det dog ikke kun karakterne og verdenshistorien, som fortælleren hæver sig over i et stabilt og olympisk perspektiv, men også læsernes eksistentielle forestillinger om døden. Hvor vi med afsæt i Heideggers dødsteori i de to foregående læsninger kunne konstatere, at Mikkels og Axels forhold til døden hhv. er kendetegnet ved dødsangsten og man'et, argumenterer jeg her for, at fortællerens dødsrefleksioner på flere punkter er analoge med Heideggers egentlige væren hen imod døden. Jeg argumenterer for, at disse refleksioner understreges af en alvidende fortæller, der hverken forholder sig ængsteligt eller fascinerende til døden, men accepterende, og at dette dødsforhold derfor indeholder en etisk fordring til læseren at forfølge. For at vise dette tager jeg afsæt i to passager fra hhv. "Kongen Falder"⁵ og "Tiden", der reflekterer over forholdet mellem livet, døden og tiden.

Kapitlet "Kongen Falder" er ofte blevet fremhævet for kong Christiernes vaklende skibsrejse frem og tilbage mellem Fyn og Jylland, hvis ubeslutsomhed kan læses som et billede på det danske folk, der vil have alt (Axel), men ikke kan beslutte (Mikkol). Jeg vil imidlertid pege på, at kapitlet gemmer på i hvert fald én vigtig pointe mere, der ligesom foregående ikke blot skal læses i forhold til et konkret "han" i form af kongen, men som en eksistentiel meddelelse til

⁵ Da dette kapitel er forkortet i versionen fra 1916 og af ukendte årsager ikke indeholder netop de passager, som jeg vil diskutere, er jeg her nødsaget til at henvise til en nyere udgave fra 2015, hvori passagen indgår.

læseren. Følgende kommentar er således på den ene side den dom, fortælleren fælder over kong Christiern og hans mislykkede tilværelse, og på den anden side en art 'hele fortællingens morale', som læseren må forholde sig til eksistentielt:

Han alene kender til lyst, han alene ved noget om elendighed. Men det er også den stærke, der skal lære, at lykke og smerte er et på den fødende og dræbende jord. Han skal lære, at livet er opløsning, og opløsningen livet. Han skal vide, at livets lyst er oplidelse, at følelsens virksomhed er følelsens undergang, kraftens anvendelse er kraftens ophør (KF 2015: 152).

Fortælleren understreger, at døden er noget livet føder, og at alt, der har en begyndelse dermed også har en afslutning. Det radikale er imidlertid, at dette, ifølge fortælleren, ikke sker på to forskellige tidspunkter, men er en del af samme bevægelse, der iværksættes straks efter noget er begyndt. Det er denne sammensmeltning af det smukke og det grimme, som vi oplevede i dødsmyten "Grotte", og som nu spreder sig til alle områder af tilværelsen. Det er en syntese mellem livet og døden, som kan genfindes hos Heidegger, hvor individet allerede ved sin ankomst til verden omgående kastes ind i en dødsproces, der bevæger sig i en væren-hen-imod-døden (ibid. 282). Fortælleren frygter ikke forfaldet, men understreger vigtigheden af, at vi ikke fortrænger eller begræder det, men ser døden som livets endemål: "at livet er opløsning, og opløsningen livet". Det er døden som eksistensens grænse, som ikke bare kongen skal erkende, men også læseren. Fortælleren forholder sig derfor ikke morbidity til døden og agiterer ikke for at livet handler om at lære at dø godt. Hans position er i stedet som Heideggers, at vi skal lære at acceptere, vi skal dø, og at døden og livet følges ad. En pointe, vi også genfinder hos Kristensen (1959): "Det må forstås derhen at livet kræver hengivelse og at hengivelsen bærer døden i sig, liv og død er knyttet sammen, det er en og samme fortsatte proces" (s. 101). Det er denne proces, som kan oversættes til tidsligheden, og som ikke bare mennesket er funderet i, men som alt ifølge Heidegger er funderet i. Fortælleren vil derfor ikke kun "lære" læseren at forholde sig til døden på en autentisk måde ved at henvende sig høfligt med anvisninger – han vil også vise, at der ikke er noget alternativ til det. Det gør han i det kapitel, der passende hedder "Tiden":

Og Tiden den gik. Tiden tog Overhaand. Dagene greb om sig, og Aarene udbredte sig som et smitsomt Onde, der er hinsides menneskelig Magt. Det Folk tog sig for, fik de halvt begyndt; det de skimtede færdigt i det fjærne, slyngede Tiden som et Makværk for deres Fødder. Og det var allerede Aar og Dag siden altsammen; gamle Folk talte derom som noget de kunde huske. Famlende Førsteforsøg blev forladt af Tiden, men det var endelige Kendsgærninger, da Solkuglen allerede hvirvlede sin Ild og sin Aske ind i et nyt Aarhundrede. Mændene sank

forglemte i Jorden, men deres Tilløb til Handling blev staaende som ubestemmelige Støtter ved Vejen indtil evig Tid. Deres Historie saa ud som et Landskab efter Flod, hvor Grushobe og sorte Træer med blottede Rødder bedækker Jorden, som er gold af Salt og Slam, saa langt Øjet naar (KF 184).

Tiden er her et metafysisk fænomen, som mennesket ikke kan kontrollere, men som mennesket derimod kontrolleres af. Med tabet af de religiøse forestillinger om evigheden, der beskriver et uendeligt tidsrum, er mennesket begrænset af tidens væsen, der tvinger mennesket til at opgive projekter, før de er fuldendte, og som uden menneskelig indblanding kaster det frem i tiden. Der er altså ikke tale om den almindelige tidsforståelse, som vi stødte på i forbindelse med de realistiske dødsscener, hvor tidsligheden kom til udtryk via en række konkrete begyndende og afsluttende nu'er, og som blev bestemt og isoleret som en række før'er, nu'er og efter'er. Det er i højere grad den tidslighed, vi fandt i dødsmyterne. Tidens væsen er i ovenstående fremstillet panoramisk og i et hurtigt fortælletempo for at markere dens tredimensionelle enhed med tre synkrone ekstaser: en fremløben mod fremtiden, en gentagelse af fortiden og nutidens øjeblik. Det er dette brede tidsperspektiv, der i samme øjeblik er synonym med "Dage", "Aarhundrede" og "Historie", og som kendetegner menneskets særlige måde at være i verden på. På den anden side er det også den ubehagelige sandhed om tilværelsens korthed, der er bestemt af det, Andersen (2011) kalder for "en lov om tidens almagt", hvor tiden og døden tilsammen udgør "et fysisk-biologisk onde hinsides menneskelige magt, spottende ethvert menneskeligt ideal, intention og aktivitet" (s. 109). Tiden er således menneskets eneste autentiske måde at være til på, som Heidegger ville sige det, og det er netop denne pointe, som genfindes hos fortælleren, og som læseren bør internalisere. Døden er med andre ord ikke meningsløs – den er livets meningsfulde forudsætning.

4.3.4 Dødens meningsfulde afgrænsning af eksistensen – Sammenfatning

Det er i forskellen mellem karakternes og fortællerens indbyrdes syn, at vi som læsere ikke blot bliver klogere på døden som fænomen, men i særdeleshed på forholdet til vores egen død. Mens Mikkel og Axel repræsenterer en bekræftelse af to uønskkelige, men meget menneskelige måder at forholde sig til døden på, repræsenterer fortælleren det ideelle og efterstræbelsesværdige dødsforhold, som læseren kan tage til sig. På den måde er alle tre eksempler eksistentielt meningsfulde, fordi de på hver deres måde diskuterer døden som et eksistentielt problem med forskellige udfald. For Mikkel var døden en evig kilde til angst. Han var så bange for døden, at han ikke magtede at tage en beslutning af frygt for, at det kunne blive hans livs sidste. Når Mikkel blev konfronteret med døden i sine tanker, viste den sig derfor som den tilintetgørende dødsangst. Heroverfor afspejlede Axels dødsforhold man'ets trivielle dødsfascination. Dødens

eksistens handlede ikke om Axels egen død, men altid andres. Axels manglende respekt for døden resulterede i, at han aldrig kunne slå sig til ro, fordi han så en mening i alt og dømte alt lige. Mikkel og Axel er ofte blevet betragtet som hinandens modsætninger, og sammenfatningen udtrykker da også dette. På den anden side er de fælles om at leve uegentligt. De mangler begge reel mening i tilværelsen, fordi de ikke har taget døden på sig. Det er her, romanen refererer til sig selv, for hvordan kan man tage døden på sig, hvis ikke man ved hvordan – hvis ikke man har nogen at tale om den eksistentielle død med? Selvom *Kongens Fald* er en roman, hvor døden hele tiden er i forgrunden, forekommer der imidlertid ingen eksempler på samtaler om den eksistentielle død mellem karaktererne. Der findes derimod flere eksempler på, at fortælleren henvender sig direkte til sin læser med opbyggelige sammenfatninger om døden og eksistensen. Vi har i den forbindelse set nærmere på to passager, hvor fortælleren sætter døden ind mod døden ved at acceptere den og erkende, at livet er en konstant væren hen imod døden. Dermed bidrager analysen af forholdet mellem karaktererne og døden til en selvransagelse hos læseren gennem det, man kunne kalde for en negativ identifikation. De forskellige karakterer repræsenterer en prisme, som læseren kan bevæge sig igennem med det formål at ændre sider af sig selv. Det æstetiske engagement i den eksistentielle dødsrepræsentation kan få læseren til at stoppe op og spørge sig selv: lever jeg mit liv som karaktererne og fortælleren og i så fald, hvordan kan jeg på baggrund af deres erfaringer forbedre det?

5 Konklusion og diskussion

Jeg har det i det foregående gennemgået en litterær samtale om dødsrepræsentationerne i *Kongens Fald* med det formål at opnå indsigt i døden. I en række læsninger inden selve analysen identificerede jeg en samling af forskellige dødsrepræsentationer. Ved at konsultere en række litteraturteoretiske principper om døden i litteraturen har jeg kunnet gennemføre en reduktion af repræsentationerne. Da de litteraturteoretiske principper om døden samt mine indledende læsninger betonedede min subjektposition som læser og dermed min samtid, fulgte jeg op med tre litteraturhistoriske strømninger, der både kunne kvalificere læsningen analytisk, men også inddrage værkets egen samtid. Den teoretiske akse blev afgørende for de centrale dødsrkendelser, værket kastede fra sig. Efter analysen blev det klart, at det er som en modsætningsfyldt størrelse, *Kongens Fald* hævder sin rang og tilbyder et erfaringsrum, hvori nye erkendelser kan opstå. I de realistiske dødsrepræsentationer lærte vi at forstå, at dødsscenerne kan deles op i tre forskellige begivenheder, privat, social og offentlig, og at disse begivenheder lærer os om dødens kendsgerning og om dødens sociale slagside. Med andre ord dødens kraftfulde og spektakulære kendsgerning. I de modernistiske dødsrepræsentationer lærte vi at forstå, at dødsmyterne kan deles op i tre forskellige tabserfaringer, som alle cirkulerede omkring det metafysiske tab af transcendens med afsæt i et dobbeltperspektiv. På den ene side var det erkendelsen af dødens potentiale til at bryde ned. På den anden side var det erkendelsen af døden som et opbyggeligt fænomen, der gav mulighed for at begynde forfra. Med andre ord dødens nedbrydelige opbyggelighed. I de eksistentiale dødsrepræsentationer lærte vi at forstå, at dødsrefleksionerne kan deles op i tre forskellige dødsforhold, hvor de to første er repræsenteret ved Mikkels og Axels problematiske forhold til døden, mens fortællerens udtrykker et uproblematisk. Gennem kontrasterne blev det tydeligt, at selvom alle tre behandler døden som et eksistentielt problem, som man som læser kan identificere sig med, er fortællerens dødsforhold det mest attråværdige. Med andre ord dødens meningsfulde afgrænsning af eksistensen.

Alt i alt må den litterære samtale, der betonedede den litterære erkendelse, siges at være lykkedes. Alligevel er der en række problemstillinger, som presser sig på, og som i det følgende skal berøres.

5.1 Samtale eller projektion?

Kongens Fald indeholder en række gode spørgsmål og svar på spørgsmål om døden, som jeg selv har haft, men som jeg først rigtigt forstod kapaciteten af og potentialet i efter at have læst

og arbejdet intensivt med temaet. Jeg kunne løbende konstatere, at mange af de svar, som opstod ud af den litterære samtale, ikke blot var gode og forståelige – de var også blevet til mine egne. Mit forhold til døden er i dag således forandret med afsæt i de erkendelser, teksten, teorien og metoden muliggjorde. Samtidig må man naturligvis forsøge at indtage et kritisk standpunkt, når et sådant sammenfald mellem tekst og læser forekommer så stærkt – dog uden at afvise eller distancere sig mere end højst nødvendigt. Relevant er derfor at spørge om den litterære samtale overhovedet er mulig, eller om der er tale om en projektion af mine idemæssige standpunkter? Først og fremmest er det naturligvis ikke sådan, at jeg gik helt uvidende til projektet, da der igen er en tendens i kunsten til at placere døden i kunstens rum. På den måde var min interesse for døden allerede skærpet. Alligevel er jeg stadig af den overbevisning, at hvert værk er unikt og dermed også unikt i forhold til, hvad der kan erkendes. Derfor har jeg insisteret på, at samtalebegrebet har skullet ligge som en underliggende præmis i analysen, så værket ikke gøres til noget sekundært. Min læsepraksis har også gået ud på ikke at fremstille mig selv klogere end værket. Det har holdt den naturlige tilbøjelighed til projektion i de tematiske i ave. Det har samtidig været en læsning, hvor jeg som læser har styret mod de erkendelser, jeg har fundet meningsfulde. Det har altså ikke handlet om at iagttage et sæt uendelige – og for de fleste uvedkommende – stiltræk, men i stedet at sammentænke lystlæsningen og analysen og skismaet mellem den fiktive verden og den ”virkelige” verden, der både påkalder identifikation og refleksion, analyse og fortolkning. Det har teorien været behjælpelig med. Der er således medtaget en række aktører og principper i læsningen af værket, således at de største farer for projektion gerne skulle være undgået.

5.2 Banaliteter eller handlingsanvisende erkendelser?

Man kan dernæst spørge til, om en læsning, der følger sig efter værkets indhold, ikke er naiv og ukritisk og endda risikerer at blive for banal? Det er en af de problemstillinger, som altid dukker op, når man læser på en måde, der ligger tæt op ad lystlæsningen, men som alligevel er langt fra den. At læsning af litteratur skal føre til en erkendelse af døden som en kendsgerning, en tabserfaring eller et meningsfuldt fænomen for den enkelte, fremstår som banale pointer. Samtidig er døden vel nok det fænomen sammen med sex og kærlighed, som de fleste mennesker har sværest ved at forholde sig til. Når jeg understreger potentialet til erkendelse, er det altså først og fremmest, fordi jeg gerne vil bidrage til læsninger, hvor litteraturens værdi løftes frem. Det er ikke litteraturens egen værdi, jeg taler om her, men om dens erkendelsesværdi, fordi litteraturens rum ikke kender til tabuer. I indledningen til specialet nævner jeg Bauman, der fremhæver litteraturen som det sted, hvor vi kan søge bagom det, som

alle tilsyneladende ved noget om, men som alligevel ikke gør rigtigt: døden. At spørge til værkets viden om et bestemt tema er derfor en særlig brugbar måde at gå til litteratur på, fordi det netop kan resultere i nye erkendelser, vi ikke kan få andre steder. Ja, ”Al Læsning er i bedste Fald bearbejdet Kundskab” (Jensen 2017: 98), som Johannes V. Jensen oprindeligt bekendtgjorde i indledningen til sit essay ”Det moderne Menneske” i *Æstetik og Udvikling* (1923). Samtidig er det ikke så enkelt som det lyder, fordi dét at spørge til et værks viden og derefter formidle den videre uden at forfalde til ren gengivelse af teksten, er en svær balancegang.

5.3 Instrumentalisering eller litteraturbrug?

Et af de fremmeste kritikpunkter, som er blevet rettet mod den mere opbyggelige læsning, der interesserer sig for forholdet mellem litteratur og erkendelse, er, at den instrumentaliserer litteraturen. Det kan der på overfladen være noget om, da det naturligvis styrer min læsning, at jeg kun leder efter fremstillinger af døden. Samtidig er vi nødt til at udvide begrebet instrumentalisering. Hvis vi f.eks. ser på Felskis mindre værdiladede ”litteraturbrug” (efter hendes værk *Uses of literature*), så er der i højere grad tale om en forening af erkendelse og æstetik, som kræver en særlig behandling for at give mening. Felski har f.eks. en række måder at tilgå litteraturen på, hvoriblandt viden er en af dem. Meningen med det er ikke at indføre en instrumentalisering af værker, men om at nytænke de måder, vi tænker litteratur på.

At læse døden i *Kongens Fald* med afsæt i en måde, der samtænker æstetik og erkendelse ud fra et princip om den litterære samtale, har været en spændende proces, og det er efter min mening en særdeles brugbar kombination, som jeg mener burde optage flere. Selvom jeg personligt mener, at alle burde læse *Kongens Fald*, så er det stadigvæk de færreste, som har gjort det, fordi det kan være en svært tilgængelig roman at trænge ind i. Det kan den litterære samtale hjælpe med.

For at vise anvendeligheden af specialets centrale erkendelser samt specialets metodiske og teoretiske akse, vil jeg i specialets afsluttende del perspektivere til to aktuelle udgivelser, der ligesom *Kongens Fald* indeholder en række dødsrepræsentationer.

6 Perspektivering

Spørgsmålet, som skal danne afsættet for specialets perspektivering, er: Hvordan kan de centrale erkendelser fra analysen i *Kongens Fald* anvendes som afsæt til at diskutere døden i to værker fra aktuel litterær kontekst? De centrale erkendelser fra analysen af *Kongens Fald* var, at døden manifesterer sig som en særlig kraft, der 1) minder os om dødens sociale slagside og vores dødsdømthed 2) nedbryder og frigør tilværelsen 3) sikrer tilværelsen mening ved at begrænse. Til at besvare dette spørgsmål har jeg valgt en svensk og en dansk roman.

6.1 Jonas Gardell: *Torka aldrig tårar utan handsker*

Jonas Gardells romantrilogi *Torka aldrig tårar utan handsker* (2012-13) har siden udgivelsen høstet massiv medieomtale i Sverige, blevet overdænget med priser og endda udkommet som tv-serie i 2012 via SVT, den svenske pendant til DR. Den består af tre romaner, *Kärleken*, *Sjukdomen* og *Döden*, der både henviser til kausaliteten i trilogiens handlingsforløb og dens inddragelse af de verdenshistoriske begivenheder, hvor mange homoseksuelle endelig havde fundet kærligheden i de oprørske 1970'ere, men siden blev syge og døde i de mindre muntre 1980'ere. Romanen indeholder således mange lighedspunkter med *Kongens Fald*, hvor historie og fiktion er blandet sammen til en art dokumentarisme. Læseren bliver hele tiden vejledt af en tydelig og kritisk fortællerstemme, der tager os igennem de historiske begivenheder, der knytter sig til 1980'ernes hiv-epidemi i Stockholm, og som alle verificeres med kildehenvisning bag i bogen. Romanens fiktive hovedpersoner er kondensater af disse kilder. I det følgende perspektiverer jeg specialets perspektiver og erkendelser til en række nedslag i tredje og sidste del, *Döden*.

Da det er den realistiske dødsrepræsentation, som fylder mest i romanen, er det også den, som i det følgende skal få mest opmærksomhed. Som i *Kongens Fald* er fortælleren kritisk og skorter ikke med stikpiller til samfundet, der ikke vil hjælpe de syge pga. deres seksualitet, samtidig med at han udviser tydelig sympati for de døende:

I en stad där de flesta fortsätter att leva sina liv som om inget hänt, börjar unga män insjukna och magra av, tyna bort och dö. Det är homosexuella män som dör. Möjligen bisexuella. Inte heterosexuella. Det här är homoseksjukan. Naturens sätt att korrigera någonting som så uppenbart har sparat ur. Kvinnor sägs inte ens kunna drabbas (Gardell 2013: 52).

Sproget er realistisk og genkendeligt, og der formuleres i korte sætninger, således budskabet om dødens sociale slagside fremstår klart og tydeligt: Er du homoseksuel, er du ikke samfundets

ansvar, men naturens. Fortælleren henviser her i en tydelig eksplicit ironisk tone til dele af samtidens 'videnskab', der forklarede epidemien med støtte fra socialdarwinismens teori om naturlig selektion og 'survival of the fittest', men som med den afsluttende sætning om kvinderne viser, hvor uendelig meget de skulle tage fejl. Det er den selvsamme ironiske tone, som de kristne forklaringer om 'Guds straff' tidligere blev udsat for (*Sjukdommen*, s. 56), og som heller ikke skal finde ro i en af siderne på den politiske akse:

Tidningen Proletären skriver 1983, när sjukdomen ännu är helt nu i människors medvetanden, att "om den dödliga sjukdomen AIDS enbart hade varit en fråga för de homosexuella kunde saken gärna ha sin gång". Och på andra sidan den politiska skalan skriver den kristna dagstidningen Dagen fyra år senare: "Bortser man från dem som blivit smittade genom blodtransfusioner eller genom barnafödande eller överföring från äkta make/maka, så finns det ett felaktigt, syndigt beteende bakom varje HIV-smittad person." (Gardell 2013: 152-53).

Men døden er ikke bare et videnskabeligt, religiøst eller politisk stridspunkt. Det er også en fysisk og biologisk kamp for den enkelte, som forfatteren vil have sin læser til at forholde sig til ud fra to optikker. Den ene optik beskriver sygdommens egenhændige kraft, som den opleves af dem, der var allernærmest sygdommen, og som her stakåndet bliver forklaret af en af romanens bærende karakterer, Benjamin:

Ett anfall klarar man kanske, kanske inte. Kanske klarar man också ännu ett och ännu ett. Man förlorar femton kilo, man vinner tre åter. Håret faller av. Håret kommer tillbaka. Man sväller upp medicinerna, man kräks av medicinerna, man tror att man ska dö, men man klarar sig kanske. Kanske inte. Kanske orkar man gå tillbaka till jobbet, kanske orkar man inte ens klä sig själv. Kanske dör man snart eller om fem år (ibid. 114-15).

Den anden optik er derimod kendetegnet ved videnskabsmandens præcision, forsigtighed, distance og korrekte sprog, som kendetegner den Zolá-inspirerede naturalisme:

Hur skall man resonera? Viruset innebär i sig inte aids. Bara risk för. Kanske, möjligen, eventuellt bryter sjukdomen inte ut. Kanske, möjligen, eventuellt, troligen gör den det. Av dem som blir sjuka lever nästan ingen efter två år. Det finns bara en enda verksam behandling mot aids. Medlet kallas Retrovir och den verksamma substansen AZT (ibid. 166).

Begge usentimentale og naturalistiske udlægninger af den menneskelige krops forfald er vigtige til ikke bare at understrege mennesket som et biologisk væsen, men også at lære læseren noget om sygdommen, som han ikke vidste i forvejen. Den nære, lægmands forklaring, som Benjamin står for, viser den frustration, som de smittede oplevede. Den distancerede og

lægevidenskabelige forklaring uddanner læseren og lader desuden ham forstå, hvor svært det var at få ordentligt greb om sygdommen. I begge eksempler er adverbiet ”kanske” nemlig gennemgående og reflekterer på fin vis den usikkerhed, sygdommen bragte med sig overalt.

Blandt alle de mange realistiske og naturalistiske beskrivelser af sygdommens hærgen, som der findes uendelig mange eksempler på, og som jeg her kun let har berørt, findes også fine eksempler på de to andre perspektiver, som jeg har arbejdet med i specialet. Henimod romanens afslutning finder vi således en fin lignelse mellem sorgen og tidevandet, og som her igen finder sit udtryk hos Benjamin: ”Den sorg man märks med blir till en del av ens person. Och eftersom sorgen är ett tidvatten finns det stunder då sorgen kommer upp till ytan och sköljer över en med förvånansvärd styrka” (ibid. 254). I min analyse af ”Inger”, hvori Inger ligeledes sørger over tabet af sin kæreste, skildres denne følelse også som en naturkraft, der udstyret med en egenhændig styrke truer med at destabilisere den efterladte. Samtidig, og som vi også så hos Inger, muliggør sorgen også forsoningen: ”Men eftersom sorgen är ett tidvatten är det också så att den i stunder drar sig undan, och man upptäcker att man faktiskt befinner sig på torra land och kanske borde passa på att sträcka på benen och ta sig en promenad” (ibid.). Det er altså ved at tillade sorgen, at vi blive frigjorte igen. Passagen afspejler derved glimrende modernismens poetiske bestræbelse til gennem kunstværket at opdyrke et sprog, der kan hele tabet.

Efter at have undersøgt de realistiske, naturalistiske og modernistiske perspektiver på døden vil jeg her kort komme ind på det eksistentiale. Romanen er, som jeg tidligere har været inde på, mest orienteret mod det historiske frem for det filosofiske. Der findes alligevel interessante sammenfald med Heideggers eksistentialisme i bogens prolog:

Så gjorde Guds älskling, kung David. Han måtte de slagna moabiterna som låg där på marken. Med ett rep mättes de vars liv var över. De vars stund det var att dö. Med ett rep mättes de som skulle få leva. Så är allas liv utmätta. Både ditt och mitt. Inte vet vi vilken längd vi tillhör. Vi lever våra liv bättre om vi förstår att vad vi har är en utmätt tid. Att vi ligger på marken. Och repet sträcks ut (ibid. 5).

For det første findes Heideggers tanke i rebets længde, der billedliggør den samlede menneskelige eksistens i en udstrakt form fra fødsel til grav. For det andet udtrykker billedet Heideggers tanke om dødens vilkårlighed, hvor døden accepteres som en ukontrollerbar kendsgerning. For det tredje og afslutningsvist fremhæver billedet det attråværdige i netop at efterleve de to foregående pointer for at få et godt liv. På den måde mimer romanens prolog Heideggers egentlige væren hen imod døden, hvor døden ikke er livets negation, men i stedet en afgrænsende ramme, der skaber mening i tilværelsen.

6.2 Naja Marie Aidt: *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage*

Ligesom Gardells *Döden* indeholdt eksempler på de erkendelser og perspektiver, vi fandt i og undersøgte *Kongens Fald* med, indeholder Naja Marie Aidts *har døden taget noget fra dig så giv det tilbage* også en række interessante passager. Bogen udkom i 2017 og har ligesom førnævnte høstet fine anmeldelser samt opnået stor opmærksomhed blandt læsere og medier. Romanen omhandler tabet af fortællerens søn, der kun blev 25 år gammel, og undersøger dødens og sorgens udtryk, som den opleves af fortælleren selv, men også hvordan den er blevet skildret af kunsten gennem historien. Formen er fra start til slut brudt op for at afspejle dødens og sorgens kraftfulde påvirkning på det fortællende jeg, og der veksles derfor mellem en række planer bestående af lyriske passager, erindringer, drømme og dagbogsnotater, som var det bevidsthedsstrømme. Hvor vi i forrige bog kunne finde kildehenvisninger til de mange historiske begivenheder og citater fra ”virkeligheden”, er kildehenvisningerne bag i bogen udelukkende til kunstens verden eller leksika.

Den realistiske og stabile fortæller, der organiserer den litterære verden fra et olympisk perspektiv, og som vi møder i både *Kongens Fald* og *Döden*, er i nærværende roman erstattet med modernismens subjektive og begrænsede fortæller: ”Når jeg skal beskrive dig, er mit blik problematisk. Jeg ser dig i forhold til mig selv. Jeg ser dig i forhold til mine begrænsninger. Begrænsningerne er en del af mig” (Aidt 2017: 18). Velvidende om dette forsøger fortælleren at kortlægge, hvad der skete den dag, sønnen døde, og på den anden side at finde frem til et kunstnerisk sprog om døden og sorgen. Til at besvare førstnævnte opsøger fortælleren politirapporterne, der både beskriver selve dødsscenen og hændelsesforløbet op til. Først dødsscenen, der nøgternt og med naturalismens detaljepræcision, beskriver Carl som en ødelagt krop:

jeg læser om brud og dødsårsag, jeg læser om blodet på gaden, blodet der løber ud af din mund, jeg læser om dit hjerte, der stadig slog (...) jeg læser beskrivelserne af din døde maltrakterede krop, begge ben brækket, flere brud i bækkenet, brud af begge kønsbuer i venstre side, svære blødninger i hjernen, *nedpresning af hjernens underside mod det store hul i kraniets grundflade*, krusning af pandebenet, sønderrivning af hjernens pandelapper, længdegående brud af kraniekuplen (...) hvordan vidnerne så knogler stikke ud fra din ankel, din hofte, dit knæ (ibid. 103).

Dødsscenen minder om døden som en begivenhed i *Kongens Fald*, hvor de mange makabre detaljer om nedbrydningen af kroppen beskrives så korrekt og naturvidenskabeligt som muligt. Mens fortælleren forholder sig accepterende over for dødsscenenens kendsgerninger, forholder

det sig imidlertid anderledes med hændelsesforløbet op til. Fortælleren skifter her fra den naturalistiske skrivestil med den præcise og nøgterne detalje til den kritiske fortællers lidettroende blik. Det er et fokus på dødens sociale slagside, som også blev erkendt i *Kongens Fald* og *Döden*:

Så hvorfor var det så vigtigt for politiet, at ordet homoseksuel blev nævnt? Har dette ord noget at gøre med, at de ikke kørte med udrykning? Så hvor kom begrebet psykisk syg fra? Har dette ord noget at gøre med, at politiet ikke kørte med udrykning? Så har ”homoseksuel” og ”psykisk syg” noget at gøre med, at en af de mange patruljevogne, der allerede var på gaden, ikke blev tilkaldt? Så har ”homoseksuel” og ”psykisk syg” noget at gøre med, at du er død? **homofobi (...)** **diskrimination**” (ibid. 102)

Men fortælleren leder også efter et sprog for sorgen i kunstens verden: ”Det meste af det, jeg læser, som handler om rå sorg og klage, er fragmenteret. Det er kaotisk, ikke-kunsthæderig (ibid. 131). Fortælleren konkluderer derfor: ”Det ufuldendte, uperfekte er sorgens væsen” (ibid.). På den måde mimer sorgens sprog modernismens sprogekriser, fordi normalsproget ikke længere viser sin anvendelighed til at beskrive sorgens virkelighed: ”Sproget, der altid har fulgt mig og været mit liv, kan intet. Sproget gisper, sproget falder til jorden, fladt og ubrugeligt” (ibid.). Sorgens sprog er i stedet et metafysisk sprog, der har mindernes evigt forhandlende og foranderlige væsen: ”I digtet står der ”giv det tilbage”. Som om det, der gives, går frem og tilbage hele tiden. Fra de levende til de levende. Fra de døde til de levende. Og fra de levende til de døde. En cirkulær bevægelse, ikke lineær” (ibid. 141). Minderne om de døde er samtidig en eksistentiel påmindelse om at bære døden med sig rundt i alle livets områder og på den måde lade dødens begrænsende effekt påvirke vores valg, så meningen med tilværelsen forbliver et individuelt spørgsmål:

Der er mange ting, som nu føles meningsløse. Der er mange ting, vi undgår. Fester. Lige gyldige samtaler. Opgaver vi før ville påtage os, fordi det ”gør man”, eller fordi ”det ville være godt gøre” i forhold til ”karriere”, ”netværk”, et ”fremtidigt liv” (...) siger vi nu blankt nej til. Vi kan ikke udføre den type opgaver. Det er ikke dramatisk eller sørgeligt eller på anden måde emotionelt. Det gør os ikke ondt. Det er med stille væsen og ganske tyst og hvidt, at vi nu siger nej (ibid. 151-152)

6.3 Udgang

Perspektivering af speciallets centrale erkendelser til en aktuel kontekst med Gardells *Döden* (2013) og Aids *har døden taget noget fra dig så giv det tilbage* (2017) som eksempler har påvist specialeresultaternes anvendelighed. I begge eksempler fungerede erkendelserne af hhv.

vores dødelighed gennem beskrivelser af den fysiske nedbrydning af kroppen, og dødens sociale slagside, der stiller spørgsmålstejn ved dødens vilkårlighed, som nyttige afsæt. Det samme viste sig i tilfældet med erkendelsen af døden som et fænomen, der hhv. både nedbryder og opbygger tilværelsen, og som tilbyder sig som et eksistentielt holdepunkt i tilværelsen. Perspektiveringens understreger dermed en vigtig pointe om, at selvom der er over 100 års forskel mellem eksemplerne og *Kongens Fald*, så indeholder sidstnævnte en række pointer, der er værd at arbejde med i dag.

Litteraturliste

Aidt, Naja Marie: *har døden taget noget fra dig så giv det tilbage*, København 2017

Andersen, Anders Thyrring: ”Min sjæls Ø, aldrig kom jeg der” i Dahl, Per; Andersen, Anders Thyrring og Jørgensen, Aage (red.): *I nuets spejl. Læsninger i Johannes V. Jensens digte*, København 2008

Andersen, Anders Thyrring: ”Tiden og døden i *Kongens Fald*” i Andersen, Anders Thyrring; Dahl, Per og Jørgensen, Aage (red.): *På tværs af grænser. Johannes V. Jensen i europæisk og genre-mæssigt perspektiv*, Amsterdam 2011

Andersen, Per Thomas: *Modernisme. Tverestetiske peilinger i musikk, billedkunst og litteratur*, Bergen 2008

Auring Erik og Svendsen, Steffen: *Realismer – modernismer*, København 2010

Bang, Herman: ”Lidt om dansk Realisme” i Herman Bang: *Realisme og Realister*, København 2001 (1879)

Barthes, Roland: ”Tekstteori” i Atle Kittang (red.): *Moderne litteraturteori*, Oslo: 1993 (1973)

Barthes, Roland: *The Language of Fashion*, London 2006

Bauman, Zygmunt: *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*, Stanford 1992

Brandes, Georg: ”Det uendeligt Smaa og det uendeligt Store i Poesien” trykt i *Illustreret Tidende*, København 26. september 1869

Brandes, Georg: *Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur*, København 1872

Brandes, Georg: *Aristokratisk radikalisme*, København 1889

Busk-Jensen, Lise: ”1870-1920” i Lise Busk-Jensen et al. (red.): *Dansk litteraturs historie 1870-1920* bd. 3, København 2009

Darwin, Charles: *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*, London 1859

Felski, Rita: *Uses of literature*, New Jersey 2008

Felski, Rita: *The limits of critique*, Chicago 2015

Felski, Rita og Anker, Elizabeth S. (red.): *Critique and postcritique*, Duke 2017

Feuerbach, Ludwig: *Wesen des Christenthums*, Leipzig 1841

Fibiger, Johannes og Lütken, Gerd von Buchwald: "Naturalisme, impressionisme og realisme" http://euxdansk.weebly.com/uploads/2/3/8/2/23820031/naturalisme_impressionisme_realisme.pdf 1996

Fibiger, Johannes; Lütken, Gerd von Buchwald og Mølgaard, Niels (red.): *Litteraturens tilgange*, Viborg 2010

Handesten, Lars: "Dødens triumf – Kongens Fald" i Mortensen Klaus Peter og Schack, May (red.): *Dansk litteraturs historie. 1870-1920* bd. 3, København 2009

Heidegger, Martin: *Væren og Tid*, Aarhus 2014. Oversat af Christian Rud Skovgaard efter *Sein und Zeit* (1927)

Holmgaard, Jørgensen: "Forord" i Holmgaard, Jørgen (red.): *Gensyn med realismen*, Viborg 1996a

Holmgaard, Jørgen: "Realisme og narrativitet" i Holmgaard, Jørgen (red.): *Gensyn med realismen*, Viborg 1996b

Gardell, Jonas: *Torka aldrig tårar utan handskar: 3. Döden*, Stockholm 2013

Grundtvig, Svend: *Danske Folkeviser*, 1882

Jensen, Johannes Vilhelm: *Danskere*, København 1896

Jensen, Johannes Vilhelm: *Einer Elkær*, København 1898

Jensen, Johannes Vilhelm: *Kongens Fald*, København 1900-01

Jensen, Johannes Vilhelm: *Digte*, København 1906

Jensen, Johannes Vilhelm: *Kongens Fald*, København 1916

Jensen, Johannes Vilhelm: "Det moderne Menneske" i Breunig, Malene og Handesten, Lars (red.) *Hvad med litteraturen? Dansk litterær kritik og poetik 1800-2016*, Odense 2017 (1923)

Jensen, Johannes Vilhelm: *Kongens Fald*, København 2015

Johansen, Jørgen Dines: "Rakkerens Kniv. Johannes V. Jensen: *Kongens Fald*" i Schmidt, Povl (red.): *Læsninger i dansk litteratur 1900-1940* bd 3, Odense 1997

Johansen, Jørgen Dines: *Litteratur og begær. Ti studier i dansk og norsk 1800-tals litteratur*, Odense 2003

Jørgensen, Bo Hakon: *Intentionalitet. Om litterær analyse på fænomenologisk grundlag*, Odense 2003

Kierkegaard, Søren: *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de filosofiske Smuler, mimisk-pathetisk-dialetisk Sammenskrift, eksistentielt Indlæg*, København 1846

Kristensen, Sven Møller: *Digtning og livssyn: Fortolkninger af syv danske værker*, København 1959

McCarthy, Mary: *Tværtimod*, udvalgt og oversat af Hans Hertel, København 1966

Mønster, Louise: *Nedbrydningens Opbyggelighed. Litterære historier i det 20. århundredes nordiske lyrik*, Aalborg 2009

Nielsen, Erik: "Om tema" i Lis Møller (red.): *Om litteraturanalyse*, Aarhus 1995

Nietzsche, Friedrich: *Således talte Zarathustra - En bog for alle og ingen*, København 2015. Oversat af Niels Henningsen efter *Also sprach Zarathustra* (1891)

Nochlin, Linda: *Realismen. Stil og samfund*, København 1978

Povlsen, Steen Klitgård: *Dødens Værk. Fem kapitler om døden i moderne litteratur, litteraturteori og psykoanalyse*, Aarhus 2000

Proust, Marcel: *Den genfundne tid*, København 1964. Oversat af C.E. Falbe-Hansen efter *Le temps retrouvé* (1927)

Ricoeur, Paul: *Time and Narrative*. Chicago og London 1984

Sjkløvskej, Viktor Borisovitsj: "Kunsten som grep" i Atle Kittang (red.): *Moderne litteraturteori*, Oslo 1993 (1916)

Stounbjerg, Per: "Tilforladelighed og underliggørelse. Om realismen" i Iversen, Stefan; Jørgensen, Heidi og Nielsen, Henrik Skov (red.): *Om som om. Realisme i teori og nyere kunst*, København 2002

Sturluson, Snorri: *Edda*, oversat fra norrønt af Lembek, Kim og Stavnem, Rolf, København 2012 (ca. 1220)

Teodorescu, Adriana: "Is Literature a Slap in the Face of Death?" i Teodorescu, Adriana (red.): *Death Representations in Literature. Forms and Theories*, Newcastle 2015a

Teodorescu, Adriana: "Death Representations in Literature: Cultural illusions and theoretical principles" I Teodorescu, Adriana (red.): *Death Representations in Literature. Forms and Theories*, Newcastle 2015b

Zola, Émile: *The Experimental Novel, And Other Essays*, London 1893